



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

La Guerra Fría en las películas de *Santo contra la invasión de los marcianos* y
El tesoro de Moctezuma, 1966

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de

Maestro en Estudios Históricos

Presenta

Óscar Aguilar Arteaga

Dirigido por:

Dr. José Óscar Ávila Juárez

Dr. José Óscar Ávila Juárez
Presidente

Dr. Francisco Javier Meyer Cosío
Secretario

Dra. Blanca Estela Gutiérrez Grageda
Vocal

Dra. Oliva Solís Hernández
Suplente

Dr. Miguel Ángel Guzmán López
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Junio 2024, México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

RESUMEN

La presente investigación analiza representaciones de la Guerra Fría en películas de *Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma*, dos propuestas de 1966. A fines de los cincuenta, la industria cinematográfica posicionó en la pantalla grande figuras de lucha libre ante la ausencia de personajes en el consumo cultural. Los directores exhibieron gladiadores en querellas desde el drama, melodrama y ciencia ficción; sin embargo, de todos ellos aventajó Santo, el “Enmascarado de plata”, bajo una perspectiva del superhéroe versión *cómic* estadounidense. El personaje cinematográfico giró alrededor de historias maniqueas entre el bien y mal; así como la paz y justicia en aras de destacar virtudes democráticas del bloque capitalista durante el contexto histórico de la Guerra Fría.

Las imágenes cinematográficas formaron parte de la memoria social y representaciones del pasado; también difundieron valores, impusieron comportamientos, divulgaron relatos e incidieron en el sentir, pensar y vivir social. El objeto de estudio retoma elementos teóricos, categorías y conceptos de la Historia cultural. Marc Ferro y otros autores han aportado aspectos fundamentales para el análisis del cine y su relación con la historia; ellos comenzaron a debatir en los sesenta sobre el cine como industria cultural, el filme como documento para la historia y el sentido pedagógico en la enseñanza de la historia a través del cine.

Palabras clave: Guerra Fría, industria cinematográfica, cine de luchadores y Santo.

ABSTRACT

This research analyzes representations of the Cold War in Santo's films against the invasion of the Martians and *The Treasure of Moctezuma*, two films from 1966. At the end of the 1950s, the film industry placed great wrestling figures on the screen before the absence of characters in cultural consumption. The directors exhibited gladiators in quarrels from drama, melodrama and science fiction; However, of all of them, Santo, the “Silver Masked Man,” stood out from the perspective of the American comic book version of the superhero. The cinematographic character revolved around Manichean stories between good and evil; as well as peace and justice in order to highlight the democratic virtues of the capitalist bloc during the historical context of the Cold War.

Cinematographic images were part of social memory and representations of the past; They also spread values, imposed behaviors, disseminated relationships and influenced feeling, thinking and social living. The object of study takes up theoretical elements, categories and concepts of cultural history. Marc Ferro and other authors have contributed fundamental aspects to the analysis of cinema and its relationship with history; They began to debate in the sixties about cinema as a cultural industry, film as a document for history and the pedagogical meaning in teaching history through cinema.

Keywords: Cold War, film industry, cinema of fighters and Santo, the “Enmascarado de Plata”.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCyT) que, por medio del pueblo trabajador, me otorgó una beca académica durante los estudios de maestría en Estudios Históricos y así concluir este trabajo de investigación; de igual modo, agradezco a la Universidad Autónoma de Querétaro y la Facultad de Filosofía por formar parte del programa de posgrado.

Al doctor José Óscar Ávila Juárez por sus comentarios, observaciones, sugerencias y apoyo, pues llevaron en buen término este trabajo de investigación; sus comentarios como historiador, investigador y profesor me permitieron reflexionar sobre la Historia del cine y la cultura.

A los lectores y lectoras: Dr. Francisco Javier Meyer Cosío, Dra. Blanca Estela Gutiérrez Grageda, Dra. Oliva Solís Hernández y Dr. Miguel Ángel Guzmán López. Los comentarios y observaciones fueron pertinentes en este trabajo de investigación.

A los doctores y doctoras: Iván Mora Muro, Patricia Pérez, Francisco Meyer Cosío, Blanca Estela Gutiérrez Grageda, Magdalena Díaz, Mayte Murillo y Domingo Schievenini, quienes compartieron su conocimiento en clase.

A los compañeros y compañeras de generación: Gina, Sara, Karla, Gaby, Dante, Leo y Rodrigo, quienes conversamos en diferentes momentos -a manera de tertulia literaria- de historia, política y cultural. Asimismo, a las licenciadas Diana Juárez y Verónica Gachuzo por su enorme ayuda en el proceso administrativo.

ÍNDICE

La Guerra Fría en las películas de *Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma*, 1966

Introducción	9
CAP. I. El ring en la pantalla: cine, lucha libre y Guerra Fría	17
A) El cine en la interpretación histórica	19
B) La cinematografía mexicana: 1950-1960	24
1. La lucha libre más allá de tres caídas	33
C) El conflicto de la Guerra Fría	46
1. Representaciones ideológicas y políticas	57
CAP. II. El comienzo: Santo y mixturización del cine	59
A) De Rodolfo Guzmán Huerta a luchador profesional	62
1. Antes de que el plateado llegara a la pantalla	70
B) Las primeras proyecciones y la imagen del otro	85
1. El "Adalid" de la justicia y el bien	90
CAP. III. Intersticios de la Guerra Fría en filmes del Santo	107
A) El cine de ciencia ficción	109
1. Invasiones interplanetarias en la prensa	115
B) Santo contra la invasión extraterrestre	118
C) El hampa internacional en escena	142
1. Santo: agente cosmopolita	144
D) <i>El tesoro de Moctezuma</i> , vuelta al pasado	145
Conclusiones	152
Anexos	166
Fuentes de consulta	168

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1. Producción cinematográfica: 1940-1970	32
Cuadro 2. Películas de luchadores por décadas	73
Cuadro 3. Películas de luchadores en los cincuenta	74
Cuadro 4. Películas de ciencia ficción en el cine de luchadores	114
Cuadro 5. Triada: Estado, religión y ciencia	141

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Inicio de la lucha libre en México	35
Imagen 2. La maravilla enmascarada	37
Imagen 3. Revista de lucha libre, 1950	38
Imagen 4. El “Cavernario” Galindo	38
Imagen 5. “Murciélago” Velázquez	40
Imagen 6. Jesús Velázquez en su etapa de policía	41
Imagen 7. Jesús Velázquez en su etapa de escritor	41
Imagen 8. “Cavernario” Galindo	44
Imagen 9. Red are back in Hollywood many of them	52
Imagen 10. Portada de <i>Santo, el “Enmascarado de plata”</i> . <i>Una revista atómica</i>	66
Imagen 11. Portada y contraportada de <i>Una revista atómica</i>	66
Imagen 12. Black Shadow perdió su máscara	69
Imagen 13. Cartel de La sombra vengadora	83
Imagen 14. La momia azteca	84
Imagen 15. Credencial de Rodolfo Guzmán Huerta	86
Imagen 16. Cartel cinematográfico de <i>Santo contra cerebro del mal</i>	88
Imagen 17. Cartel cinematográfico de <i>Santo contra los zombies</i>	92
Imagen 18. Villano en el laboratorio	94
Imagen 19. Cartel cinematográfico de <i>Santo contra el cerebro diabólico</i>	95
Imagen 20. Santo detuvo la avioneta XA-NAU	96
Imagen 21. Cartel cinematográfico de <i>Santo contra el rey del crimen</i>	97
Imagen 22. Cartel cinematográfico de <i>Santo en el hotel de la muerte</i>	98
Imagen 23. Lobo Negro cayó ante la cruz	100
Imagen 24. Stalin en la cinematografía anticomunista	102
Imagen 25. El inspector y Santo en el laboratorio	103
Imagen 26. Símbolo encriptado de la hoz y el martillo soviéticos	104
Imagen 27. Feliz aluzinaje	112
Imagen 28. Mujeres extraterrestres en <i>La nave de los monstruos</i>	113
Imagen 29. Planean vuelos a Marte	115
Imagen 31. La ciencia en marcha	117
Imagen 32. Astronauta en órbita	121
Imagen 33. Extraterrestres en forma humana	122
Imagen 34. Luis Aguilar en televisión	123
Imagen 35. Familia de poder adquisitivo medio	124
Imagen 36. Familia de poder adquisitivo modesto	125
Imagen 37. Fiebre deportiva previo a los J.J OO 1968	128

Imagen 38. La prensa en el cine: misteriosa catástrofe	129
Imagen 39. Sacerdote mira a los marcianos por televisión	130
Imagen 40. Sacerdote implora por la humanidad	131
Imagen 41. Familia en peligro	132
Imagen 42. Extraterrestres en forma humana	133
Imagen 43. Argos entrega comida comprimida	135
Imagen 44. Empresario reparte comida comprimida a niños	135
Imagen 45. Extraterrestres dialogan con el padre Lorenzo	137
Imagen 46. El padre Lorenzo se encomienda a Dios	138
Imagen 47. Los comensales miran atónitos al televisor	139
Imagen 48. Toque de queda en la CDMX	140
Imagen 49. Santo se diluye entre la obscuridad después de salvar al mundo	142
Imagen 50. Santo en formato blanco y negro	143
Imagen 51. Santo en formato color	143
Imagen 52. Cartel publicitario de <i>Operación 67</i>	146
Imagen 53. Cartel cinematográfico de <i>Operación 67</i>	146
Imagen 54. Santo en la intimidad	148
Imagen 55. Mafia china reunión	149
Imagen 56. Asalto en el museo de Antropología	151

INTRODUCCIÓN

La tesis *La Guerra Fría en las películas de Santo contra la invasión de los marcianos y El tesoro de Moctezuma, 1966* está integrado por tres capítulos: I) El ring en la pantalla: cine, lucha libre y Guerra Fría, II) El comienzo: Santo y mixturización del cine y III) Intersticios de la Guerra Fría en filmes del Santo. Los tres apartados permitirán interpretar una realidad histórica con base en fuentes de archivo, audiovisuales, hemerográficas y bibliográficas. La investigación propone interrogantes clave; sobre todo, una en particular: ¿cómo se representó la Guerra Fría en dos películas del Santo, el “Enmascarado de plata”?

El primer capítulo explica el cine como fuente de análisis histórico, las vicisitudes de la industria cinematográfica, el cine de lucha libre y aspectos políticos e ideológicos de la Guerra Fría en el marco sociocultural de los cincuenta y sesenta del siglo XX; puesto que, a decir de Stoner, la Guerra Fría también se desarrolló en el terreno cultural. El conflicto desató una lucha política e ideológica en que Estados Unidos (EU) y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) definieron áreas de influencia para asumirse como promotores hegemónicos del capitalismo y socialismo; dos fuerzas antagónicas que influyeron en la vida pública del planeta.

EU implementó campañas anticomunistas desde instituciones gubernamentales, instancias del sector privado, medios tradicionales de comunicación y conocimiento psicosocial sin definir los conceptos históricos del socialismo y comunismo ni debatir categorías clave del marxismo; tampoco dejó en claro qué era comunismo o ser comunista. En este aspecto, la industria cinematográfica de Hollywood promovió un sinnúmero de filmes bajo una línea antisoviética como las siguientes: *Diplomatic Courier* (Hathaway, 1952), *Man on a Tightrope* (Kazan, 1953) e *Invasión of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956). De acuerdo con Guadalupe Loeza, los países en conflicto recurrieron a la televisión, prensa, radio y cine para ganar batallas por los “corazones y mentes”.

La Guerra Fría en América Latina motivó diferentes matices; entre ellos, la insurgencia guerrillera, ascensión de gobiernos progresistas y golpes de Estado en el Cono Sur. A fines de los cincuenta, la irrupción de la Revolución Cubana detonó que Latinoamérica se convirtiera en espacio de enfrentamiento en el marco de la lucha ideológica. En México,

el sistema político se encontraba en la cúspide del poder y, en sintonía con el gobierno estadounidense; por lo que reforzaría mecanismos de control, espionaje y represión contra aquello que consideraba de izquierda, disidente o socialista; asimismo, utilizaría la industria del cine y personajes populares para que divulgaran versiones en contra del sistema comunista y otras manifestaciones de la Guerra Fría desde diferente género cinematográfico como el filme *Dicen que soy comunista* (Galindo, 1951).

La industria cinematográfica se organizó bajo el amparo del Estado mexicano y participación del sector privado; estos intervinieron en el proceso de producción, exhibición y distribución. En los cuarenta, dicha industria promovió figuras públicas que se convirtieron en modelos de imitación social; el cine nacional transitó por una fase denominada Época de Oro; puesto que, entre otros aspectos, aumentó su producción y exportación hacia América Latina y Europa (España y Francia). Los dramas, melodramas y comedias rancheras ofrecieron una visión romántica, idílica y bucólica del México rural posrevolucionario; sobre todo, cincelaron estampas de identidad cultural al pueblo mexicano. Los protagonistas de la vida cotidiana en el cine marcaron un hito en su historia.

La Época de Oro permitió que surgieran celebridades como Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, entre otros. Estos histriones formaron el capital cultural del cine nacional; por consiguiente, la época vivió su máximo esplendor en los cuarenta y cincuenta. En el segundo lustro de esta última década, al desaparecer las principales efigies de renombre y disminuir su producción cinematográfica, la industria nacional presentó una crisis azuzada en parte por diferentes escenarios: social, político, económico y cultural. México transitaba a otras realidades, cuyos protagonistas (campesinos, obreros, profesionistas, cineastas y estudiantes) impulsaban reformas sociales profundas. Así, el cine proyectó a jóvenes rebeldes “sin causa”, invasiones interplanetarias y luchadores enmascarados.

La ciudad de México se posicionaba como el corazón cultural hegemónico y popular; aunque distanciados por una enorme brecha de desigualdad social. La ciudad fomentó actividades de entretenimiento como la lucha libre o deporte de llaves, candados y patadas voladoras de personajes con el rostro cubierto y descubierto. A pesar del rechazo de la cultura dominante, la lucha libre encontró un lugar de reflexión en las Ciencias Sociales; puesto que

reorientaron el sentido de simple esparcimiento *infra* a una forma de cultura popular en resistencia. La lucha libre sentó antecedentes de lo que sería el cenit del género cinematográfico en los sesenta, pues ante la ausencia de retratos culturales, los luchadores conquistaron espacios en revistas, televisión y cine.

El segundo capítulo describe la experiencia de Rodolfo Guzmán Huerta, luchador profesional que debutó como Rudy Guzmán; entonces, emprendió una carrera simple, común y corriente, sin más recompensa que el aplauso del público y campeonatos de peso medio y completo. Guzmán Huerta intentó forjarse un camino a partir de diferentes sobrenombres de batalla, pero ninguno lo persuadió hasta que Jesús Lomelí, *réferi* y entrenador, le sugirió nombrarse Santo. Más tarde, el personaje pasó de luchar en la Arena México a luchar sobre hojas de papel, pues José G. Cruz editó una historieta o cómic de fotomontaje: *Santo, el "Enmascarado de plata"*. *Una revista atómica*. En 1958, cuatro décadas acechaban la vida de Rodolfo Guzmán Huerta; en consecuencia, decidió retirarse a tiempo del deporte que eligió en su adolescencia para salir del infortunio.

A inicios de los cincuenta, gladiadores extranjeros llegaron a México para debutar en la meca de la lucha libre; por ejemplo, Fernando Osés y Wolf Ruvinskis. Estos aventureros traían experiencias deportivas y culturales que les permitieron incursionar en el campo cinematográfico. El primero persuadió a Rodolfo Guzmán de participar en *Santo contra el cerebro del mal* (1958) y *Santo contra los hombres infernales* (1958). A partir de la historieta y cine, el personaje ascendió como marca comercial, "Adalid" de la justicia y emisario del bien y la paz; en otras palabras, representó una insignia de los axiomas tradicionales del sistema político mexicano para "preservar" el orden establecido ante "amenazas internas" y externas de fuerzas oscuras.

En la denominada literatura de abajo y en diferentes géneros cinematográficos, Santo libró batallas decisivas a favor de la justicia, defendió a la humanidad de seres siniestros y salvó al mundo. Los filmes presentaron inverosímiles escenas; no obstante, también evidenciaron diferentes matices de la Guerra Fría al proyectar extranjeros que planeaban conjuras "siniestras", invasiones extraterrestres, científicos rusos que controlarían al planeta,

espías internacionales, manifestaciones del inframundo y la otredad.¹ Así, Santo encontró aceptación en la cultura de consumo, pues representó una imagen de ídolo popular en que la sociedad “depositó una luz de esperanza” contra incertidumbres, invasiones y guerras nucleares.²

Gilberto Jiménez señaló que para considerar a un personaje ícono de la cultura debe permanecer; ya que “no todos los significados pueden llamarse culturales, sino solo aquellos duraderos, compartidos, colectivos e históricos”.³ El plateado constituyó un artífice del cine de luchadores e “imagen simbólica que ha permanecido en la identidad cultural del pueblo mexicano ante una profunda crisis de leyendas”.⁴ En los filmes propalaron imágenes, representaciones e irrupciones de la Guerra Fría como la producción de energía nuclear, conquistas y carreras espaciales; de tal manera que sin el conflicto, Santo en el cine hubiese dejado de tener sentido como redentor de la humanidad y “factor de cohesión social”.

Los héroes nacieron en la mitología griega; sin embargo, en la cultura de consumo estos personajes sobrehumanos ocuparon un lugar en las historietas, televisión y cine.⁵ Los ídolos o héroes adquirieron virtudes que los hicieron dignos de admiración e imitación. A Santo le imprimieron rasgos de bondad, decencia y fuerza sobrehumana; cuando estos atributos estaban a punto de denigrarse ante una mujer extraterrestre que intentó seducirlo, contestó de manera tajante en *Santo contra la invasión de los marcianos*: “por un momento fui víctima de sus encantos”. Jorge Ayala consideró que se trató de una “paradoja notable del subdesarrollo y espectador latinoamericanos”.⁶ Santo fue forjador del género dentro y fuera del país; mientras que los productores, directores, actores y escritores formaron parte del *boom* cinematográfico.

¹ César Cuautle Hernández, “El Santo en la lucha libre profesional y su propuesta fílmica en el cine de luchadores” (tesis de licenciatura, UNAM, 2009), 23.

² Redacción, “La bomba ‘H’ puede acabar con la vida en la Tierra, dice Einstein”, *El Universal*, 13 de febrero de 1950, sección política.

³ Gilberto Jiménez, “La cultura como identidad y la identidad como cultura”, UNAM, <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/laculturacomoidentidadylaidentidadcomoculturagilbertogimenez.pdf> (consulta 8 de diciembre de 2021).

⁴ Álvaro Fernández, “Santo El Enmascarado de Plata. Agente de technicolor”, en *La pantalla como cuadrilátero. Santo, el enmascarado de Plata*, coorda. Alma D. Zamorano Rojas (México: Universidad Panamericana, 2016), 94.

⁵ Raúl Montes de Oca, “Nuestro Santo enmascarado de plata, ¡no era tan Santo!” *El Universal*, 8 de agosto de 1977, sección cultura.

⁶ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano, 1968-1972* (México: UNAM, 1974), 284.

El tercer capítulo presenta diferentes matices, imágenes, diálogos, simbolismos y representaciones de la Guerra Fría en dos propuestas cinematográficas: *Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma*. Las cintas se filmaron en 1966, año en que el sistema político mexicano atravesaba por una crisis de legitimidad, pues obreros, profesionistas y estudiantes denunciaban el autoritarismo, represión y ausencia de libertad democrática. En los sesenta se filmaron más de 50 películas de luchadores protagonizadas por *Blue Demon*, *Mil Máscaras*, *Neutrón* y *Santo*. La coyuntura política trastocó el cine de luchadores y, de igual modo, *Santo* guardó en el armario su capa, mallas y botas plateadas para luego enfundarse en traje, camisa, corbata y zapatos.

En esta metamorfosis, el *Santo* de color relevó al de blanco y negro; así se convirtió, de acuerdo con Álvaro Fernández, en el James Bond del subdesarrollo fílmico. Utilizó tecnología de primera línea; implementó técnicas policíacas de espionaje e investigación; manejó autos deportivos y, por primera vez, cedió ante encantos y cortejos de mujeres. Los géneros de ciencia ficción y de aventuras presentaron diferentes matices de la Guerra Fría; en este aspecto, el sistema político mexicano recurrió a sus propias instituciones culturales para difundir personajes que de alguna manera transmitieran mensajes moralistas y códigos de conducta alineados con el fervor capitalista. Los tres capítulos responden a la interrogante: ¿cómo se representó la Guerra Fría en dos películas del *Santo*, el “Enmascarado de plata”?

Los estudios culturales analizan representaciones, simbolismos, prácticas y personajes; en este sentido, el tema de investigación parte de la Historia Cultural. Burke expuso la idea de cultura como sistema de significados, actitudes y valores compartidos; así como formas simbólicas a través de las cuales se expresa la cultura popular entendida en términos de exclusión: cultura no oficial y cultura de grupos que no formaban parte de las elites. La Historia Cultural implica una búsqueda de significados y transmisión de la cultura popular a través de sus protagonistas (artistas callejeros, charlatanes, predicadores), escenarios (iglesias, tabernas, mercados) y elementos (cine, radio, televisión).⁷

La Historia Cultural retoma elementos teóricos, categorías y conceptos de otras disciplinas sociales y autores; por ejemplo, Marc Ferro aporta aspectos fundamentales para

⁷ Jesús Martínez Martín, *El tiempo de la historia de la cultura* (Madrid: UCM, 1986), 244.

analizar la relación Historia y Cine. Este autor comenzó a debatir en los sesenta sobre el cine como industria cultural, el filme como documento para la historia y el sentido pedagógico en enseñanza de la historia.⁸ Las imágenes cinematográficas contienen instantes de la memoria social, vivencias y representaciones del pasado; propagan valores, comportamientos, relatos sociales e inciden en el sentir colectivo.

El cine mexicano avivó una fiebre de reflexiones e interpretaciones; puesto que produjo un sinnúmero de material cinematográfico de diferente género entre 1930 y 1970. La industria cinematográfica imitó a su símil estadounidense; sin embargo, siguió su propia línea con base en realidades, representaciones y acontecimientos arraigados de la sociedad mexicana. ¿Por qué el tema de investigación? Consideramos que este trabajo reivindica la lucha libre como entretenimiento de consumo popular, el cine de luchadores y a Santo como héroe justiciero “aliado” del sistema político mexicano en el terreno cultural. El género cinematográfico de luchadores obtuvo respuesta favorable para su distribución y comercialización porque no representó una corriente crítica; por el contrario, se apegó al discurso gubernamental de la Guerra Fría.

El conflicto ideológico internacional presentó diferentes inflexiones; puesto que se desarrolló en distintas regiones del planeta y estuvo sujeto a las condiciones de países periféricos. La querrela entre capitalistas y socialistas reconfiguró el orden mundial y determinó áreas de influencia durante cuatro décadas. En América Latina y México, la Revolución Cubana (1959) y la Crisis de los misiles en Cuba (1962) propiciaron que EU reforzara su política de intervención en el continente americano; al mismo tiempo, sus gobernantes emitieron juicios a favor de la paz mundial en la Organización de las Naciones Unidas (ONU). La Guerra Fría suscitó numerosas interpretaciones historiográficas; por ejemplo, las de John Gaddis y Frances Stonor.

El conflicto se impuso como marco de referencia e interpretación en la lucha política; redefinió el nacionalismo mexicano como tercera vía ante el comunismo y capitalismo; a su vez, propició la centralización del poder presidencial. El análisis de *Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma* me permite plantear las siguientes preguntas: 1)

⁸ Joana A. Monsalve, “El cine como hecho cultural y económico”, *Nuevas perspectivas*, (2017): 1-2.

¿cuáles fueron las representaciones, imágenes o matices de la Guerra Fría en filmes del Santo?, 2) ¿el cine de luchadores y cine del Santo fueron puente o vehículo para proyectar escenas de la Guerra Fría? y 3) ¿el sistema político mexicano se apoyó en Santo para promocionar valores democráticos del capitalismo estadounidense?

La historiografía del cine de luchadores ha abierto diferentes interrogantes: Bertaccini en *Ficción y realidad del héroe popular* se acercó al Santo como figura legendaria; *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción* de Schmelz abreva en el género de ciencia ficción; desde una visión norteamericana se ubicaron *Mexploitation cinema: a critical history of Mexican Vampire, wrestler, Ape-Man and similar films, 1957-1977* de Greene y *The Mexican masked wrestler and Monster filmography* de Cotter. Pete Tombs compila en *Mundo macabro. El cine más alucinante y extraño del planeta*, películas serie B de diferentes países. Rafael Aviña dedica en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* un breve análisis del cine de luchadores.

El trabajo de Janina Möbius *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre: un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad* abre camino para que emergieran “nuevas” preguntas de investigación en la academia. El trabajo de José Soto, *Análisis cultural de la lucha libre: una mirada a la lucha de los símbolos y los sentidos en los cuadriláteros de México*, complementa dichas reflexiones desde la antropología. La lucha libre cumple una función social y su análisis en esta investigación ahonda en conocer sus inicios, prácticas y elementos a partir de *Espectacular de la lucha libre* (Grobet), *The World of Lucha Libre* (Levi), *Lucha libre 83 años* (Olvera y Zaldívar), *El proceso ritual: Estructura y antiestructura* (Turner), *Sin máscara ni cabellera* (Miranda) y *Memorias de la lucha libre* (Olvera).

Álvaro Fernández en *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, explica el mito del Santo por medio de la filmografía, pues este espacio fue decisivo para consagrarse como figura mítica de la cultura popular. Rafael Villegas en *Monstruos de laboratorio. La ciencia imaginada por el cine mexicano* relata distintas representaciones del mal. Delia Zamorano coordina *La pantalla como cuadrilátero. Santo, el Enmascarado de Plata*; mientras que Delfín Romero publica su tesis de maestría: *La representación del héroe. Mujeres, luchadores y otros personajes de las películas del Santo*.

En otra versión, Raúl Criollo, Rafael Aviña y Xavier Navar lanzan una segunda edición de *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*.

El Estado mexicano recurrió a directores, productores y personajes populares para reforzar la lucha ideológica entre comunistas y capitalistas; así como la cruzada antisoviética desde simbolismos culturales arraigados. En este sentido, planteo la siguiente hipótesis: el sistema de dominación hegemónico (capitalismo) y sistema político mexicano, por medio de la industria cultural y cultura popular, implementaron una narrativa visual de simbolismos, mensajes, matices y representaciones de la Guerra Fría en el cine de luchadores y películas del Santo; al mismo tiempo, reforzaron un discurso nacionalista autóctono porque a inicios de los sesenta la sociedad presentó fisuras reformistas.

Este trabajo de tesis consultó diferentes fuentes como expedientes del archivo de la Cineteca Nacional, películas de luchadores y del Santo, fuentes hemerográficas; a su vez, se realizó una selección bibliográfica en relación con la Guerra Fría, cine de ciencia ficción y el Santo. El objeto de estudio, *La Guerra Fría en las películas del Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma, 1966*, partió del método deductivo e inductivo; de igual modo, implementé una base de datos para clasificar, analizar e interpretar información. Además, se analizaron diferentes secuencias en los filmes del Santo que representaron indicios de la Guerra Fría.

CAPÍTULO I

EL RING EN LA PANTALLA: CINE, LUCHA LIBRE Y GUERRA FRÍA

El primer capítulo documenta Historia-Cine como fuente para el análisis de la historia; puesto que el pasado a través de imágenes cinematográficas contiene significados, testimonios, representaciones, elementos simbólicos, espaciales, temporales y materiales; además, constituye un medio que introduce narrativas, ideas y conceptos entre el público. Asimismo, contextualiza la Guerra Fría para comprender latencias de posibles escenarios de guerra nuclear, carrera espacial, anticomunismo y discursos pacifistas; revisita la lucha libre y figuras detonantes de prácticas culturales y, por último, considera la industria del cine mexicano donde se presentó un punto de inflexión en que se plantearon distintas vertientes cinematográficas: el cine de luchadores.

El antagonismo político entre Estados Unidos y la Unión Soviética desató un conflicto internacional denominado Guerra Fría. En cuatro décadas (1945-1989), el enfrentamiento promovió en particular una cruzada contra el comunismo desde distintos frentes: radio, televisión, prensa y cine. John Gaddis ha sido precursor de una visión historiográfica norteamericana que definió dicho conflicto como lucha ideológica entre capitalismo y comunismo; sin embargo, Susan Stoner promueve una perspectiva distinta al considerar que la Guerra Fría también se desarrolló en el terreno cultural. La pugna geopolítica invadió espacios de la vida pública.

La Revolución Cubana (1959) y la Crisis de los misiles en Cuba (1962) aceleraron discursos de securitización en EU y pacifistas en la ONU; Adlai Stevenson, embajador de EU ante la ONU (1961-65), aseguró que “constituía una amenaza para la paz del continente y el mundo; por ello, el Consejo de la ONU debería organizar estrategias de paz o se desataría un plan de agresión fragmentada. Cuba se ha hecho cómplice del dominio comunista.⁹ A partir de la incursión del socialismo en Cuba, el gobierno de EU implementó golpes de Estado para inhibir su influencia en Guatemala, Nicaragua, Chile, Uruguay, Argentina y otros; mientras que el sistema político mexicano dispondría narrativas nacionalistas para contener lo que consideraba amenazas internas; puesto que ponía en duda su legitimidad en el poder.

⁹ <https://es.alphahistory.com/guerra-Fr%C3%ADa/debate-sobre-misiles-cubanos-un-1962/> [20 junio, 2022].

Por su parte, los científicos sociales, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone y Marc Ferro, debatieron el filme como fuente histórica. Estos autores fueron recurso historiográfico, pues las imágenes cinematográficas contienen significados de la memoria social y representaciones del pasado. Pierre Sorlin ha sido exponente desde el campo sociológico del binomio Historia-Cine; él consideró que la película se interpretó, su producción dependió del productor y episteme estructural. El cine ofreció a los historiadores un modo de reflexionar fuentes y conceptos (Sorlin, 2008, 22). El director interpretó una idea en pantalla; mientras que la Guerra Fría ofreció un margen de acción histórica.

El texto recurrió al sistema político como categoría de análisis porque transitó más allá de la Guerra Fría, promovió la industria cinematográfica e incentivó entretenimiento masivo; también utilizaré lucha libre, cultura popular e industria cultural como conceptos clave visibles en el proceso de investigación. La categoría de sistema político mexicano se retomó de Luis Medina Peña.

La lucha libre se ha sobredimensionado; sin embargo, se consideraron aspectos clave del estudio *Análisis cultural de la lucha libre: una mirada a la lucha de los símbolos y los sentidos en los cuadriláteros de México* de José J. Soto Ramírez, quien aportó elementos para definirla. En ese tenor, lucha podría concebirse como metáfora de lucha por la vida interna o de clases, pero no justifica semejanza; sí, en cambio, competencia en justa dimensión de rivalidad reglamentada. La lucha presenta peripecias, actos y episodios del drama donde el público tiene posibilidad de convertirse de manera simbólica en artífice de su propio drama; esto es, un espectáculo que buscaría despertar emociones en distintos públicos. La lucha libre tuvo desde sus inicios una raíz popular (Soto, 2010: 136-9).

La cultura popular tiene múltiples excepciones al indagar un sinnúmero de fenómenos socioculturales. Michel de Certeau definió como aquella que se percibe de manera cotidiana, actividades comunes, corrientes, intrínsecas, multiformes y disgregadas; debe considerarse el contexto social en que se reconfigura. Las prácticas culturales en la sociedad moderna se caracterizaron por sucesos complejos como la industrialización y urbanización (Zapata, 2016: 796-9). Estos elementos de cultura popular permitirán asociarlo con la lucha libre, actividad cultural de carácter popular que emergió durante el proceso de urbanización en la ciudad de México, cuyos migrantes internos legitimaron esta práctica casi centenaria.

La escuela alemana teorizó industria cultural y entre sus principales precursores estuvieron Theodor Adorno, Walter Benjamin y Max Horkheimer. En este caso, Adorno refirió como sistema de producción industrial y artefactos estéticos puestos en medios de comunicación para consumo masivo de un público construido por la propia industria: cine, radio y revistas constituyeron un sistema armonizado en sí mismo y entre ellos (Silva, 2013: 178-9). El capítulo utiliza fuentes primarias: revistas de lucha libre y documentos de la Cineteca Nacional en relación con expedientes de personajes y películas; además, fuentes secundarias: prensa, hemerografía y bibliografía.

A) El cine en la interpretación histórica

Los antecedentes del cine como fuente para la interpretación histórica se encuentran en la tercera generación de la Escuela de los *Annales*. A manera de resumen, la primera generación de Bloch y Febvre estableció paradigmas epistemológicos al suscribir una férrea crítica del positivismo e historicismo y revolucionó modos de pensar la historia; en la segunda, Braudel fue referente para entender la interdisciplinaria y tiempos históricos a partir de *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*; en la tercera se priorizaron estudios históricos desde la demografía, vida cotidiana, familia y cultura. En esta última, los principales exponentes fueron Jacques Le Goff, Pierre Nora, Pierre Vilar y George Duby. Por su parte, Marc Ferro (1924-2021) abrevó en la historia y representación cinematográficas como fuente documental de interpretación histórica.¹⁰

Ferro, historiador y cineasta, dirigió el área de Ciencias Sociales de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales, Francia y colaboró en *Annales*; sus aportes en el campo del Cine e Historia han sido retomados de manera frecuente por la comunidad académica. En *El cine, una visión de la historia*, Ferro analiza la visión subjetiva histórica en los cines estadounidense y europeo; menciona que “la imagen (cine) y letra (documento) pueden combinarse, pero en ocasiones su fuerza sustituyó a las demás manifestaciones que

¹⁰ Carlos Aguirre Rojas, “La presencia de la corriente francesa de los *Annales* en México. Primeros elementos para su interpretación”, en *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX* (México: Colmich/UNAM/IIH, 2003), 151-177.

motivaron análisis del pasado; con frecuencia, más que el escrito las imágenes marcaron memoria”.¹¹

La cinematografía transmitió mensajes, códigos y valores; en ocasiones, estrenar una cinta se convirtió en acontecimiento histórico; por ejemplo, el argumento de *The wild one* (Benedek, 1953) manifestó irrupciones del grupo social rebelde por naturaleza: los jóvenes. ¿Cómo se representó la historia en el cine?, ¿desde qué perspectiva? Según Ferro, dependió del cineasta que jugó a ser historiador, pues utilizó el arte para rebuscar hechos en retrospectiva. La representación histórica (oficialista o crítica) en imágenes se ha concentrado en formas de escritura fílmica; así, el argumento de *Los diez mandamientos* (DeMille, 1956) dejó de lado orígenes étnicos para proyectar epopeyas de lucha por la democracia y libertad contra regímenes totalitarios en Europa.¹²

Marc Ferro orientó su análisis cinematográfico al mundo antiguo y medieval de Robin Hood, defensor del despojado; las revoluciones de Francia y Rusia evitaron cuestionar el orden establecido y calificaron a los revolucionarios como agitadores profesionales; la Primera Guerra Mundial de halo pacifista y antipatriota en *Sin novedad en el frente* (Milestone, 1930); los cines europeo y estadounidense; por último, la Guerra Fría. Esta película proyectó una visión dicotómica o maniquea de la historia, una lucha ideológica por la hegemónica mundial y contra el comunismo. En este margen se estrenaron cintas de manufactura hollywoodense: *El Danubio rojo* (Sidney, 1949), *Ultimátum en la tierra* (Wise, 1951) y *Our Man in Havana* (Reed, 1959).

Ferro menciona la censura por motivos políticos; en ese caso, a René Vautier se le prohibió exhibir *Argelia en llamas* (1958) en Francia, una versión crítica del imperialismo y colonialismo europeo en África. El cine galo ocultó violencia, sometimiento y opresión sobre pueblos de Argelia, Túnez y Marruecos; mientras el estadounidense negó revueltas contra los ingleses para independizarse. John Wayne y el *Western* difundieron estampas del indio norteamericano incivilizado; la conquista del Viejo Oeste personificó a *cowboys*, forajidos y *Sheriffs*. El autor francés utilizó imágenes fotográficas que ayudaron a entender su poder

¹¹ Marc Ferro, *El cine, una visión de la historia* (Madrid: ediciones Akal, 2008), 6-7.

¹² Ferro, *El cine*, 8-18.

simbólico y reiteró que el pasado también requiere leerse en representaciones cinematográficas.

En la obra *Historia contemporánea y cine*, Marc Ferro reflexiona imágenes, escritos y medios de comunicación (cine, televisión, prensa y radio) como enlaces de ideas culturales y políticas. Desde su perspectiva histórica, Ferro estuvo a favor de versiones no oficiales o contrahistorias bajo narrativas de ficción; en otras palabras, el testimonio del vencido. El autor debatió a partir del cine, historia y documentos; entonces, desarrolló un discurso cinematográfico en que citó referentes filmográficos para ejemplificar el rumbo ideológico del cineasta e historiador.

Ferro apeló a la memoria, fuente fundamental en la interpretación cinematográfica; “por medio de la ficción se consiguió que la memoria popular y tradición oral pudieran ofrecer una historia que se veía fuera de instituciones”.¹³ En su discurso implementó el método comparativo para evidenciar visiones ideológicas en, por ejemplo, *Die Bolschewisten Greuel* (Schreckentage, 1919), drama de tragedia familiar clase media. El historiador relata cómo los bolcheviques irrumpieron y coartaron la vida pública, propiedades privadas y estructuras familiares; en otras palabras, se trató de una propuesta antisoviética.¹⁴

Por otro lado, cuatro ejes han sido fundamentales para entender la relación Historia y Cine: 1) documento que estudia realidades en pantalla; ya que por medio de lecturas históricas se lograría hacer contraanálisis social; 2) a través de la interpretación fílmica se puede adquirir una versión del acontecimiento histórico. Esto motiva reflexiones sobre su confiabilidad; 3) la problematización del lenguaje cinematográfico con base en géneros de ficción y documental, pues establecen estéticas audiovisuales de contenidos ideológico y político; 4) se indaga en lo social y cultural, espacios donde las películas se han producido y apropiado.¹⁵

Rodríguez y Barboza proponen la siguiente tipología para: 1) películas de reconstrucción histórica que sin pretender hacer historia presentaron un contenido social, político e ideológico y se convirtieron en fuentes; 2) filmes de ficción histórica porque se

¹³ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 2000), 27.

¹⁴ Ferro, *Historia contemporánea*, 49-50.

¹⁵ Wilson A. Acosta, “El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas”, *Folios* 47 (2018): 51-68.

caracterizaron por contextos del pasado sin analizarlo; por último, 3) cintas de reconstitución histórica; ya que evocaron un hecho pretérito para intentar reinterpretarlo.¹⁶ Los filmes del Santo tuvieron elementos de esta última propuesta; sin embargo, también pueden ubicarse en el primer punto porque tienen algunas imágenes de la Guerra Fría.

Rosenstone y Sorlin debatieron el cine como documento del pasado y establecieron correlaciones entre Historia y Cine. El primer autor considera que en el argumento del filme a menudo se ha percibido una estructura narrativa e interpretativa similar al discurso del historiador; por lo tanto, el cine ha sido una extensión de prácticas narrativas de historia escrita, pero también de entender y explicar su relación con el proceso histórico. El cine no reemplaza a la historia como disciplina ni complementa; más bien, colinda igual que otras formas de relacionarse con el pasado.¹⁷ El segundo autor señala que las imágenes audiovisuales se reconfiguraron como modelos de la realidad; ya que la “película ha sido una interpretación del autor. Esto válido para todo documento, texto e imagen.”¹⁸

Paz y Moreno consideran que el cine ha sido transmisor de ideas y medio de comunicación; de esta manera, constituye una fuente para conocer acontecimientos y transmitir en tres formatos: noticiero, documental y ficción. El primero ilustra noticias del día y se divide en reportaje, crónica y artículo; estos presentan sucesos cotidianos en televisión y radio sin ninguna interpretación ni crítica, pero impactan en la sociedad. El segundo informa desde una visión antropológica, interpretativa y analítica; en cambio, la tercera se refiere al planteamiento ideológico de directores y guionistas. En este caso, el filme *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Kubrick, 1964) presenta un sentido anticomunista.¹⁹

Las imágenes audiovisuales se convirtieron en campo de reflexión para el historiador y científico social; ya que fueron un medio que, de acuerdo con Wilson Acosta, “masificó comportamientos, valores y argumentos. Los filmes resignificaron elementos simbólicos, temporales, espaciales y materiales. La cinematografía mexicana proyectó sentires colectivos de manifestaciones políticas, sociales y culturales”.²⁰ El argumento de Acosta proviene de

¹⁶ Gloriana Rodríguez y María Barboza, “Cineforo y divulgación de la historia en el centenario de la Primera Guerra Mundial”, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 2 (julio-diciembre 2015): 206.

¹⁷ Sorlin, p. 44.

¹⁸ Sorlin, p. 22.

¹⁹ Francisco J. Zubiaur, “El cine como fuente de la Historia”, *Memoria y Civilización* 8 (2005): 211-215.

²⁰ Acosta, “El cine como objeto de estudio”, 52.

Clifford Geertz, quien considera que ninguna acción social está al margen de la cultura; por el contrario, produce y hereda simbolismos, pero también implica una reestructuración de experiencias establecidas o esquemas transmitidos de manera histórica en significados y representados en símbolos.²¹ Bajo esta lógica, la industria cinematográfica reproduce experiencias de la Guerra Fría.

Los historiadores pusieron hincapié en el conocimiento de otros lenguajes; en esta línea, Elvia Pacheco explica que a partir de incorporar el cine en la comprensión histórica se abre un mosaico de posibilidades que perciben al pasado como presente para recrear costumbres, ambientes, valores, deseos, miedos, emociones y anhelos. Acercarse al cine requiere lecturas diferentes; se necesitan elementos metodológicos de historiadores, antropólogos, sociólogos y literatos; en otras palabras, se necesita abrir la disciplina histórica a la interdisciplinariedad.²² Por su parte, Elvia Pacheco invita al trabajo inter o multidisciplinario, propuesta que la escuela de los *Annales* señaló hace décadas.

Cuatro expresiones historiográficas favorecieron el debate cinematográfico: historicismo, romanticismo, marxismo y nueva Historia. La primera exalta el nacionalismo y biografía de personajes; la segunda retoma la novela histórica (siglos XIX y XX) y hace del pasado un espectáculo promotor de estereotipos sociales y culturales; la tercera plasma una interpretación histórica mediatizada por contradicciones de clases y divulgación de escenas nacionalistas; mientras que la cuarta representa condiciones sociohistóricas del individuo, vida cotidiana y elementos de la microhistoria.²³

Pilar Amador considera tres aspectos de análisis y crítica fílmicos: 1) texto y contexto, ubicar el filme dentro del marco sociocultural donde adquiere significados; 2) establecer rasgos que sobre ellos ejerce el sistema político, social y cultural vigente durante el proceso fílmico; por último, 3) precisar contenidos aparentes y latentes del filme. El primero ha sido accesible para el espectador porque implica una trama; la segunda entra en juego la mirada

²¹ Eduardo Nivón y Ana Rosas, "Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura", *Alteridades* 1 (1991): 40-49.

²² Elvia Pacheco, *Revista Xictli* 55 (julio-septiembre 2004): 2-12.

²³ Acosta, "El cine como objeto de estudio", 57-60.

del historiador que debe estudiar la película como texto de cultura y memoria del pasado. Más allá de amplias descripciones, estos enfoques requieren interpretarse de manera crítica.²⁴

José María Caparrós propone la siguiente tipología: 1) valor histórico, adquirieron con el tiempo la categoría de testimonio histórico; 2) género histórico, evocaron personajes históricos para entender contextos pasados y 3) intencionalidad histórica, o sea, circunscribir un hecho histórico con base en el rigor historiográfico y visión del director. El lenguaje visual se ha expandido a otros campos; por ello, ha sido frecuente la intervención de historiadores en documentales y programas televisivos.²⁵ Al respecto, Peter Burke considera que todo texto, no solo documentos de archivo, ha sido testimonio de historia viva.

Los filmes de ficción histórica mencionan trasfondos históricos, pues tienen la intención de ensalzar hechos del pasado o, bien, acontecimientos políticos recientes. Los marcos históricos conducen sucesos políticos y culturales; al mismo tiempo, influyen en comportamientos de sectores sociales y se manifiestan en la industria del cine. Los cineastas más experimentados no evadieron el contexto histórico de su tiempo, tampoco la producción que en ocasiones respondió a ciertas afinidades políticas. Las industrias hollywoodense y mexicana proyectaron, en mayor o menor medida, una intención política de la Guerra Fría; por lo regular, un férreo anticomunismo y mensajes de paz que trastocaron diferentes áreas sociales.

B) La cinematografía mexicana: 1950-1960

La Guerra Fría aceleró producciones cinematográficas antisocialistas en Estado Unidos; por tanto, Hollywood manufacturó filmes que propalaron mensajes para denigrar el sistema socialista soviético y, por el contrario, exaltaron virtudes del capitalismo estadounidense en todas sus expresiones.²⁶ Los estudios hollywoodenses influyeron de manera decisiva en directores, actores, guionistas y productores en México. Como a fines de los treinta, la

²⁴ Ma. Pilar Amador Carretero, “El cine desde la mirada del historiador”, en *La mirada que habla: cine e ideologías* (Madrid: Akal, 2002), 24.

²⁵ Nilda Bermúdez, “El cine y el video: recursos didácticos para el estudio y enseñanza de la historia”, *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales* 13 (enero-diciembre 2008): 109.

²⁶ Alejandro Crespo Jusdado, “El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969” (tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid/FFyL, 2009), 9.

industria cinematográfica nacional adquirió perfil de empresa cultural financiado por el Estado y, de acuerdo con Emilio García Riera, hacia los cuarenta constituyó la cuarta industria nacional en contribuir al Producto Interno Bruto (PIB).²⁷

En 1942, el presidente Manuel Ávila Camacho (1940-46) promovió el Banco Nacional Cinematográfico (institución de crédito) y el Departamento de Supervisión Cinematográfica dependiente de la Dirección General de Información de la Secretaría de Gobernación; más tarde, el gobierno fundó la Compañía Distribuidora de Películas Mexicanas (PELMEX) de capital público y privado para distribución comercial de cintas nacionales en Iberoamérica y sur de Estados Unidos. La censura gubernamental y espionaje en el cine fueron dos elementos que determinaron el comienzo cinematográfico estatal; por ejemplo, *Confesiones de un espía nazi* (Litvak, 1939) se reportó desde las salas cinematográficas a la Secretaría de Gobernación por medio del inspector honorario o agente encubierto Augusto Canovi: “en la película se vio propaganda para la democracia norteamericana y propaganda antinazi”.²⁸

A partir de prácticas culturales dominantes, la industria reprodujo el modelo estadounidense e imitó personajes que el público asimiló; por ello, melodramas familiares, comedias rancheras y dramas ciudadanos tuvieron arraigo en áreas urbana y rural. De acuerdo con Juan Silva, los géneros del cine estadounidense actuaron sobre “imaginarios sociales para instaurar orden como el *western* y, a su vez, participaron en su integración social por medio de melodramas; también, funcionaron como ejes integradores en casos de conflicto mediante historias de amor o héroes conciliadores de bandos rivales”.²⁹

Los cuarenta testificaron una época de bonanza y resplandor del cine mexicano porque, entre otras causas, aumentó su producción en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y, por el contrario, depreció manufacturas en la industria cinematográfica de EU. En palabras de Rosa Rivera, la guerra abrió el mercado del Sur estadounidense y latinoamericano para los productos nacionales; así como derivó su prestigio internacional,

²⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (México: Era, 1971), 207. El cine mexicano ha sido estudiado porque, entre otros aspectos, se formó una imagen nacionalista del México posrevolucionario.

²⁸ Archivo General de la Nación, DFS/ IPS, caja 128, exp. 7, foja 2.

²⁹ Juan P. Silva, “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, *Culturales* 13 (enero-junio 2011): 18. El melodrama presenta un personaje víctima envuelto en lágrimas, llantos e intrigas.

pues “orilló a Estados Unidos para que disminuyera su producción y dotó a México de película virgen a condición de que se utilizaran en películas de propaganda a favor del aliado; de manera hipotética puede asumirse que sin la competencia norteamericana se consolidó la industria y talento de directores, técnicos y actores”.³⁰

Los actores y directores mexicanos legitimaron un capital de productores que a la postre se convirtieron en hitos transmisores de prácticas culturales: Dolores del Río, María Félix, Emilio Fernández, Jorge Negrete, Luis Aguilar, Sara García, Pedro Infante, Julio Bracho, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova, Fernando Soler, Pedro Armendáriz, Ismael Rodríguez y Luis Buñuel. Los histriones forjaron identidades del México posrevolucionario; promovieron estilos de vida, valores, conductas, costumbres, lenguajes, tradiciones y modismos. En esta tesitura, Ricardo Pérez señala diferentes correlaciones entre cine e imagen del campesino dentro de la política nacionalista posrevolucionaria de Estado: “imágenes del México rural fueron utilizadas por el gobierno como signo del nacionalismo, pues pretendía legitimarse como intérprete de la realidad y voluntad popular”.³¹

El imaginario social se construyó con base en espacios rurales; mientras lo nacional y popular estuvieron anclados en diferentes campos: 1) espacio social: pueblos, ranchos, haciendas, plazas, palenques, cantinas e iglesias; 2) prácticas culturales: carreras de caballos, peleas de gallos, partidas taurinas, ferias, serenatas y matrimonios; 3) sistemas simbólicos: religión, poder, lenguaje, costumbres, ritos y prácticas; 4) personajes: hacendado, sacerdote, autoridad política, caporal, borracho, ranchero, campesino, indio y cantinero. En este último apartado se enaltecieron la mujer casta, humilde, digna, fiel, bella y el hombre fuerte, orgulloso, mujeriego y honrado.³²

Ricardo Pérez, Carlos Monsiváis, Álvaro Fernández y otros, han mencionado que la imagen del campesino o indígena solo se veía en murales como constructor de la patria; sin embargo, en la realidad padeció racismo, pobreza, clasismo y explotación. En el cine fue exhibido como objeto de museo, motivo de burla por “incivilizado”, debido a su lenguaje y

³⁰ Rosa N. Rivera Gómez, “El grupo Nuevo Cine” (tesis de licenciatura, UNAM, 1985), 29.

³¹ Ricardo Pérez, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (México: CIESAS, 1994), 123-30. La industria arrendaba los estudios San Ángel Inn, Churubusco y Tepeyac.

³² Silva, “La Época de Oro del cine mexicano”, 24.

costumbres.³³ El ambiente rural propició que el charro se edificara como símbolo nacional dotado de elementos intrínsecos: fuerte, temerario, audaz, poeta, trovador, bailarín al son del *Jarabe tapatío*, susceptible al amor y enamorado de la vida.³⁴

El cine rural integró con naturalidad postales de amaneceres y atardeceres lúgubres, desoladas y sobrias; una vida idílica, solaz, sublime e ilusoria regida por el ciclo natural del sol. A decir de Carlos Monsiváis, el séptimo arte idealizó el coraje y grandeza del terruño; el machismo y femineidad del mundo campirano, sus comunidades indígenas y vida agropecuaria bajo el dominio del cacique al bienestar social de los habitantes.³⁵ De acuerdo con Jesús Martín, el cine “sincronizó con el hambre del pueblo para hacerse visible; le entregó rostros, gestos, modismos, conductas y, sobre todo, permitió verse a sí mismo al espejo”.³⁶ Más aún, Monsiváis acota: “proporcionó ídolos sociales hacia inmigrantes que arribaron a la ciudad para el desempeño de su naciente vida citadina”.³⁷

Humberto Domínguez menciona que la población urbana encontró su identidad sobre todo en el melodrama. El gran público popular utilizó tramas cinematográficas para reinventar ambientes familiares con base en ídolos que matizaron la ridiculez, maldad de villanos y generosidad del compadrazgo. Los profesionistas, tenderos, taberneros, curas, policías, bailarinas y meretrices, permitieron al espectador reconocerse dentro del barrio urbano, colonias y espacios populares.³⁸

En 1947, el gobierno mexicano fundó la Compañía Distribuidora Cinematográfica Mexicana Exportadora para su distribución en el extranjero; asimismo, apostó por democratizar el espacio cinematográfico en que se proyectaban imágenes, escenas y dramas de modernización, clase media, vidas rural, urbana y nocturna. El ciudadano bailó ritmos musicales de época: cha cha chá, mambo y rumba; en tanto, Humberto Domínguez considera

³³ Álvaro Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (México: Colmich/ UdG, 2012), 56-57.

³⁴ Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata*, 56-57.

³⁵ Humberto Domínguez Chávez, “Cine mexicano entre 1940-1970”, UNAM, <https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/> (consulta 18 de septiembre de 2021). Carlos Monsiváis, “Mirada descubridora. Gabriel Figueroa: La institución del punto de vista”, *Artes de México. El Arte de Gabriel Figueroa* 2 (1988): 41-49.

³⁶ Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: editorial G. Gili, 1987), 178 y 181.

³⁷ Carlos Monsiváis, “El matrimonio de la butaca y la pantalla”, *Artes de México*, 10 (2007): 36-39.

³⁸ Domínguez, “Cine mexicano”, 1-2.

que el género de arrabal o cabaret construyó “un caleidoscopio de autopercepción donde los provincianos que llegaban a la capital con la esperanza de un futuro promisorio se reconocerían en conductas sociales de personajes cinematográficos: Jorge Negrete, María Félix y Pedro Infante”.³⁹

El cine representó bailarinas y la vida nocturna que, según Fernando Mino, “favoreció ambientes urbanos en tono con el discurso modernizador del régimen, pues ofreció tramas fatales y desenlaces felices; recurrió a mujeres de movimientos candentes, belleza exótica y atuendos ligeros”.⁴⁰ Estas imágenes del pecado, ilusión, desilusión, amor y desamor dejaron de producirse ante la ola cultural norteamericana y su producción industrial; puesto que a inicios de los cincuenta, estas impusieron valores morales por medio de temas bíblicos como estrategia de integración social: *Los diez mandamientos* (DeMille, 1956). En la misma década continuó la censura gubernamental bajo formas de supervisión e, incluso, promovieron leyes: Industria Cinematográfica y Dirección General de Cine (1940).⁴¹

La industria y medios de comunicación apoyaron a los presidentes Manuel Ávila Camacho (1940-46) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952). En su cuarto informe de gobierno, este último mandatario apeló al patriotismo y unidad: “el futuro de nuestro país está en el corazón de todos sus hijos; tenemos confianza en que la unidad nacional será incommovible frente a cualquier problema que se presentare y sabremos con todo patriotismo buscar soluciones que garanticen los principios de la Revolución, nuestra libertad y progreso”.⁴² El informe alcanzaría una connotación simbólica porque se transmitiría por televisión vía comunicación satelital (1950); este aparato de bulbos emitiría el mensaje presidencial en términos de que México caminaba sobre el progreso; asimismo, se convertiría en protagonista del avance científico y encaminaría expectativas futuristas.

La televisión, reina del hogar o centro del universo familiar, constituyó un monopolio al servicio del sistema político en aras de ofrecer entretenimiento desde la sala del hogar por medio de programas familiares. Laura Ramírez explica que en la sociedad de consumo esta

³⁹ Domínguez, “Cine mexicano”, 1-2; <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html> (consulta 2 de octubre de 2022).

⁴⁰ Fernando Mino, “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de *Sombra verde* de producciones calderón”, *Historia Mexicana* 1 (2019): 64.

⁴¹ Mino, “Crisis, censura y búsquedas”, 65-78.

⁴² Miguel Alemán Valdés, *IV Informe de Gobierno* (México: SEGOB, 1950), 192. *Pasado-futuro Koselleck*.

plataforma de comunicación irrumpió como “objeto tecnológico y entretenimiento de una sociedad acostumbrada a ver imágenes en salas de cine. Este aparato modificó horarios, gustos, percepciones, espacios y modos de interacción; se convirtió en objeto de lujo, símbolo de prestigio social; en otras palabras, la televisión sería una industria de comunicación y espectáculo de proyección nacional”.⁴³

El cine proyectó al extranjero postales de identidad nacional y cultural; un columnista anónimo escribió para *El Tiempo*: “México con sus películas impuso y popularizó su música, vestimentas, costumbres, monumentos y bellezas naturales; modas, gustos, preferencias estéticas, vidas cotidiana y sentimental; es decir, traspasó fronteras”.⁴⁴ En efecto, la época dorada propició una tradición de arraigo popular y, en consecuencia, se exportó hacia otros países latinoamericanos; sin embargo, la fórmula entró en crisis a fines de los cincuenta porque, entre otras causas, las principales figuras iban desapareciendo.

La industria fílmica estuvo bajo control de empresarios que intervinieron en la producción, distribución y exhibición; a su vez, adquirió características elitistas porque se utilizó como medio de movilidad social, acumulación de riqueza y patrimonio familiar.⁴⁵ En 1947, el gobierno federal fundó el Banco Nacional Cinematográfico y la empresa distribuidora Películas Nacionales S.A; dos años después decretó la Ley de Industria Cinematográfica para desarticular lo que estudios historiográficos denominaron el monopolio de William Jenkins, aventurero estadounidense que al paso del tiempo logró una carrera de empresario cinematográfico. Al respecto, Andrew Paxman ofrece una referencia del personaje en su libro *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*.⁴⁶

El medio cinematográfico motivó estas iniciativas de ley, pero también pugnas políticas que convocaban movimientos de huelga al evadir demandas como adjudicación de contratos por arrendamiento de filmes, derechos laborales y aumento salarial. La lucha de

⁴³ Laura C. Ramírez Bonilla, “La hora de la TV: incursión de la televisión y la telenovela en la vida cotidiana de la ciudad de México, (1958-1966)”, *Historia Mexicana* 1 (2015): 291.

⁴⁴ *El Tiempo*, 12 de diciembre de 1942, sección cultural.

⁴⁵ Rosario Vidal Bonifaz, *Seguimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México, (1895-1940)* (México: Miguel Ángel Porrúa/H. Cámara Diputados LXI Legislatura, 2010), 216-18.

⁴⁶ Andrew Paxman. 2017. *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México* (México: Debate, CIDE).

grupos provocó enfrentamientos que derivaron en fundar el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC, 1945). El tradicional Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) arremetió contra el STPC dirigido por Jorge Negrete y Mario Moreno. Según Jorge Ayala, la vida sindical se reguló por intervención del Estado; entonces, el STIC se encargó de distribuir y elaborar noticieros; en tanto, la STPC de producir películas.

La querrela sindical ocasionó una disminución de exhibiciones cinematográficas; hacia 1947 se estrenaron cerca de 276 filmes, pero solo 49 fueron mexicanas. A partir del siguiente año, los distribuidores tenían por obligación exhibir 50 por ciento del material cinematográfico nacional en distintas estancias; por lo que fundaron el Banco Cinematográfico, S.A.⁴⁷ La industria del cine estuvo bajo control de productores y casas productoras que, al mismo tiempo, mantuvieron un sistema cerrado de poder, pues sus integrantes impusieron sus propias reglas del juego: Jenkins, Wishnack y Walerstein, quienes poseían capital económico, social y político. Miguel Contreras Torres los denuncia en *El libro negro del cine mexicano*.⁴⁸

Eduardo Garduño, director del Banco Cinematográfico, implementó un plan para fortalecer, de acuerdo con Isis Saavedra, la “unión de productores y distribuidoras dependientes, limitar el monopolio de exhibición y estimular nuevos personajes”.⁴⁹ En opinión contrapuesta, John King menciona que la Ley Garduño solo “mantuvo en su lugar a una mafia de directores, actores, técnicos y trabajadores de estudio; más aún: presentó un panorama de melodramas sin dinamismo, proyecciones de rebeldes adolescentes sin causa; series de luchadores enmascarados estelarizadas por el Médico, Santo y Huracán Ramírez”.⁵⁰

A pesar de la crítica, la industria cinematográfica siguió personificando bienes simbólicos; ya que el cine independiente y filmes de luchadores se convirtieron en primicia de los sesenta. *Blue Demon*, Santo, Huracán Ramírez y Mil Máscaras constituyeron un capital de figuras populares de consumo, pues el auge del espectáculo deporte trascendió hacia el

⁴⁷ Catherine Macotela, “El sindicalismo en el cine”, en *El cine mexicano a través de la crítica*, Gustavo García y David Maciel (México: UNAM/IMC/UACJ, 2001), 263-264.

⁴⁸ Cfr. Andrés García Franco, dir. *La historia negra del cine mexicano*. 2016.

⁴⁹ Isis Saavedra Luna, “El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994”, *E.I.A.L.* 2 (2006): 108.

⁵⁰ John King, *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano* (Colombia: tercer mundo editores, 1994), 186.

extranjero. En Francia, estas cintas se consideraron de culto.⁵¹ Los personajes enmascarados pertenecieron a una segunda generación de luchadores que fueron impulsados en revistas, televisión y cine. La primera generación afinó estilos, prácticas y costumbres; sin embargo, carecieron de elementos publicitarios como la televisión para posicionarse como figuras legendarias.

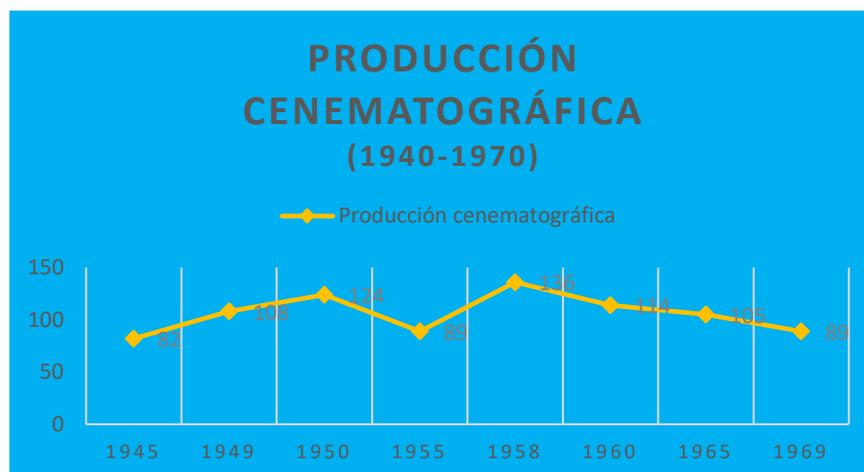
A fines de los cincuenta y principios de los sesenta, la industria de cine nacional agotó su propia fórmula de exportación. En este trance, se suscitó una crisis de producción justo cuando la juventud asumió cambios sociales, políticos y culturales. La Revolución Cubana influyó en la juventud crítica y motivó debates a partir del cine internacional; entonces, los universitarios fundaron cine clubs. Así, desde las aulas escolares democratizaron el cine y recurrieron al formato Súper 8. En esta línea, Álvaro Vázquez destaca su peculiaridad frente a otros medios; puesto que “generó una visión de temas contraculturales a partir de una posición juvenil alterna contra un ambiente de prohibiciones”.⁵²

Tras el descenso de producción fílmica surgieron experiencias de cineasta independientes que ampliaron horizontes de expectativas. Los artistas, literatos, intelectuales, productores y directores fundaron la corriente Nuevo Cine Mexicano. Ellos editaron la revista del mismo nombre con base en estas demandas: 1) apertura de nuevos talentos; 2) libertad de expresión; 3) producción y libre exhibición del cine independiente al margen de grupos dominantes; 4) formación de cineastas en instituciones y fundación de la cineteca; y 5) participar en festivales de cine.⁵³ Los integrantes denunciaron el monopolio empresarial y censura del gobierno.

⁵¹ <http://cine.mexicnao.mty.itesm.mx/front.html> (consulta: 2 de octubre de 2022).

⁵² Álvaro Vázquez Mantecón, “El curioso caso del súper 8 mexicano”, *Contracultura 2* (marzo 2021): 68-73.

⁵³ Rivera, *El grupo Nuevo Cine*, 37-39. El grupo editó siete números.



Cuadro 1. Producción cinematográfica: 1940-1970.
Fuente: *Historia documental del cine mexicano*.

En esta corriente militaron personajes de la clase media: Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Emilio González, entre otros. La efímera “protesta” se trató de un movimiento interno de intelectuales y artistas; los postulados limitaron su crítica al gobierno en turno e industria fílmica. Los cineastas de esta corriente sembrarían las semillas del cine independiente y, poco después, destacarían Jomi García Ascot, Rubén Gámez y Alberto Isaac, quienes filmarían *En el balcón vacío*, *La fórmula secreta* y *En este pueblo no hay ladrones*.⁵⁴

El concepto de industria cultural está asociado con la escuela alemana y sus principales exponentes: Theodor Adorno, Walter Benjamin y Max Horkheimer. Ellos consideran que el poder impuso a la colectividad valores y modelos de conducta; así como la creación de necesidades e imposición del lenguaje. La transformación de bienes culturales y artísticos en mercancías de consumo masivo dio origen a la industria cultural; este concepto, de igual modo, se vincula con la dinámica de la cultura de consumo y los procesos de la cultura popular urbana.⁵⁵ El cine, al formar parte de la industria cultural, cumplió con ideas anteriores, pero no dejó de ser transmisor de valores, modelos de conducta y representaciones de la Guerra Fría.

⁵⁴ Rivera, *El grupo Nuevo Cine*, 37-39.

⁵⁵ Vidal, *Surgimiento de la industria cinematográfica*, 216-218.

1) La lucha libre más allá de tres caídas

“Vamos a luchar con mucho gusto pa’ que las lágrimas se junten con el sudor”.

“Cavernario” Galindo.⁵⁶

Las imágenes, objetos y prácticas culturales dieron sentido y cohesión a la vida social; al mismo tiempo, arrojaron “sistemas de interacción significativos”, descripciones densas y experiencias escritas. El pensamiento cultural hegemónico encontró resistencias desde la subalteridad, pues personajes “comunes y corrientes” reconfiguraron espacios, estilos de vida, costumbres y ritos. La historia cultural absorbe experiencias, creencias y expresiones de grupos de abajo; su esencia radica en imágenes, textos, documentos u otros vestigios materiales e inmateriales del pasado.

En sintonía con Fernand Braudel, las Ciencias Sociales evolucionaron a la velocidad de la luz: Economía, Sociología y Antropología. La economía mundo, según Immanuel Wallerstein, condicionó “una reorientación del discurso histórico para que se adaptara a la conciencia del tiempo histórico y necesidad de abrir sus fronteras; en este caso, Braudel comprendió la fuerza del discurso antropológico, pues accedía al inconsciente de prácticas sociales por medio de estructuras”.⁵⁷ La antropología social interpreta símbolos de la cultura por medio de descripciones densas y propone conclusiones amplias a partir de contextos densos. El guiño es una pizca de cultura en que se pueden realizar descripciones sobre descripciones.⁵⁸

La cultura popular, de acuerdo con Lourdes Grobet, ha sido “respuesta a la invisibilidad, lejos de ceremonias oficiales o actos solemnes. El gusto por el mal gusto, avistamiento de un modesto cambio de paradigma en consideraciones estéticas y hallazgo

⁵⁶ Canal oficial de Clío en YouTube, “Documental. Rodolfo 'El Cavernario' Galindo. La evolución inconclusa”, <https://www.youtube.com/watch?v=dMsKFqTIh2Y>.

⁵⁷ Martínez, *El tiempo de la historia*, 244; Cruz A. González Díaz, “Sobre la cultura popular: Un acercamiento”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 47 (2018): 67.

⁵⁸ Nivón y Rosas, “Para interpretar a Clifford Geertz”, 4-9.

estético multitudinario como la lucha libre”.⁵⁹ La cultura popular adquirió diferentes manifestaciones de dinámica propia; puesto que, a decir de Julia Tuñón, “implicó maneras en que colectividades sin presencia ni poder político, económico o social asimilaron ofertas a su alcance. En este caso, la lucha libre perteneció a la cultura popular como manifestación social, una forma de entender, pensar e interpretar la existencia”.⁶⁰

La lucha libre encontró un lugar de reflexión en las Ciencias Sociales a partir de la tradición oral, memoria, fotografía y cine. Los autores Raúl Criollo, Rafael Aviña, Janina Möbius, Lourdes Grobet, Juan Soto, Fernando de Haro, Omar Fuentes y Rafael Olvera, reorientaron el sentido de simple entretenimiento *infra* a representación de la cultura popular. Por su parte Lourdes Grobet, especialista en fotografía de lucha libre, puso en debate el aporte de un sinnúmero de fotógrafos en la lucha libre que “padecieron descréditos por muchos años en medios impresos especializados y no especializados, quienes miraron este deporte por encima del hombro y nunca le otorgaron su lugar”.⁶¹

¿Qué es lucha libre? De manera técnica se ha definido como deporte espectáculo; al mismo tiempo, alegoría escénica del teatro de la vida y combate entre dos contrincantes de manera física sobre el cuadrilátero. La batalla maniquea presenta metáforas de significados en que el público se convierte en portavoz del concierto: grita, aconseja y, en opinión de Eddie Cerón, encabeza un “linchamiento acústico”. La lucha libre posee singularidades, estilos, saltos aéreos y llaves; rivalidad entre rudos y técnicos, donde el *réferi* imparte justicia de manera arbitraria, pues a menudo contribuye al triunfo de algún bando.⁶²

A partir de 1930, la ciudad de México se posicionó como el corazón cultural en actividades de entretenimiento masivo. La urbe ha sido fundamental para el esparcimiento social; por lo que en su estructura urbana surgieron escenarios monumentales: las arenas, espacios decisivos para que el deporte espectáculo se difundiera entre multitudes. La ciudad detonó una cultura popular entendida como “práctica social que reorientó realidades, pues

⁵⁹ Grobet, *Espectacular de lucha libre*, 10.

⁶⁰ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952* (México: El Colegio de México/IMC, 1998), 29-30.

⁶¹ Lourdes Grobet, *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet* (México: Océano, 2011), 310.

⁶² Eddie Cerón, *De dos a tres caídas: la lucha libre como resistencia cultural en México* (México: UAEMéx., 2019), 83; Ángel Acuña Delgado, “La cultura en la Arena de la lucha libre mexicana: una visión Etnográfica”, *Rev. Esp. Antropol. Amer.*, 47 (2017): 143. Carlos Monsiváis, *Días de guardar* (México: Era, 1970), 334.

expresaron contenidos, de acuerdo con Mariángela Rodríguez”.⁶³ El ciudadano común percibió cómo se fusionaban realidad y fantasía cuando escuchaba: “lucharán de dos a tres caídas, sin límite de tiempo”. Los luchadores sin máscara o enmascarados defendían su honor por medio de llaves, contrallaves, golpes y patadas voladoras desde la tercera cuerda del ring. Los espectadores demandaban promotores de conductas.⁶⁴



Imagen 1. Inicios de la lucha libre en México.
Fuente: <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/24>

En Arizona, California, Nuevo México y Texas, el *wrestler* estadounidense ya había recorrido un largo camino; por lo que resultaría innegable su influencia en la lucha mexicana e incluso deportistas nacionales se presentaban en funciones estelares. La capital ofrecía funciones de lucha libre en diferentes lugares; sin embargo, carecía de uno en particular.⁶⁵ Las fuentes atribuyeron al excomerciante de muebles, Salvador Lutteroth, como principal

⁶³ Mariángela Rodríguez, “Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 12 (1991): 152.

⁶⁴ Grobet, *Espectacular de lucha libre*, 10.

⁶⁵ Acuña, “La cultura en la Arena”, 27.

empresario, promotor e impulsor de la lucha libre en la Arena México; puesto que a inicios de los treinta fundó la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL), espacio donde debutaron luchadores en busca de oportunidades para luego posicionarse en la cúspide del reconocimiento.

El deportista foráneo con deseos de destacar debía probarse en la capital; así, luchadores mexicanos y extranjeros experimentarían sus primeros combates donde asumirían diferentes personalidades desde varios seudónimos de batalla en español e inglés: Adolfo Bonales, Carlos Malacara, Chico Veloz, Raúl Torres, Rito Romero, Chato Laredo, *Black Killer*, *Henry Pilusso*, *Red Man*, *Gray Shadow*, entre otros. El concepto cambió más tarde cuando incorporaron un objeto simbólico: la máscara. Esta prenda se convirtió en la principal indumentaria que imprimió un sello cultural a la lucha libre mexicana.

Los poetas, escritores, intelectuales, dramaturgos, investigadores, luchadores, mascareros y costureros, han escrito interpretaciones sobre las máscaras desde tiempos remotos hasta hoy. El premio Nobel de literatura 1990, Octavio Paz, ofreció una breve interpretación en *El laberinto de la soledad*: “Máscaras mexicanas”. El autor consideró que el mexicano “criollo o mestizo” ha sido un ser ensimismado, encerrado en la soledad y silencio; a menudo protegió su rostro y sonrisa detrás de una máscara invisible como mecanismo de defensa. Así, impidió que el mundo exterior se inmiscuyera en su intimidad; la máscara, una muralla entre realidad y ente.⁶⁶

Desde la historiografía, Julio Crespo retomó ceremonias, celebraciones, ofrendas y ritos funerarios de pasadas civilizaciones mesoamericanas, para reiterar que está dotada de enigmas inefables. Janina Möbius, Fernando de Haro y otros autores consideraron que la máscara ha sido objeto alegórico en la lucha libre mexicana; sin embargo, considero que el trabajo del antropólogo social José J. Soto Ramírez, *Análisis cultural de la lucha libre: una mirada a la lucha de los símbolos y los sentidos en los cuadriláteros de México*, fue más allá de la máscara durante el proceso de constitución de identidad; ya que retomó elementos para señalar cierta coherencia semiótica entre nombre, atuendo y técnicas.⁶⁷

⁶⁶ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad* (México: FCE, 1992), 10-17.

⁶⁷ José J. Soto Ramírez, “Análisis cultural de la lucha libre: una mirada a la lucha de los símbolos y los sentidos en los cuadriláteros de México” (tesis de doctorado, ENAH, 2010), 38- 39.

A inicios de la lucha libre comercial, la máscara carecía de atributos significativos. Esto no impidió que Corbin James Massey se estrenara como “La maravilla enmascarada”. Lejos de cualquier conocimiento en tecnología textil o microfibras, el modelo de Corbin resultó rudimentario por su material curtido en piel de ternera hecho por un taller de calzado deportivo; también tenía pegamento, se impregnaban marcas de costura interna en el rostro e impedía filtrar el sudor, de acuerdo con Laura Pérez en su tesis de licenciatura.⁶⁸



Imagen 2. La maravilla enmascarada. Fuente:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=114281104061953&set=a.106020944887969>

El segundo enmascarado fue el “Murciélagos” Velázquez; así mismo, la máscara adquirió simbolismos, costumbres e identidades cuando se disputó en combate sobre el cuadrilátero al ritmo del grito de iniciación de las “patadas y llaves”. La incógnita, misterio, enigma y personalidad se conjugaron en la máscara; así, Davis Dalton consideró que “la simbiosis del luchador y la máscara produjo un personaje híbrido dentro del formato de superhéroe cinematográfico, cuyo poder residió en una especie de *cyborg* mexicano”.⁶⁹

⁶⁸ Laura C. Pérez Rodríguez, “El cine de luchadores como símbolo de identidad mexicana” (tesis de licenciatura, UAC, 2012), 33-34.

⁶⁹ Davis Dalton. Intenciones enmascaradas en la pantalla plateada. El Santo y el mimetismo imperial. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía* (2016) 4: 1-15.

De acuerdo con José Soto, la arena se articula del centro periferia y arriba abajo; a su vez, espacio institucionalizado y semillero de gladiadores. Las arenas hicieron visible otro componente clave: la multitud. Ahí residió la legitimidad hacia el luchador, pues el público se convirtió en tribunal de circo romano: apuntó al ídolo, entonó palabras y frases simples, pero de raigambre sentimiento: ¡rómpesela!, ¡chíngatelo!, ¡mátalo!, ¡quíébratelo!, ¡arriba las muchachonas!, ¡córtale el pescuezo!, ¡culero!, ¡pinche cuerpo de chile manzano! Los gritos profundos animaron su continuidad generacional.⁷⁰

La lucha libre se practicó desde formatos, fuerzas o conceptos antagónicos por naturaleza: luz y oscuridad, rudos y técnicos, héroes y villanos o malos y buenos; ahora bien, en la cultura de consumo este deporte espectáculo se comercializó desde la arena, prensa, revistas, radio, historietas, televisión y cine, medios decisivos en su difusión dentro y fuera de centros urbanos. Aquellos que quieran adentrarse al tema debe consultar, por ejemplo, revistas deportivas semanales: 1) *Campeones, semanario de box y lucha libre*; 2) *Arena... de box y lucha*; y 3) *Puños: semanario de boxeo y lucha libre*. En otras publicaciones, el lector encontrará trayectorias de vida, entrevistas y fotografías.

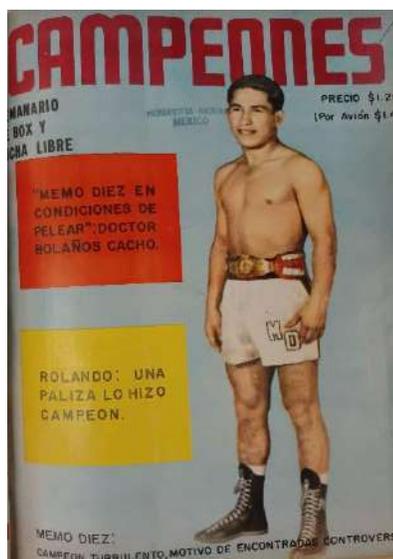


Imagen 3. Revista de lucha libre, 1950. Fuente: HN



Imagen 4. El “Cavernario” Galindo. Fuente: *El Universal Gráfico*, enero 1950.

⁷⁰ Ramírez, “Análisis cultural de la lucha libre”, 49-50; Grobet, *Espectacular de lucha libre*, 12; Acuña, “La cultura en la Arena de la lucha libre”, 149; González, “Sobre la cultura popular”, 70.

La fuente hemerográfica dejaría entrever que en los cincuenta concurrían amplias ofertas de luchadores sin más indumentaria que calzón deportivo y botas. El espectáculo radicaría más en la personalidad del luchador sobre el cuadrilátero que su parafernalia en vestimentas, pues pocos portaban máscaras, capas y mallas. Los luchadores activos participaron en diferentes carteleras del entonces Distrito Federal; mientras que otros, en plazas de Guadalajara, Monterrey y Torreón. La mirada estaba puesta hacia el norte e, incluso, algunos traspasaron fronteras al debutar en arenas de EU: San Antonio, Los Ángeles y Phoenix. Así se formaron redes transfronterizas de lucha libre.

La década vio nacer redes de movilidad en busca de oportunidades dentro y fuera del país. Asimismo, surgieron gladiadores natos de una época de oro; ya que llegaron a la principal promotora de lucha libre del país, de acuerdo con el documental “*Cavernario*” Galindo de Clío. En este contexto, docenas de deportistas tuvieron sed de gloria, pues se prepararon bajo condiciones sobrehumanas e, incluso, innovaron estilos, llaves e indumentaria para considerarse completos. La fila de gladiadores en aras de tocar puertas fue enorme; por eso, los promotores establecieron mecanismos de selección. El luchador debía tener hambre de comida y triunfo. Todos empezarían desde abajo.⁷¹

Los aspirantes provenían del pueblo raso; sin embargo, todos poseían una férrea voluntad para sobresalir. El caso de Alejandro Muñoz, el “Tosco”, viene a la luz; puesto que aún infante salió de su entorno familiar de doce hermanos para contribuir al sustento económico. El “Tosco” trabajó de campesino, mozo y garrotero en ferrocarriles mexicanos. Una tarde coincidió con Rolando Vera; entonces, le preguntó acerca de su físico: ¿por qué eres diferente? Le contestó: porque soy luchador. A partir del encuentro, Rolando Vera entrenó a Alejandro Muñoz y, más tarde, le diseñó su distintivo comercial: *Blue Demon*. Las experiencias de infancia de muchos de ellos despertaron curiosidades que con el tiempo terminaron en prácticas deportivas.

La trayectoria de “Murciélagos” Velázquez debe aludirse porque fusionó realidad y fantasía para explicar diferentes etapas de su vida. La familia de Jesús Velázquez Quintero emigró de Guanajuato a ciudad de México por necesidad, hambre y pobreza. A temprana

⁷¹ Canal oficial de Clío en YouTube, “Documental. Rodolfo”, min. 9:16-9:28.

edad trabajó de mozo en diferentes oficios; tiempo después incursionó en herbología, curanderismo, filosofía, teología, medicina, música, escritura y deporte. En este campo irrumpió como “revolucionario” de la lucha libre. Al respecto, Eduardo Mejía publicó su travesía por los encordados en la revista *Audacia*.⁷²

El testimonio de Mejía ofrece vicisitudes del quehacer profesional del luchador mexicano. A raíz de su condición física practicó judo, karate, sumo y lucha; sin embargo, sufrió golpes, fracturas y contusiones. Una vez luchador de la arena México debutó contra Jack O’Brian. En la entrevista señala que a menudo implementó tres llaves de castigo a sus contrincantes: tirabuzón, noria y suástica. Jesús Velázquez Quintero se estrenaría como “Murciélagó enmascarado”, pero alrededor de ocho años después cedería la máscara. Asimismo, aseguraría que el dictador de República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo (1952-61), le otorgaría una medalla de oro en reconocimiento a su carrera.⁷³

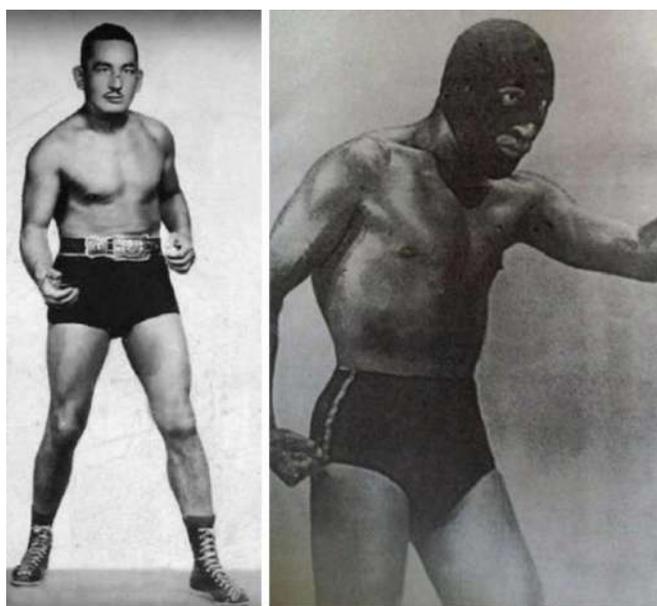


Imagen 5. “Murciélagó” Velázquez. Fuente: <https://vardeportivo.com/2021/05/26/murcielago-velazquez>

⁷² Eduardo Mejía, “‘Murciélagó’ Velázquez en el cine I y II”, *Errataspuntocom*, julio 2008. <http://errataspuntocom.blogspot.com/2008/07/luego-crec-poquito-tendra-diez-aos-y.html> (consulta diciembre de 2022).

⁷³ Mejía, “‘Murciélagó’ Velázquez”, julio 2008.

El “Murciélago” Velázquez desplegó una prolífica personalidad fuera y dentro del ring, pues en cada encuentro apareció encapuchado, sin más indumentaria que calzón deportivo y botas versión *dark*. En el escenario de batalla extendía su capa y de manera misteriosa emanaba una colonia de murciélagos; de igual modo, recitaba poemas y frases de filósofos griegos. Velázquez inventaría la filomena en honor a la coza de mula (patada hacia atrás); luego perdería su cabellera a manos del Santo. Jesús Velázquez sería maestro de luchadores, policía, escritor, guionista y actor. Estas últimas vertientes tendrían eco en el cine de luchadores.⁷⁴

El “Murciélago” Velázquez escribió relatos, cuentos y novelas; algunos de ellos se llevaron a la pantalla grande y ganaron nominaciones en festivales internacionales; por ejemplo, *Tlayucan* de Luis Alcoriza (1962), nominada mejor película extranjera en Premios Óscar. La etapa de escritor se notó en las siguientes propuestas: *Luciano Romero*, *El duende y yo*; *Yo, el valiente*, *El mal*, *La maestra inolvidable*, *Furias bajo el cielo*, *Padre nuestro que estás en la Tierra*, *Los tigres del ring* y *Las lobas*.⁷⁵



Imagen 6. Jesús Velázquez en su etapa de policía.
Fuente: *Luna córnea* 27, agosto 2013.



Imagen 7. Jesús Velázquez en su etapa de escritor.
Fuente: *Luna córnea* 27, agosto 2013.

⁷⁴ Juan Bravo, “El cine de luchadores mexicano”, *Círculo andaluz de Tebeos* 27 (2016): 89-126. https://www.tebeosfera.com/documentos/el_cine_de_luchadores_mexicano.html (consulta diciembre 2022). Jesús Velázquez Quintero (1909-1972) debutó como el “Murciélago enmascarado” en la Arena México. Participó en *Los Tigres del Ring* (Urueta, 1960), *Tlayucán* (Alcoriza, 1962) y *El señor Tormenta* (Fernández y Mariscal, 1962).

⁷⁵ Mejía, “‘Murciélago’ Velázquez”, julio 2008.

En otro relato de luchador profesional, Roberto Aceves Borrego señala que él y su madre partirían de Morelia hacia el Distrito Federal (DF); al carecer de medios económicos, su progenitora lo inscribiría en un internado, cuyos responsables lo acercarían a la Academia de policía durante su adolescencia. Ahí conocería a Cuauhtémoc “el Diablo” Velasco, entrenador de lucha libre; así iniciaría su carrera profesional, de acuerdo con el testimonio de Daniel Aceves, hijo de Roberto Aceves o Bobby Bonales, nombre de luchador. Aceves no necesitó máscara para ganarse un lugar y reconocimiento del público. En su amplia trayectoria, la “Maravilla moreliana” partió plaza; venció en diferentes funciones a Santo y, sin duda, dejó cuerpo y alma sobre el cuadrangular.⁷⁶

Por un lado, Televisión transmitía lucha libre; en ocasiones, el espectador sintonizaba en alguna casa o sala de cine improvisada y, por otro, la televisión detonaría oficios como radiotécnico. Roberto Aceves compaginó su carrera de luchador con el oficio en mención. De esta manera, los luchadores llegaban a su taller para que les arreglara radios y televisores. En el ring, *Bobby Bonales* se sintió galán; por eso, rehusó cubrirse el rostro para desplegar su vanidad, carisma e inventó la llave del tope suicida. En Texas le decían Bob y, por ello, se le ocurriría el nombre de *Bobby Bonales*. En la industria cinematográfica debutó en *Santo contra las mujeres vampiro*; por lo tanto, dejó un capital cultural y deportivo que retomó su descendencia (Mateos-Vega, 2023).⁷⁷

La centralización del entretenimiento deportivo permitió una oferta amplia de luchadores, cuyos nombres e historias de vida quedaron impresos en revistas mencionadas. La Arena México se convirtió en recinto de luchadores italianos, japoneses, estadounidenses y mexicanos; por tal motivo, si querían triunfar debían peregrinar al entonces Distrito Federal, situación que en ocasiones se convertía en odisea porque la arena era considerada “Coliseo romano”, pues el público demandaría esfuerzo, dramatismo y personalidad; no obstante, la mirada hacia el Norte en diferentes plazas estadounidenses significaría un campo

⁷⁶ Mónica Mateos-Vega, “Sin máscara, *Bobby Bonales* se consagró como leyenda de la lucha”, *La jornada*, 14 de marzo de 2023, sección cultura.

⁷⁷ La trayectoria de vida y profesional del luchador evidenció similares formatos de carencia; por lo tanto, el deporte significó un medio eficaz para reducir esa brecha. Las ganancias en la lucha libre, en algunos casos, se invirtieron en negocios comunes como zapaterías, cerrajerías, cantinas, talleres de zapatos y reparación de TV; otros, en giros de servicios: hoteles, concesiones (líneas), departamentos, fincas y ramo industrial.

de experiencia y fama. Rito Romero y Black Guzmán partieron plaza en Texas; ahí ganaron renombre⁷⁸

Los luchadores dejaron sobre el ring personalidad, estilo, sudor y lágrimas. En ocasiones se identificaron con el público porque ofrecieron actos inverosímiles, extravagantes y surrealistas en aras de tocar fibras sensibles y emociones del espectador; por ejemplo, el *performance* del “Murciélagos” Velázquez cuando arrojaba vampiros, recitaba poemas, sátiras políticas, se enredaba víboras y se autonabraba comunista. En este realismo destacó Rodolfo “Cavernario” Galindo, personaje de temple bárbaro, cruel, feroz y salvaje; de carácter agrio y mirada amenazante, muchos sufrieron desmayos por su troglodismo y voz cavernosa.⁷⁹

En el documental de Rodolfo el “Cavernario” fue descrito como irritable de melena flotante, paso andante de fiera y gesto amargo; su popularidad hizo que cientos de aficionados fueran testigos del fenómeno cavernario: feroz, instinto animal, hombre cavernícola, bestia en cautiverio con piel de lince, león enjaulado y hombre de la selva. El público se entregó a sus pies con naturalidad, pues se asumió rudo y carismático. El “hombre de las cavernas” renunció al aplauso ajeno, “quizá la pobreza amargó su alma”; él representó una fina estampa del luchador por hambre de triunfo. Rodolfo Galindo entrenaba alrededor de seis horas en el cerro de Xochitepec alejado del bullicio y la falsa sociedad; a veces dormía en cavernas para sentirse prehistórico. Galindo entregó su vida al ring de la lucha libre, deporte que lo convirtió en Frankenstein por sus múltiples lesiones.⁸⁰

⁷⁸ *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, mayo 1957, 34

⁷⁹ *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, mayo 1957, 28; *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, mayo 1957, 30; *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, julio 1957, 27-28; *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, julio 1957, 26.

⁸⁰ *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, julio 1957, 28; Canal oficial de Clío en YouTube, “Documental. Rodolfo”, min. 9:16/ 9:28.



Imagen 9. “Cavernario” Galindo. Fuente: <https://vardeportivo.com/2021/07/19/cavernario-galindo>

La fama del gladiador ascendía por la pasión dentro del cuadrilátero, campeonatos nacionales y publicidad en diarios y revistas. Esta característica jugaba un papel fundamental para atletas principiantes o consagrados, pues el periodista promocionaba y entrevistaba a personajes de élite en pesos medios: Raúl Torres, Emilio Charles, Santo, Gori Guerrero y Lobo Negro. En ocasiones explotaron notas del corazón; es decir, vínculos amorosos de luchadores y actrices. Rito Romero brillaría más por su romance con una actriz que por sus campeonatos; poco después participaría en *La bestia magnífica* (1952) y *La última lucha* (1959). La lucha libre se impuso como actividad de consumo cultural y negocio espectáculo popular.

Los años cincuenta presenciaron diferentes iniciativas; las llaves universales tuvieron su propia esencia, estilo, técnica y, a veces, reinventaron otras más. Rito Romero ideó la tapatía; “Cavernario” Galindo, la cavernaria; Huracán Ramírez, la hurracarrana y “Murciélagos” Velázquez, la filomena. Por su parte, Héctor el “Diablo” López castigaba al contrincante por medio de puños, tirón de cabellos y piquetes en los ojos, prácticas inmortalizadas en *Los luchadores* (1952), obra musical del compositor Pedro Ocadiz:

“Métele la wilson, métele la nelson, la quebradora y el tirabuzón. Quítale el candado, pícale los ojos, jálale los pelos, sácalo del ring”.⁸¹

Los personajes se posicionaron del bando técnico o rudo, extensión del bien o mal; a su vez, a la máscara le imprimieron un halo simbólico. En los inicios, esta indumentaria carecería de peso cultural porque aún no se disputaban encuentros máscara contra cabellera ni exponían a la luz identidades; poco después significó, de acuerdo con Huracán Ramírez en entrevista para *Campeones*, una existencia de renunciación como el monje que se aislaría en conventos; también, aceleraría explicaciones místicas para que el enmascarado se rodeara de misterio, curiosidad, secrecía y mesura. El Santo se reconocería sin ella; mientras que Huracán Ramírez entendería que la magia podía perderse; ya que durante el concurso “La reina de la lucha libre” (1957), una joven le solicitaría ver su rostro; sin embargo, quedaría desilusionada. Al respecto, señala lo siguiente: “Huracán fue como cualquier otro señor que me he tropezado en la calle”.⁸²

La vida del luchador giró alrededor de la máscara; tras perderla, su popularidad, fama y gloria se fueron al precipicio; por consecuencia, el ocaso de su carrera. Los *anales* de lucha libre registraron el destape del “Murciélago” Velázquez; entonces, cayó en penumbra, pues “nunca” recobró fama, aunque se afanó en reverdecer laureles. Un caso contrario se suscitó con Black Shadow, quien apostó y perdió su máscara ante el Santo; al despojarse y dar a conocer su identidad, Alejandro Cruz giró de manera inesperada hacia la cumbre. La continuidad del personaje tuvo una fuerte dosis de legitimidad entre el público.⁸³

El inicio del espectáculo deportivo empezó desde abajo. La austeridad, disciplina y fuerza iban acompañados de indumentaria modesta, nombres de pila sin extravagancia, técnicas de castigo, llaves, habilidades y fortaleza en esta primera fase. A partir de los

⁸¹ *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, mayo 1957, 24; *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, junio 1957, 22; *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, junio 1957, 30. La década vio nacer a mujeres luchadoras; hoy pueden realizarse investigaciones de género a partir de Irma González, Rosa Williams y Chabela Durán. Gelmin González, “La canción más emblemática de la lucha libre”.

<https://bientv.com.mx/la-cancion-mas-emblematica-de-la-lucha-libre/> (consulta febrero 2023).

⁸² “Mi vida es una máscara”, *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, abril 1957, 24-25.

⁸³ *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, abril 1957, 29; *Campeones. Semanario de box y lucha libre*, abril 1957, 27. El oficio de mascarero se ha convertido en profesión; por ejemplo, Mayn Cruz Muthé aprendió a manufacturar máscaras. Este oficio se complementó porque cursó Diseño gráfico en la UAM. Juan R. Montoya, “Gladiadores de todo el país recurren al trabajo de Mayn Cruz Muthé, mascarero autodidacta otomí”, *La Jornada*, 21 de febrero 2023, sección cultura.

cuarenta aparecieron rasgos teatrales, vestimenta llamativa, nombres de batalla en inglés, actitudes histriónicas, alegoría de rudos y técnicos; a su vez, se incorporó la máscara, elemento que concedió un toque místico.

Los primeros ídolos surgieron como representantes de conductas y a partir de simbolismos se entiende su esencia cultural. El diálogo entre “Murciélago” Velázquez y “Cavernario” Galindo en *El señor Tormenta* (Fernández y Mariscal, 1963), describió de manera metafórica el otoño de una generación de luchadores:

Cavernario: se me figura que ahí nos vamos, Murciélago.

Murciélago: también, también cavernas; los años, las esperanzas que nos huyen; los golpes y notar cómo se va la vida y con ella el público que aplaudió o silbó, eso nos hace viejos.

Murciélago: Antes de que se seque el cuerpo con los años y para que se borren estas malditas lágrimas, vamos a luchar un rato.

Cavernario: vamos a luchar con mucho gusto pa' que las lágrimas se junten con el sudor.⁸⁴

Los luchadores irrumpieron en el cine; de tal forma que hubo una camada de actores y argumentistas. Los cincuenta registraron nueve propuestas: 1) *La bestia magnífica*, 2) *El luchador fenómeno*, 3) *Huracán Ramírez*, 4) *El enmascarado de plata*, 5) *La sombra vengadora*, 6) *Los tigres del ring*, 7) *La momia azteca*, 8) *El ladrón de Cadáveres* y 9) *La última lucha*. En estas historias de ciencia ficción, comedia y drama participaron Fernando Osés, Crox Alvarado, Wolf Ruvinskis, Rito Romero, “Cavernario” Galindo, “Murciélago” Velázquez y más personajes.

C) El conflicto de la Guerra Fría

La Guerra Fría ha sido objeto de innumerables interpretaciones teóricas e historiográficas; no obstante, en este apartado se describen aspectos sociopolíticos del conflicto como telón de fondo o marco histórico de referencia en México. Las representaciones de la Guerra Fría

⁸⁴ Sitio web de Facebook *Ídolos del ring en el cine*, “1962 El señor tormenta”, septiembre de 2016. <https://www.facebook.com/ringtelevisioninternacional/videos/1962-el-se%C3%B1or-tormenta/1277812475596557/>; Fernando Fernández, *El señor Tormenta*, 1963.

permitirán al lector apropiarse de hechos históricos para ampliar su visión del enfrentamiento geopolítico entre EU y la URSS; sobre todo, para asociarlos con la industria cinematográfica y el cine del Santo. El sistema de comunicación cultural se utilizó de manera recurrente y eficaz para difundir propaganda de desprestigio hacia la Unión Soviética, socialismo y comunismo.

A partir de 1947, EU y la URSS protagonizaron una guerra ideológica que repercutió en la vida política, social, económica y cultural del mundo. Capitalistas y socialistas dirimieron fuerzas para expandir o contener su influencia en áreas consideradas del Tercer Mundo; en este espacio periférico Soledad Loaeza y Enrique González consideraron que “artefactos” muy distintos a las militares se implementaron: “diplomáticas, económicas, propagandísticas, psicológicas y culturales, pero sin llegar al empleo de armas definitivas y nucleares”.⁸⁵

EU y la URSS se habían aliado contra el nacionalsocialismo alemán; pero estos países representaban dos sistemas de desarrollo opuestos. El primero encabezó un enfoque individualista fundamentado en la democracia bajo una lógica de apertura al capitalismo financiero; el segundo, una visión “socialista” y “comunista” con base en la teoría histórica marxista de modos de producción que proponían riqueza equitativa, bienestar social y bienes comunes. En cinco décadas (1947-1989), de acuerdo con Powaski, “el antagonismo ideológico, político y cultural de la Guerra Fría adquirió diferentes matices, se desarrolló en distintas regiones del planeta y estuvo sujeto a diferentes condiciones en países periféricos”.⁸⁶

La relación estadounidense y soviética era tensa antes de que terminara la Segunda Guerra Mundial; entonces, diferentes autores mencionan que resultó difícil precisar cuándo comenzó la Guerra Fría, pues no hubo ataques por sorpresa ni declaraciones de guerra; tampoco rupturas diplomáticas; en cambio, sí hubo ambientes de inseguridad. En marzo de 1947, el presidente Harry S. Truman anunció un programa de asistencia militar y económica hacia Grecia y Turquía; a decir de John Gaddis, “insistió en que EU debía apoyar a pueblos

⁸⁵ Enrique González, *Anatomía de un conflicto* (México: Universidad Veracruzana/ cuadernos de la facultad 6, 1963), 14-15.

⁸⁶ Ronald Powaski, *La Guerra Fría: Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*, (Barcelona: Crítica, 2000); Soledad Loaeza, “Estados Unidos y la contención del comunismo en América Latina y en México”, *Foro Internacional* 1 (2013): 6

libres que resistieron subyugaciones por minorías armadas y presiones externas: ‘debemos asistir a los pueblos para que, a su manera, sean actores de su propio destino’⁸⁷.

Truman insistió aún en dos modos de vida contrapuestos y elección entre dictadura del proletariado o libertad democrática; a consideración de Soledad Loaeza, “un modo de vida consistió en la voluntad mayoritaria, de instituciones y elecciones libres, libertad de expresión y religiosa. El otro, una voluntad de minorías; de opresión, medios de comunicación controlados, elecciones arregladas y supresión de garantías. La democracia estadounidense debe respaldar a pueblos libres”⁸⁸.

En junio de 1947, George Marshall, secretario de Estado estadounidense, anunció el Programa de Recuperación Europea para reconstruir Europa, debido al avance del comunismo soviético en Europa del Este. El Plan Marshall destinó millones de dólares para coartar la libertad de pensamiento en connotados intelectuales que, mediante un programa cultural en recursos económicos, premios y reconocimientos, favorecieron al capitalismo. Los aliados del gobierno estadounidense emprendieron una guerra ideológica contra la Unión soviética y el socialismo.⁸⁹

Se atribuye a George Kennan como promotor de la política de *contención* al publicar *The Sources of Soviet Conduct*, donde afirma que las diferencias entre socialismo y capitalismo eran insuperables. El documento constituyó una base teórica o doctrina filosófica de contención comunista (*containment*) que orientó la política exterior de EU. Aunque había surgido en los años veinte, el anticomunismo defendería valores hegemónicos del capitalismo; es decir, individualismo y economía de mercado. Según ellos, el comunismo iba acompañado de enemigos que actuaban desde la clandestinidad; sembraban insidia, desconfianza y sospecha en sociedades para provocar discordias, desestabilización y destrucción familiar.⁹⁰

El Estado estadounidense promovió campañas anticomunistas en países periféricos. El discurso logró imponerse bajo una lógica tergiversada y mal entendida que se debió más a fines de propaganda ideológica y aspectos militares en medios de comunicación. El cine

⁸⁷ John L. Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría* (México: FCE, 2010), 27-30.

⁸⁸ Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 11.

⁸⁹ Gaddis, *Nueva historia*, 27-30; Frances Stonor, *La CIA y la guerra fría cultural* (Madrid: Debate, 2001).

⁹⁰ Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 13.

creó una maquinaria industrial determinante para EU en su estrategia contra el socialismo en Europa y América Latina. Hollywood utilizaría argumentos que tendrían efecto de modificar percepciones públicas. El anticomunismo se impuso desde una narración punitiva sin reflexionar sobre distintas acepciones del concepto; no obstante, se asoció al retraso social, dictadura, populismo, opresión, rebeldía, otredad y otros tópicos.

La Guerra Fría influyó en el comportamiento social; infundió temor y manipulación para crear héroes de papel que combatieran contra esa maldad en representación de comunistas; de acuerdo con Stonor y, con base en la *National Security Council*, la propaganda se refirió a “todo esfuerzo o movimiento organizado para distribuir información mediante noticias, opiniones o evocaciones para influir en pensamientos y acciones de determinado grupo”.⁹¹

Wolfgang Benz manifestó que la Guerra Fría “ofreció una sensación de que las potencias militares de EU y URSS no estaban en guerra real, sino en una ‘paz armada’, lo que proporcionó seguridad para que ningún bando desatase la guerra”.⁹² En este sentido, Pablo Carriedo agregó que, sin enfrentarse de manera directa, las potencias optaron por equipar a sus ejércitos con “programas de investigación militar, bombas de hidrógeno y misiles de largo alcance”.⁹³

El conflicto denotó una dimensión estratégico militar, pues se especularon posibles desafíos nucleares; por medio de la agencia de noticias estadounidenses y el corresponsal de la United Press, Joseph L. Myler, *El Universal* publicó el siguiente encabezado “Una súper bomba más potente fabrica EU”. La noticia recalcó que en fuentes bien sustentadas y extraoficiales existió la creencia de que EU ya emprendió esfuerzos para crear una súper bomba con la materia del sol y estrellas. Han avanzado investigaciones sobre la bomba de

⁹¹ Stonor, *La CIA y la guerra fría*, 17; Gabriel López, “Guerra Fría, propaganda y prensa: Cuba y México ante el fantasma del comunismo internacional, 1960-1962”, *Revista Mexicana de Política Exterior* 100 (enero-abril 2014): 131.

⁹² Wolfgang Benz, “El fin de la Guerra Fría. Su significado para Europa y el Tercer Mundo”, *Ciencia y Cultura* 17 (agosto 2005): 81.

⁹³ Pablo Carriedo Castro, “Guerra Fría y cultura: un panorama sobre la libertad y el compromiso del escritor en la mitad del siglo XX”, *Nómadas. Critical journal of social and juridical sciences* 1 (2007): 1-2; Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 15.

hidrógeno, remató el artículo.⁹⁴ La prensa recurrió a notas de información sensacionalista para despertar miedos colectivos.

La Guerra Fría puede dividirse en cuatro fases: 1) alto riesgo, bloqueo de Berlín y guerra en Corea (1945-1955); 2) baja tensión (1955-1962); 3) distensión, se reorientó hacia América Latina por la crisis de los misiles en Cuba (1962-1975) y 4) final, derrumbe del muro de Berlín (1975-1989). Las fases segunda y tercera centralizaron el espacio temporal del objeto de estudio, pues se refiere de manera precisa en los años cincuenta y sesenta. Durante el siglo XX, versiones historiográficas definieron el enfrentamiento como lucha ideológica por el liderazgo mundial; sin embargo, a inicios del siglo XXI Lewis, Zubok y Stoner, aportaron “nuevas” interpretaciones. Esta última autora documentó que el gobierno estadounidense invirtió recursos en programas secretos de propaganda cultural impulsados por la Agencia Central de Inteligencia (CIA) en Europa Occidental.⁹⁵

La Guerra Fría en América Latina presenció diferentes matices políticos, ideológicos y culturales: dictaduras, golpes de Estado, guerrillas, campañas anticomunistas y revoluciones. Agüero consideró cuatro aspectos: 1) la región fue irrelevante al inicio del conflicto; sin embargo, se convirtió en escenario de disputa a partir del golpe de Estado en Guatemala (1954) y la Revolución Cubana (1959); 2) la inestabilidad política en México, Colombia y Venezuela de los sesenta; 3) la dictadura militar como forma de gobierno represiva y autoritaria en Argentina, Brasil y Chile; por último, 4) las revoluciones en Cuba y Nicaragua forjaron un sentimiento profundo de identidad latinoamericana.⁹⁶

El ascenso de gobiernos progresistas o izquierdistas en países latinoamericanos preocupó al gobierno estadounidense; por lo que decidió blindar al continente americano de influencias extrañas. En 1954, el presidente D. Eisenhower declaró que Estados Unidos “no sólo hacía ‘negocios’ en el continente, sino que también sostenía una guerra contra el comunismo, esto lo retoma Soledad Loaeza”.⁹⁷ A partir de 1959, la naturaleza del conflicto se trasladó a América; puesto que la revolución en Cuba sentó precedentes del Estado

⁹⁴ Joseph L. Myler, “Una súper bomba más potente fabrica EU”, *El Universal*, 7 de enero de 1950, sección política.

⁹⁵ Stonor, *La CIA y la guerra fría*, 2013.

⁹⁶ Javier Agüero García, “América Latina durante la Guerra Fría (1947-1989): una introducción”, *Intersedes: revista de las sedes regionales* 35 (2016): 2-34; Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 5.

⁹⁷ Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 5-6.

“socialista” e influyó desde el terreno teórico foquista. En 1962, la tensión provocó que en la crisis de los misiles en Cuba se suscitara una latente declaración de guerra nuclear.⁹⁸

La prensa combatiría comunistas que amenazaban a países democráticos de América Latina; también, alertaría sobre el “peligro” de la Revolución Cubana para el continente. Por ejemplo, el diario *Novedades* de Nicaragua aseguraba que el comunismo cubano era un plan para dominar el mundo y derribar gobiernos liberales: “la Unión Soviética destinó un millón y medio de dólares para tales fines; estableció un premio de cien mil dólares para aquellos grupos que tengan mayor éxito en perturbaciones del orden, terrorismo, violencia, anarquía y sacrificio de algunas células para obtener ‘mártires’”.⁹⁹

La doctrina Truman como política de contención se implementaría en términos de que si un país central caía en manos del socialismo, los países periféricos seguirían caminos afines; por consiguiente, el gobierno estadounidense a partir de experiencias en Guatemala (1954) y Cuba (1959) impediría que se expandiera este sistema social por medio de golpes de Estado e imposición de dictaduras militares en Centroamérica y Sudamérica: Leónidas Trujillo (República Dominicana), Gabriel González (Chile), Anastasio Somoza (Nicaragua), René Barrientos (Bolivia), Francois Duvalier (Haití), Carlos Castillo (Guatemala), Getulio Vargas (Brasil) y Fulgencio Batista (Cuba).¹⁰⁰

En sintonía con Loaeza, *Containment* en sus editoriales ponderaría para Latinoamérica una especie de política de chantaje que, en caso de conflicto de estos países con EU, podían amenazar a los estadounidenses con el apoyo de la URSS; por ello, alentarían la creación de una estructura de defensa política, y solidarizarse con organismos multilaterales y combatir el comunismo internacional. EU encontró en países latinoamericanos afinidades ideológicas, bases anticomunistas, defensa del libre mercado e

⁹⁸ De acuerdo con Lorenzo Meyer, ideología es un elemento que, a veces, juega un papel clave en las percepciones que un actor internacional tiene en torno a sus intereses y los posibles motivos y acciones de aliados, adversarios o neutrales en la arena internacional. El filtro ideológico puede distorsionar en exceso la realidad sobre la que se tiene que actuar y esa distorsión se convierte en un elemento que puede impedir la aplicación eficaz de los instrumentos de poder. Lorenzo Meyer, “Relaciones México Estados Unidos. Arquitectura y montaje de las pautas de la Guerra Fría, 1945-1964”, *Foro Internacional* 2 (abril-junio 2010): 202-203.

⁹⁹ “Plan comunista contra gobiernos democráticos”, *Novedades*, 8 de septiembre de 1960, sección política. (AHDGE, III-2264-2a. parte, exp. 43-0/312.5); López, “Guerra Fría, propaganda y prensa”, 135-137.

¹⁰⁰ Carriedo “Guerra Fría y cultura”, 3.

individualismo.¹⁰¹ La hipótesis de que la URSS financiaba grupos subversivos legitimaría interpretaciones del fantasma socialista o conjura soviética; suposición favorable para que los presidentes estadounidenses decidieran respaldar dictaduras latinoamericanas, pues de ellos “esperarían reprimir comunistas, controlar movimientos sociales e interrumpir relaciones diplomáticas con la Unión Soviética”.¹⁰²

El presidente Eisenhower (1953-61) y el senador McCarthy (1947-57) impulsaron fórmulas de desprestigio en su propio país, pero también en América Latina. El macartismo alentó señalamientos y acusaciones a supuestos “marxistas”; asimismo, azuzó cruzadas antisoviéticas de “conspiraciones comunistas” que trastocó la industria hollywoodense cuando el Comité de Actividades Antiamericanas investigó a directores y actores, integrantes de “Los diez de Hollywood” sospechosos de ser comunistas: Chaplin, Sinatra, Brando, Ludwig, Miller y otros. La industria cinematográfica respaldó al macartismo.¹⁰³



Imagen 9. Reds are back in Hollywood many of them. Fuente: <https://www.rockandpop.cl/2021/11/quienes-estaban-la-lista-negra-de-hollywood-contra-el-comunismo/>

El cine estadounidense llevó a la pantalla temas de infiltración comunista desde la ciencia ficción, comedia y drama como *Big Jim Mclain* (Ludwig, 1952) y *Tempestad sobre*

¹⁰¹ Loeza, “Estados Unidos y la contención”, 23-31.

¹⁰² Loeza, “Estados Unidos y la contención”, 23-31. José A. Lorenzo, “La Guerra Fría vista desde el siglo XXI. Novedades interpretativas”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 19 (2019): 225-233.

¹⁰³ Agüero, “América Latina durante la Guerra Fría”, 4-8.

Washington (Preminger, 1962). Las cintas hicieron propaganda contra cineastas señalados de ser militantes socialistas. Al final, dichas películas se clasificaron de propaganda política del Estado y la industria cultural para ridiculizar al enemigo. A partir de la ficción histórica, Biberman presentó *La sal de la tierra* (1954), filme censurado que sorteó rechazos del bloque anticomunista y calumnias de financiamiento soviético.¹⁰⁴

Los años sesenta parecieron ser el triunfo socialista en Latinoamérica. Ante esto, el presidente John F. Kennedy (1961-63) implementó *Alliance For Progress*, un programa de asistencia económica y política que, en el fondo, combatió distintas organizaciones políticas de tendencia ideológica subversiva. El Plan Cóndor traspasó la década anterior y se montó en tres países bajo supervisión y complicidad de las Fuerzas Armadas: Chile, Argentina y Brasil.¹⁰⁵

La Guerra Fría irrumpió en el escenario sociopolítico mexicano a partir de 1945; los argumentos oficialistas de posibles adoctrinamientos, amenazas externas y avance socialista requirieron de Unidad Nacional alrededor del régimen político. Loaeza considera que “la religión adquirió un carácter de cruzada nacional, cuyo símbolo fue la virgen de Guadalupe. El anticomunismo unió Estado e Iglesia para preservar el *statu quo* con base en valores de obediencia a la autoridad, respeto jerárquico de una sociedad pobre, desigual y resignada”.¹⁰⁶

Asimismo, Loaeza deja en claro que las clases medias urbanas serían sensibles y presas de mensajes anticomunistas que denunciarían revoluciones, ateísmos e intervencionismos; verían al socialismo como virus contagioso que se expandía por el mundo y amenazaba países democráticos en virtud de cumplir promesas de redención social y liberación nacional; advertían una presencia ideológica trasgresora de valores familiares; en

¹⁰⁴ Guillermo Martínez, “La caza de brujas en Hollywood”, *El palomitrón* (abril 2016). https://elpalomitrón.com/caza-de-brujas-en-hollywood/#google_vignette (consulta 16 de diciembre de 2023)

¹⁰⁵ Televisión pública, “Episodio 11: Dictadura militar (1976-1983)”, Canal Encuentro, <https://www.youtube.com/watch?v=4UiHbGUWwDI> (consulta 16 de septiembre de 2022). El plan consumó un terrorismo de Estado, pues coordinó actividades de persecución, secuestro, tortura y asesinato de obreros, estudiantes y militantes de izquierda. Los servicios de seguridad nacional e inteligencia militar de estos países recibieron asesoría del gobierno estadounidense

¹⁰⁶ Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 40-50.

otras palabras, serían presa la propaganda anticomunista norteamericana y difusión de códigos culturales en relación con el capitalismo”.¹⁰⁷

Lorenzo Meyer considera que “diversos grupos de poder, liderados por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) manipularon a su favor la idea de conjura comunista internacional para mantener su hegemonía; al mismo tiempo, desarticularon diversos movimientos sociales que trastocaron su legitimidad”.¹⁰⁸ Agrega Loaeza que el régimen apoyó con toda naturalidad campañas antisocialistas. “La relación México y Estados Unidos se centró en el combate anticomunista, mientras que la concentración del poder presidencial reforzó un control sobre otras representaciones políticas. El proyecto democrático culminó en una fórmula autoritaria excluyente”.¹⁰⁹

Los jefes de Estado estadounidenses y mexicanos “formalizaron” una alianza en términos de cooperación militar, económica y diplomática. Así, Harry S. Truman (1945-53), Dwight D. Eisenhower (1953-61), John F. Kennedy (1961-63) y Lyndon B. Johnson (1963-69), alternaron con sus símiles mexicanos Miguel Alemán Valdés, Adolfo Ruiz Cortines (1952-58), Adolfo López Mateos (1958-64) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-70). Todos coincidieron en la etapa más álgida de la Guerra Fría e impulsaron diferentes prácticas represivas.

De acuerdo con Soledad Loaeza, a la vista del mundo, México votaba iniciativas de EU en la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Organización de Estados Americanos (OEA), hecho que otorgaba un trato diplomático de “buen vecino”. Agrega, sin embargo, en ocasiones parecía favorecer al comunismo porque, por ejemplo, se opondría a la exclusión de Cuba en la OEA. México sobrellevó la Guerra Fría con cierta soberanía y estabilidad política en comparación con el resto de América Latina por las siguientes causas: 1) el papel de México en foros interamericanos; 2) el Estado mexicano aglutinó fuerzas políticas y controló a la oposición; por último, 3) control político del Estado mexicano para

¹⁰⁷ Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 51; Emilio Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, *Historias* 63 (enero-abril 2006): 115.

¹⁰⁸ Lorenzo Meyer, “La guerra fría en el mundo periférico: el caso del régimen autoritario mexicano. La utilidad del anticomunismo discreto”, en *Especios de la guerra fría: México, América Central y el Caribe* (México: CIESAS/ Miguel Ángel Porrúa, 2004), 95-117.

¹⁰⁹ Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 8-9, 37.

reprimir y exterminar y así lograr estabilidad para continuar el desarrollo económico y político.¹¹⁰

El sistema político se moldeó con base en sus propios requerimientos; de tal manera que el proceso formativo del capital político estuvo relacionado con la estructura monolítica partidista que provino de principios posrevolucionarios. El Partido Revolucionario Institucional (PRI), presidente y organizaciones sindicales corporativas controlaron a la oposición y disidencia de sectores sociales combativos. En opinión del presidente Miguel Alemán Valdés, en México no cabían “ideologías exóticas” ni rumbos de izquierda ni derecha, pues el país debía seguir la senda del nacionalismo político y económico; quienes se salían del cauce revolucionario eran señalados de agitadores profesionales, comunistas y vende patrias.

Alemán Valdés definió ideología extraña en estos términos: “influencias exóticas que no han podido penetrar en este recinto mexicano; tales elementos se perdieron y no consiguieron perturbar el ritmo de nuestra patria impregnada de esencia nacional”.¹¹¹ Alemán Valdés apuntaló mecanismos de seguridad interna como estabilidad política en estrecha colaboración con el gobierno estadounidense; así, en su gobierno se fundaron dos organismos clave en labores de vigilancia, control, espionaje y represión: Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS) y Dirección Federal de Seguridad (DFS).¹¹²

Por su parte, el mandatario Adolfo Ruiz Cortines continuó la política de no intervención y autodeterminación hacia los pueblos latinoamericanos; su postura acompañó una política de asilo a perseguidos políticos como Jacobo Árbenz (1951-1954), presidente de Guatemala derrocado por Carlos Castillo mediante un golpe de Estado. Olga Pellicer y José L. Reyna mencionan que el sistema político mexicano se “fortaleció por la capacidad del partido y su amplia base de apoyo sindical; sin embargo, había descontento social, impopularidad del grupo gobernante y divisiones en la ‘familia revolucionaria’, hechos que llevaron a fundar el movimiento henriquista”.¹¹³

¹¹⁰ Loaeza, “Estados Unidos y la contención”, 8-9, 37.

¹¹¹ Fuente periodística. La prensa secundó al presidente en el sentido de que la conspiración comunista pretendía debilitar al régimen democrático.

¹¹² Sergio Aguayo, *La charola: una historia de los servicios de inteligencia en México* (México: Ink, 2014).

¹¹³ Olga Pellicer y José L. Reyna, “El afianzamiento de la estabilidad política”, en *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1952-1960* (México: Colmex, 1978), 13, 111.

Asimismo, el presidente Adolfo López Mateos implementó la Doctrina Estrada y continuó relaciones diplomáticas con Cuba; estas acciones contradijeron la manera en que su gobierno reprimió movilizaciones populares. Al respecto, Elisa Servín menciona lo siguiente: “dirigentes sociales independientes del partido oficial fueron acusados de servir a la Unión Soviética; así, justificaron su exclusión o represión; erradicaron su presencia e influencia en sindicatos, organizaciones campesinas y movimientos sociales. Hacia ellos se apuntalaron armas ideológicas de la Guerra Fría”.¹¹⁴

Los campesinos, profesionistas, líderes sindicales de izquierda, obreros, estudiantes y profesores, padecieron el autoritarismo del gobierno de López Mateos que en su mayoría se justificó a partir de fundamentos sin evidencia. A inicios de los años cincuenta, Alejandro Galindo retrata una realidad ficticia en que se puede deducir que la Guerra Fría había tocado la puerta del cine mexicano por medio de la película *Dicen que soy comunista* (1951). La comedia ridiculizaría a integrantes del Partido Progresista de Juventudes Revolucionarias de Vanguardia; ya que solo buscaban beneficios económicos, adoctrinar a la juventud y despojarlos de sus creencias religiosas. La sátira abusó de manera recurrente del léxico identificado en la órbita marxista: revolución, obrero y camarada. El espectador puede percatarse de que repitió alrededor de 35 veces esta última palabra entre los minutos 30:00 y 38:13 segundos.¹¹⁵

Además del cine, televisión y radio, el régimen del PRI utilizaría diarios de circulación nacional (*Novedades, Excelsior, Esto y El Universal*) para reproducir narrativas antisoviéticas. En este sentido, Elisa Servín explica que la prensa fue “espacio de persecución que contribuyó a inclinar la opinión pública e intolerancia hacia los *rojos comunistas*. El concepto incluyó a distintos grupos de izquierda”.¹¹⁶ Servín asegura que la prensa se convirtió en escenario favorito del presidente para expresar su descontento con las actividades políticas de la corriente cardenistas y menciona cómo el general Agustín Olachea, secretario de

¹¹⁴ Elisa Servín, “Propaganda y Guerra Fría: la campaña anticomunista en la prensa mexicana del medio siglo”, *Signos Históricos* 11 (enero-junio 2004): 19. La Doctrina Estrada establece que ninguna nación interviene en asuntos de otra.

¹¹⁵ Canal YouTube de Tele N, “Dicen Que Soy Comunista (1951)”, <https://www.youtube.com/watch?v=pyEZVHLg1TQ>. Para acercarse a la obra de Galindo se recomienda *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*.

¹¹⁶ Servín, “Propaganda y Guerra Fría”, 21.

Defensa, pidió a Mario Guerra Leal que publicara una declaración en contra del expresidente Lázaro Cárdenas.

Mario Guerra Leal, político y abogado mexicano, plasmó en *La grilla. Los sótanos de la política mexicana*, sus memorias, anécdotas y recuerdos. En la obra menciona cómo le asignarían una tarea encomendada por el patrón Adolfo López Mateos, quien por conducto del secretario de Defensa, le pediría que hiciera declaraciones en periódicos nacionales y estatales como algo suyo, denunciando las actividades del general Lázaro Cárdenas, pues este se reunía con Demetrio Vallejo y engañaba a ferrocarrileros; en resumen, que Cárdenas era traidor al presidente López Mateos y al pueblo de México. Ellos pagarían todo.¹¹⁷

Elisa Servín deja en claro cómo la prensa, a petición del poder, divulgó versiones antisocialistas; sin embargo, en esta guerra de propaganda los dueños fueron beneficiados y sus empresas editoras recibieron dinero del erario público.¹¹⁸ En la industria cinematográfica, productores y cineastas, desecharían evidencias o testimonios de posibles producciones por encargo del gobierno; ya que dependerían de la Secretaría de Gobernación, principal oficina en autorizar o censurar filmes. La industria del cine se unió al nacionalismo de Estado por medio del drama familiar, melodrama y comedia; de igual modo, lo hicieron desde la ciencia ficción y cine de luchadores.

1. Representaciones ideológicas y políticas

En las décadas de los cincuenta y sesenta, el gobierno mexicano propagó un discurso contrario al socialismo en comparsa con los medios de comunicación (televisión, prensa y cine) como principales interlocutores; en esta línea se ejercieron acciones represivas o métodos de disolución social contra movimientos sociales, partidos independientes de corriente socialista, comunista o marxista-leninista y actores políticos de oposición; los que a su juicio buscaron corromper a la sociedad, desestabilizar al gobierno y destituir a presidentes. El comunismo se convirtió en estrategia política desde el poder en México.

¹¹⁷ Servín, “Propaganda y Guerra Fría”, 37; Mario Guerra, *La grilla. Los sótanos de la política mexicana* (México: Diana, 1978), 138.

¹¹⁸ Servín, “Propaganda y Guerra Fría”, 38.

El materialismo histórico permitió desmentir señalamientos o adjetivos ideológicos a cualquier individuo, partido y corriente políticas o Estado que ostentara dicho concepto porque, entre otras razones, las sociedades que dijeron ser comunistas ni siquiera transitaron a ese modo de producción; al socialismo sí, pero muy distinto a la visión teórica marxista. El comunismo científico implicó sociedades sin clases, supresión de propiedades privadas, expropiación de medios de producción, distribución de bienes o productos de consumo sin presencia del Estado.¹¹⁹ Situación que no pasaba en México y en otras naciones latinoamericanas, excepto Cuba.

El materialismo histórico consideró una estructura y superestructura. La primera ubicó conceptos inmateriales como Estado, ideología, moral, religión, política y cultura; mientras la segunda, representó la base económica de la sociedad (medios productivos). La superestructura no es autónoma, influye sobre la estructura y, al mismo tiempo, depende de ella; se trata de una operación dialéctica donde la superestructura modifica circunstancias de la base socioeconómica. En relación con el objeto de estudio, la cultura (cine) como elemento de la superestructura condicionó la base económica (estructura).¹²⁰

El cine estuvo condicionado por bases ideológicas y políticas; entonces, el materialismo histórico permitió entender el concepto de comunismo, pues se empleó de manera errónea y despectiva para denostar a cualquiera que se ubicara en posturas políticas de izquierda; sin embargo, quedó claro que también se utilizó como una propuesta discursiva contra grupos disidentes. La narrativa se replicó en medios de comunicación tradicionales, pero también en el cine de luchadores y algunas películas del Santo. En su mayoría se trató de mensajes encriptados que quizá pocos asiduos al consumo del género pudieron descifrar o darse cuenta de la representación ideológica, política y cultural de la Guerra Fría.

¹¹⁹ Carlos Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (México: siglo XXI, 2008), 3. Alfonso J. Pizarro, "La explicación en ciencias sociales: argumento de la complejidad de los fenómenos y el materialismo histórico", *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* 29 (2014): 66. Estrella Trincado, "Resquicios de materialismo histórico en la historia económica española", *Cuadernos de economía* 56 (2012): 59-60. Así como el feudalismo se reemplazó por el capitalismo, en algún momento del horizonte histórico este se sustituiría por el socialismo y, este último, por el comunismo científico.

¹²⁰ Paola Podestá, "Un acercamiento al concepto de cultura", *Journal of Economics, Finance and Administrative Science* 21 (diciembre 2006): 27.

CAPÍTULO II EL COMIENZO: SANTO Y MIXTURIZACIÓN DEL CINE

En los campos cinematográficos nacional y cultural surgieron histriones que constituyeron imágenes de talla internacional: Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Dolores del Río, Sara García y Pedro Armendáriz. Los actores participaron en cintas de diferentes géneros y se hicieron presentes en argumentos de la Segunda Guerra Mundial; en esta lógica se filmó *Soy puro mexicano* (Fernández, 1942) donde un cuatrero enfrentó a tres extranjeros representantes del Eje: Italia, Alemania y Japón. De esta manera, el cine urbano experimentó un auge; puesto que estaba vinculado con el ambiente de la vida bohemia nocturna y dramas familiares; de este último renglón pueden mencionarse los filmes de *La familia Pérez* (Martínez, 1948) y *La oveja negra* (Rodríguez, 1949).¹²¹

El presidente Manuel Ávila Camacho había comenzado una política de reconciliación entre gobernantes y gobernados, luego de una jornada electoral que dejaría profundas fisuras en el sistema de elección. La campaña Unidad Nacional se forjó en tono solidario ante el conflicto internacional de la guerra y difusión ideológica del comunismo, socialismo y fascismo. En sintonía con Soledad Loaeza, el propósito del sexenio consistió en “generar condiciones institucionales para estabilización de la vida política; para ello neutralizó núcleos potenciales de inestabilidad: organizaciones obreras, militares rebeldes y opositores”.¹²²

En 1946, el relevo presidencial recayó en la investidura de Miguel Alemán Valdés y, según Luis Medina, los tres primeros años de su gobierno definieron la construcción del sistema político mexicano; ya que delimitó un nuevo perfil político que excluyó todo lo que no fuera una interpretación ortodoxa de la Revolución Mexicana que ellos personificaron y encarnaron; se trató de una modernización del autoritarismo a partir de tres principios: 1) reafirmar la continuidad del poder presidencial; 2) eliminar elementos ideológicos y, por

¹²¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, 1897-1997* (México: ediciones Mapa, 1998), 128/154-155. Cfr. Mónica B. Hurtado Ayala, “Hombres en la sombra: Representaciones de las masculinidades en *La familia Pérez* y *La oveja negra* (1949)”, (tesis de maestría, UAQ, 2017).

¹²² Soledad Loaeza, “La reforma política de Manuel Ávila Camacho”, *Historia Mexicana* 1 (2013): 257.

último, 3) afianzar el nacionalismo. El gobierno mexicano emprendió acciones contra la disidencia.¹²³

Los sexenios anteriores coincidieron con la influencia del consumismo estadounidense o *American way life*, modelo que se notó en la compra de carros, radios y televisores a crédito; a su vez, dicho estilo de vida difundió una idea de bienestar y comodidad familiar al adquirir objetos de valor y bienes materiales. La felicidad a través de imágenes en televisión estaba acompañada de imponentes edificios, ejes centrales y clubes nocturnos; al mismo tiempo, insignias del desarrollo económico alemanista. Estos conceptos se conjugaron para moldear identidades urbanas de los años cincuenta, pues estos crecieron de manera exponencial cuando la ciudad de México rebasó los tres millones de habitantes.¹²⁴

Emilio Coral y otros autores mencionan que el consumismo “ejerció influencia sobre la clase media, especialmente en lo cultural y educativo, pues pretendía contrarrestar toda posibilidad de ideologías ajenas y marxistas”.¹²⁵ En la sociedad urbana sectores medios reprodujeron manifestaciones socioculturales acompañados de modismos híbridos y prácticas de consumo transmitidas por radio, televisión y cine como la lucha libre. El espacio encontró a su mejor público en ciudades; ya que esta población vio familiaridad, identidad y afinidad entre los luchadores enmascarados. El público ferviente asistió a las arenas Coliseo y México; en su caso también visitó cines de amplia gama como Lux, Palacio, Rex, Olimpia, Ópera, América, Continental, Hipódromo, Cosmos, Alameda, Mariscal y otros más.¹²⁶

Francisco H. Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa Vega consideran que hubo cines de primera y segunda categorías; por ejemplo, Ópera, cine lujoso estilo *Art decó* diseñado por el arquitecto Félix T. Nuncio. En la marquesina de media luna reposaban dos efigies de piedra que simbolizaban la comedia y tragedia. Los cines ostentaban medallones de tres metros de alto con retratos de héroes y heroínas; tenían vestíbulos que encaminaban a escaleras anchas

¹²³ Luis Medina, *Historia de la revolución mexicana, 1940-1952. Civilismo y modernización del autoritarismo* (México: El Colegio de México, 1982), 93-94.

¹²⁴ Martha Rivero, “La política económica durante la guerra”, en *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los cuarenta* (México: CONACULTA/ Grijalbo, 1990), 22-24. Fernando Mino Gracia, “Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de *Sombra verde* de Producciones Calderón”, *Historia Mexicana* 1 (julio-septiembre 2019): 63.

¹²⁵ Coral, *La clase media mexicana*, 110-111.

¹²⁶ Amador y Ayala en *Cartelera cinematográfica, 1960-1969* reunieron una lista de cines por década.

y alfombras; estatuas de yeso simulaban en pasillos y muros paisajes coloniales (Colonial); de estilos barroco de Taxco (Alameda) hasta la ciudad china con el Tíbet de fondo: Palacio Chino. El paseo de la Reforma se volvería una ruta cinematográfica con Paseo y París, Latino y Diana. Las catedrales cinematográficas cumplirían una función social y arquitectónica.¹²⁷

¿Cómo incursionó la lucha libre en el cine hasta convertirse en género cinematográfico de exportación y representación de diferentes matices de la Guerra Fría? Una parte medular recayó en los productores, quienes “buscaron géneros que implicaran bajos costos de producción e inmediata recuperación en taquilla. La lucha libre cubrió toda necesidad comercial”, considera Eduardo de la Vega.¹²⁸ La popularidad se debió a los medios de difusión, pero también al público; por tanto, *Blue Demon*, *Lobo Negro*, *Mil Máscaras*, *Médico Asesino*, *Neutrón*, *Huracán Ramírez*, *Santo* y otros, forjaron prácticas y ritos culturales; al considerarlo, recrearon la batalla mitológica del bien y mal, visión expuesta en una miscelánea de géneros: horror, ciencia ficción, western, policiaco y drama.

El cine de luchadores comenzó con alrededor de veinte filmes en diferente manufactura; en ellas se apreciaron rasgos que, directores y argumentistas, estamparon en personajes enmascarados: heroísmo, dignidad, pureza, integridad, honradez y bondad; justicieros y salvadores de la humanidad. Al estilo del cómic estadounidense se implementó un perfil del héroe enmascarado que preservó la paz del mundo solo con la fuerza física para derribar a sus contrincantes y, en seguida, desaparecer en medio de la nada. De modo que la Guerra Fría propició que surgieran héroes y villanos en el cine de luchadores; en gran medida, estas representaron diferentes matices.

Las cintas de luchadores proyectaron escenas de aventuras inverosímiles y escenarios inusuales; casi siempre en laboratorios, oficinas o salas donde planeaban acabar con el mal para que el universo siguiera su curso. Raúl Criollo y José Návar consideraron que el género fusionó realidad y fantasía, pues “podían verse en el ring y cine. El mismo personaje del

¹²⁷ Francisco H. Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa Vega, *Espacios distantes... Aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (México: UAM, 2020), 17-18. Sitio web chilango, Abigail Carillo, “Cines antiguos de la CDMX que seguro no recuerdas”, 22 de febrero de 2021, <https://www.chilango.com/cine-y-tv/cines-antiguos-de-la-cdmx/>. Cines en México: Hipódromo, Monumental, México, Teresa, Orfeón, Internacional, Manacar, Chapultepec, Mariscal, sonora, Estadio, Latino, Real Cinema, Victoria y Jalisco.

¹²⁸ Eduardo de la Vega, *El cine de luchadores* (México: Universidad de Guadalajara, 2007), 125.

autógrafo en función de lucha libre enfrentaba desafíos extraterrestres en la película”.¹²⁹ Los directores recurrieron al reciclaje de escenas que se utilizaban en diferentes filmes al estilo del fotomontaje; entre ellos estuvieron: Chano Urueta, Joselito Rodríguez, René Cardona, Miguel Delgado, Federico Curiel, Alfredo Crevenna y José Díaz Morales.

La imagen del género de luchadores giró alrededor del Santo. El personaje cuenta con diferentes aristas para su análisis; en el contexto de la Guerra Fría y cultura de consumo se trató del personaje que se constituyó en la sociedad capitalista como marca comercial cinematográfica. Edificaron su personalidad de naturaleza inmaculada sin escándalos ni vicios ni conductas inmorales; es decir, forjaron un héroe al servicio del bien y la justicia que de acuerdo con Lorenzo Meyer “tenía trato especial con la Virgen de Guadalupe”.¹³⁰ Santo venció a sus oponentes y, de alguna forma, “simbolizó valores democráticos, culturales y cristianos”; en pantalla se convirtió en imán de taquilla para México y América Latina.¹³¹

El segundo capítulo partió de la categoría consumo cultural y conceptos de héroe, otredad y mixturización; asimismo, abrevó en datos biográficos de Santo como luchador y actor; revisitó el cine pionero de lucha libre y documentó representaciones de la Guerra Fría. En la industria cinematográfica, la imagen del Santo transmitió mensajes de justicia y paz, pero también matices de la Guerra Fría. Este capítulo analiza filmografía del cine de luchadores, hemerografía, documentos del archivo de la cineteca nacional y bibliografía del tema.

A) De Rodolfo Guzmán Huerta a luchador profesional

A principios del siglo XX, la ciudad de México y la vida citadina atrajeron a cientos de individuos provenientes de distintos rincones del país en busca de mejores condiciones de vida. El crecimiento económico y la urbanización favorecieron procesos de formación social urbana, cuna emergente de la cultura popular y espacio, donde surgieron personajes que se

¹²⁹ Raúl Criollo y José X. Návar, “Caída de advertencia”, en *¡Quiero ver sangre!*, Raúl Criollo, José X. Návar y Rafael Aviña (México: UNAM, 2011), 13.

¹³⁰ Canal de YouTube Libreluchamx, “La lucha desde la Historia de Lorenzo Meyer”, 4:49. <https://www.youtube.com/watch?v=dEWA29ciHJ0>

¹³¹ Carro, *El cine de luchadores*, 31-55.

convirtieron en símbolos representativos del pueblo mexicano. Tal fue el caso de Rodolfo Guzmán Huerta, quien procedente del estado de Hidalgo se afincó en el Distrito Federal durante la década de los treinta, periodo del cine sonoro, rural e inicios de la lucha libre.

A temprana edad, Rodolfo Guzmán practicó fútbol americano, béisbol, Jiu-jitsu y lucha grecorromana; en 1934, comenzó su carrera en la lucha libre profesional bajo el sobrenombre de Rudy Guzmán y, en varias ocasiones, alternó con su allegado Miguel “Black” Guzmán; pronto mejoró su técnica y encontró estilos. En esta fase se infiere que Guzmán Huerta recibió influencia de la cultura deportiva de su propio *habitus* familiar, *prácticas* decisivas en su trayectoria deportiva.¹³² La lucha libre, aún sin institucionalizarse como empresa de espectáculo, comenzaba a generar costumbres y tradiciones que recaerían en, por ejemplo, encuentros de acérrimos rivales, máscaras, cabelleras e indumentarias.

El espectáculo de llaves, lances y patadas voladoras tocaba la puerta de hogares mexicanos; en tanto, el exluchador y promotor Jack O’Brien recomendaría a los hermanos Guzmán Huerta dirigirse con Jesús Lomelí, entrenador y *réferi* de la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL). En 1936, el novel luchador debutó por el bando rudo (villano) como Hombre Rojo; luego vinieron más títulos de batalla: Enmascarado, Demonio Negro, Constantino, Incógnito y Murciélago II. El último apelativo comercial encauzó una demanda legal por usurpar el nombre del prolífico rudo “Murciélago” Velázquez.

A la sazón, ningún seudónimo le otorgó legitimidad frente al público hasta que Jesús Lomelí, su entrenador, propuso elegir uno de la siguiente terna: Ángel, Diablo o Santo. Rodolfo Guzmán Huerta elegiría Santo; desde entonces, la proeza revolucionaria de su vida estaría encarnada en su máscara. Al respecto, Carlos Monsiváis escribe: “Rudy Guzmán no tenía estilo; necesitaba personalidad. Jesús Lomelí le recordó a Simón Templar, alias el Santo, héroe justiciero en novelas policiales de Leslie Charteris. Rodolfo reconoció y nació Santo en el universo del *Wrestling*”.¹³³

¹³² Para una explicación de teoría de prácticas véase Peter Burke, *¿Qué es historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2004), 76-81.

¹³³ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos* (México: Era, 1995), 125-126. Oscar Barrera, “¡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, UNAM, 2003), 67-72. The Killer Film, “Santo en el museo de cera”, *Luna Córnea* 27 (agosto 2013): 68-9. [https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_27/43_\(consulta 10 de octubre de 2021\)](https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_27/43_(consulta%2010%20de%20octubre%20de%202021)).

En 1942, Santo regresa -porque antes estaba- en la EMLL, pero aún sortea carencias propias del oficio; así lo narra en entrevista: “pasé hambre, viajé en pésimos autobuses de cuarta o quinta sobre caminos sin asfalto; trenes de tablitas para luchar en arenas malísimas. En varias ocasiones salí del hotel sin pagar, pues no tenía ni un quinto [sic]”.¹³⁴ A pesar de las penurias y gajes del quehacer profesional, el enmascarado enfrentó una legión de personalidades de época: Lobo Negro, “Murciélagos” Velázquez, Jack O’Brien, Bobby Bonales, Pilusso, Tarzán López, Gori Guerrero, “Cavernario” Galindo, Black Shadow y *Blue Demon*. Los personajes lidiaron dentro del simbolismo popular como héroes o villanos, pues fueron aclamados o difamados desde la tribuna.

El Santo ganaba campeonatos nacionales de peso medio, pero quizás uno de sus mejores triunfos ocurriría debajo del ring cuando coincidiría con José Guadalupe Cruz, historietista de profesión. La familia Cruz emigró de Jalisco a California (EU) debido al conflicto político religioso de la guerra cristera. A temprana edad, José Guadalupe Cruz recibió una mención por un concurso de pintura escolar básica. En suelo estadounidense le atrajo el trabajo de maestros dibujantes como Alex Raymond, Harold Foster y Milton Canniff; gracias a ellos, afinó su conocimiento en artes gráficas y también se apropió de la cultura *Pulp* del cómic estadounidense. Al regresar a tierra mexicana realizó ilustraciones publicitarias en Petróleos Mexicanos (PEMEX); poco después colaboró en editorial García Valseca donde creó al Dr. Benton, historieta de ciencia ficción y aventura.¹³⁵

Pionero de fotonovelas, fotomontajes, tiras cómicas y melodramas, José G. Cruz y su equipo editorial escribieron y promovieron abundante cultura popular: *Tango*, *Ventarrón*, *Dancing*, *Malevaje*, *Adelita*, *Paquín*, *Paquito* y *Pepín*. La producción del mundo “Cruciano” influyó en el cine de cabaret a partir de *Carta Brava*, *Percal*, *Tenebral* y otras películas. La industria editorial de los años cuarenta rompió récord al imprimir cerca de medio millón de ejemplares, ocho veces por semana de *Pepín*; es decir, la lectura de la historieta era una actividad de entretenimiento en México. Las casas editoras implementaron diferentes

¹³⁴ Elena Poniatowska, *Todo México* (México: Diana, 2021), 257. Fernández, Jiménez y Ponce presentaron datos biográficos del Santo.

¹³⁵ Iram López Cruz, “José G. Cruz, artista del arte fantástico mexicano. Interpretación gráfica” (tesis de licenciatura, UNAM, 2008), 130-195.

estrategias de publicidad para atraer la confianza del lector: rifas, series y concursos; en ocasiones, ilustraban relatos históricos y mensajes patrióticos.¹³⁶

Elva Peniche investiga cómo los dueños de revistas adquirieron riqueza, poder y fincaron fuertes lazos con la burocracia gubernamental. El caso del excoronel José García Valseca ha sido muy ilustrativo porque apoyó por medio de su empresa de publicaciones al entonces candidato presidencial Manuel Ávila Camacho. La compañía editorial llegó a tener alrededor de 37 impresos en circulación nacional (diarios y revistas); la red de distribución dependía del conglomerado Unión de Voceadores y Expendedores (UVE), órgano afiliado a la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP) del PRI. El régimen y partido convirtieron la empresa en un organismo de control y represión contra publicaciones políticas y sectores sociales disidentes. En tiempos electorales comprometía votos a cambio de favores como la exención de impuestos.¹³⁷

Anderson Gil explica de manera concisa cómo la Cadena García Valseca desde su fundación se relacionó con la burocracia gubernamental; a partir de su posición de medio de comunicación legitimó manifestaciones políticas gubernamentales del partido hegemónico e incidió en opiniones públicas. En diferentes momentos promocionó candidatos presidenciales, difundió propaganda anticomunista y justificó la represión de movimientos sociales.¹³⁸ La trama García Valseca permitió tener una idea del control, censura y supervisión que el sistema político mexicano impuso a la producción editorial; al ser una industria editorial fue evidente que las imágenes atendieron fines ideológicos, pero también alimentaron prácticas de consumo en demanda.¹³⁹

El historietista reprodujo cientos de temas policíacos, ciencia ficción, dramas y aventuras; también, el actor y guionista participó en más de 30 películas; trabajó con los directores Agustín Delgado, Chano Urueta, José Díaz Morales y Juan Orol; además, diseñó carteles de publicidad cinematográficas. José Guadalupe Cruz fundó Ediciones José G. Cruz,

¹³⁶ Elva Peniche Montfort, “Fotomontaje e historietas en la obra de José G. Cruz. Un análisis técnico-estético (1951-1952)” (tesis de licenciatura, UNAM, 2011), 9/ 17-18.

¹³⁷ Peniche, “Fotomontaje e historietas”, 17-19; Anderson P. Gil Pérez, “Cadena García Valseca en México: la empresa periodística que llenó de soles el país, 1941-1972”, *Letras Históricas* 23 (2020): 169.

¹³⁸ Gil, “Cadena García Valseca en México”, 169.

¹³⁹ Blanca E. López Pérez, “La ciudad en la pantalla grande: cine mexicano de 1950-19”, *La revolución silenciosa. El impulso industrializador mexicano (1950-1959)* 4 (2014): 89.

empresa de capital privado y lanzó al ruedo la primera historieta de luchadores: *Santo, el "Enmascarado de plata"*. *Una revista atómica*.¹⁴⁰

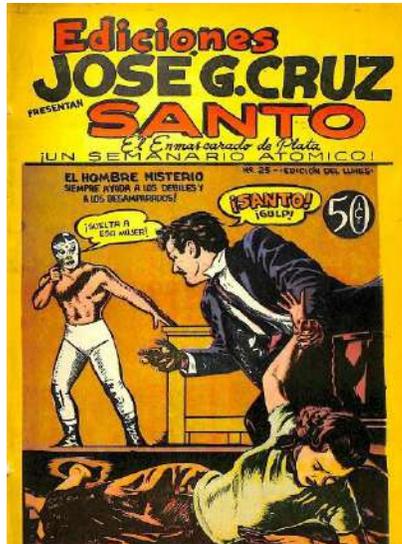


Imagen 10. Portada de *Santo, el "Enmascarado de plata"*. *Una revista atómica*. Fuente: *Santo, el "Enmascarado de plata"*. *Una revista atómica*.

José Guadalupe Cruz utilizó técnicas del fotomontaje en que Santo aparecía de fisonomía completa y fondos de distintos escenarios. Arturo Padua constata que el fotomontaje narrativo resultaría innovador porque en las viñetas veían a Santo luchar contra monstruos, criminales y gigantes en ambientes fantásticos; el fin de semana, en la Arena México. Fantasía y realidad se difuminaban en la figura del Santo. Cruz editó historias continuas y números en meses; lo que significó un enorme esfuerzo en diseño, producción y distribución.¹⁴¹

Las querellas del Santo sobre papel propiciaron que miles de mexicanos, sin posibilidad de sintonizar el espectáculo deportivo por televisión, vieran y leyeran las travesías del personaje de virtudes intangibles que le asignó Cruz. El dibujante convirtió llaveos a ras

¹⁴⁰ Peniche, "Fotomontaje e historietas", 50-57.

¹⁴¹ Daen Arturo Ascención Martínez y Enrique Ramírez González, "El culto al héroe: Santo, el Enmascarado de plata. Reportaje" (tesis de licenciatura, UNAM, 2007), 34-35. Entrevista a Arturo Padua, septiembre de 2005.

de lona y acrobacias aéreas del Santo en hazañas y actos homéricos; asimismo, colaboró en construcciones colectivas del personaje. La historieta tuvo arraigo entre la cultura popular; ya que significó una manera de implementar estrategias pedagógicas desde abajo.

Armando Bartra considera que esta narrativa se movió en la “Biblia ficción” porque el héroe desplegó votos de fe a la divina imagen nacional. Al respecto, en la segunda página del primer número se lee: “tuvo como guía a la reina de los mexicanos y soberana de América: la Virgen de Guadalupe. Inspirado por ella y encomendándose a su protección, el héroe temerario se lanzó sin temor, exponiendo su vida para servir a sus semejantes. Nadie conoció su rostro, pero todos conocían su noble corazón”.¹⁴² La revista semanal reunió 30 páginas; al poco tiempo se imprimió tres veces con un tiraje de 300 mil ejemplares por número y vendida en 50 centavos.¹⁴³ José Guadalupe Cruz apeló al sincretismo religioso; mientras que la historieta posicionó al fantástico personaje en el imaginario colectivo; ya que combatió otredades de otra dimensión.

El número 7, del 15 de octubre de 1952, el Enmascarado de plata se “lanzó temerariamente al agua para salvar a Luzardo, pero no logró llegar a tiempo para arrebatarlo de hambrientos cocodrilos”.¹⁴⁴ La imaginación de Cruz destiló en crear cientos de pasajes a manera de sinopsis para atraer al público con sus aventuras escalofriantes del hombre más misterioso del mundo; al mismo tiempo, la revista ofreció obsequios para cautivar al público: “¡amiguitos! He aquí las máscaras que semana tras semana obsequiaremos con autógrafos de Santo”. El personaje de papel superaría al luchador cuando debutaba sobre el cuadrilátero; ya que ficción, fantasía e imaginación popular se conjugarían para implorar actos inverosímiles: ¡vuela, Santo!¹⁴⁵

¹⁴² José G. Cruz, *Santo, El enmascarado de plata. Un semanario atómico* 1, 3 de septiembre de 1952, 2.

¹⁴³ Armando Bartra, “Las viñetas del apocalipsis”, *Luna Cornea* 27 (2010): 46-67.

¹⁴⁴ Cruz, *Santo, El enmascarado de plata* 7, 15 de octubre de 1952, 2.

¹⁴⁵ López, “José G. Cruz, artista del arte”, 130-195.

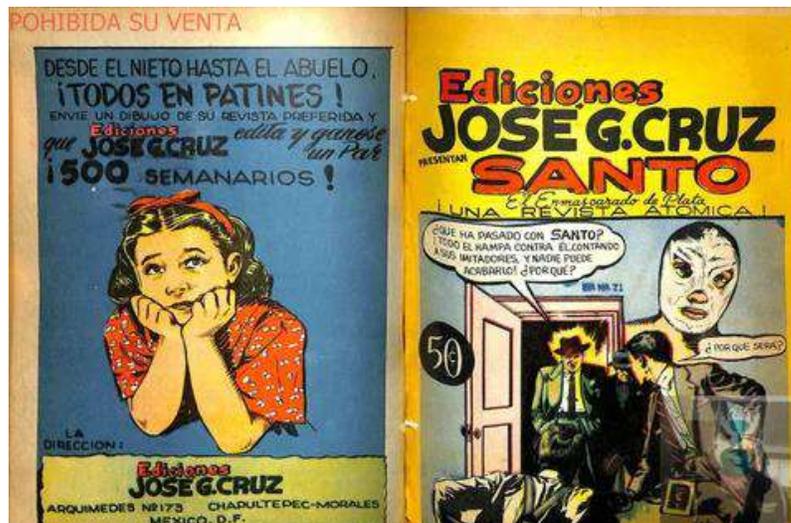


Imagen 11. Portada y contraportada de *Santo, el "Enmascarado de plata"*.
Una revista atómica. Fuente: *Santo, el "Enmascarado de plata"*.
Una revista atómica.

Críticos de la historieta considerarían que en ocasiones resultaba repetitiva y carecía de una dinámica gráfica. En el mismo diálogo, Iram López discurre en que el público sabía qué sucedería, pero no cómo lo haría ni resolvería. Quizás, el mérito de Cruz fueron sus argumentos e imaginación vinculado al público.¹⁴⁶ El Santo alcanzaría fama en la historieta; poco después se convertiría en franquicia y marca comercial de consumo cultural que impulsaría el cine de luchadores. El campo cinematográfico lo encumbró en la categoría de mito, héroe o quimera.

El hijo del Santo asegura que el mito surgió en las fotonovelas de Cruz editadas a partir de septiembre de 1952, pero en realidad se trató de un mosaico de causalidades acaecidas en diferentes tiempos y escenarios; por ello, ha sido impensable atribuir una sola variable al mito fundacional. En este margen viene a colación el 7 de noviembre de 1952, fecha del duelo memorable máscara contra máscara en la Arena Coliseo entre Santo y Black Shadow. La cartelera de aquella noche se propagaría a los cuatro puntos cardinales, pues se promocionaría meses antes. La euforia desbordaría al espectador cuando el *réferi* levantó la mano del Santo en señal de triunfo. Black Shadow se despojó de su máscara; entonces, Santo se cubrió de regocijo popular.

¹⁴⁶ López, "José G. Cruz, artista del arte", 130-195.



Imagen 12. Black Shadow perdió su máscara.
Fuente: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_27

Después de que Black Shadow cayera ante Santo, José G. Cruz quiso catapultar su imagen en papel y continuar su rivalidad en el ámbito cultural por medio de *Black Shadow. La incógnita desenmascarada*. La revista trató de explotar al luchador en su faceta de enmascarado y desenmascarado (Alejandro Cruz); por eso, el primer número refirió: “desde la fantasía pensé en el ídolo moderno, cuya incógnita apasionó a millones de fanáticos: ¡Black Shadow!, el gran ¡Alejandro Cruz!”¹⁴⁷ El tiraje llegó hasta el número 100; es decir, casi estuvo en el mercado dos años en “competencia” con su símil del Santo. En esa década también editaron *El charro negro* y otras más.

De acuerdo con Armando Bartra, los años cincuenta fueron cúspide de la historieta de lucha libre; ya que circularon *La Pantera Roja* de editorial Continental; luego, *Santo*, *Black Shadow* y *Halcón Dorado*. En 1953 vino una estampida cuando en *Pepín* apareció el fotomontaje *A cuerpo limpio*. Manuel Valle publicó *El misterio del Médico Asesino*; editorial SUEÑ lanzó *Gori Guerrero. El amo del barrio* y *Cavernario. El emperador de la selva*; editorial Duval entró al quite con *Blue Demon, demonio azul. ¡Una revista tabú!* El siguiente

¹⁴⁷ José Gpe. Cruz, *Black Shadow. La incógnita desenmascarada* 1, 4 de febrero de 1953, 2; Notimex, “Sepultan a Black Shadow, el padre de la lucha aérea”, *La Jornada*, 10 de marzo de 2007, sección cultura.

año salió a la luz *El Ángel. Paladín de la justicia*; editorial Panamericana divulgó *Hombre de acero*, interpretado por Enrique Llanes. En el decenio de los sesenta apareció *Neutrón, el Enmascarado negro*.¹⁴⁸

Neutrón no era luchador profesional, sino un personaje de ciencia ficción creado por el director Federico Curiel, quien siguió formatos de José Guadalupe Cruz para filmar en 1960 *Neutrón, el Enmascarado negro*. El héroe surgió en las películas para luego imprimirse en la historieta. Neutrón auxilió a la policía, combatió el crimen y enfrentó al doctor Caronte, villano obsesionado en destruir al mundo. Curiel jugó con la inversión subversiva: el bueno simbolizó un enmascarado negro; mientras que el malo, un enmascarado blanco. A decir de Eduardo Cortés: “los guionistas cometieron anacronismos cuando intentaron modernizar el pasado, ver con ojos del presente un remoto pretérito, un pecado imperdonable”.¹⁴⁹

1. Antes de que el plateado llegara a la pantalla

En 1952, la elección presidencial despertó afinidad política por el candidato de oposición y la Federación de Partidos del Pueblo Mexicano (FPPM): Miguel Henríquez Guzmán. Elisa Servín menciona que, durante este año, el henriquismo había dejado de ser una organización política para convertirse en un movimiento popular que permitía distintas perspectivas ideológicas en su interior. El elemento aglutinador había sido el rechazo al régimen que, a su vez, suprimiría la movilización social.¹⁵⁰

A pesar del intento, la disidencia henriquista no impidió que triunfara el candidato priista, pues blindó la elección por medio de métodos y prácticas conocidas como el fraude electoral. De esta manera, el presidente Adolfo Ruiz Cortines heredó descontentos populares debido al desprestigio del anterior gobierno. Asimismo, encontraría un crecimiento urbano

¹⁴⁸ Bartra, “Las viñetas del apocalipsis”, 48.

¹⁴⁹ Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional: <https://pepines.iib.unam.mx/serie/1109>; <https://www.cineyliteratura.cl/ensayo-neutron-el-enmascarado-negro-un-heroe-mexicano-que-tuvo-amorios-con-cleopatra/> y video de Neutrón: <https://www.youtube.com/watch?v=ukDcWBeDamM>. Otras películas: *Neutrón contra autómatas* (1962), *Neutrón contra Dr. Caronte* (1963), *Neutrón contra criminal sádico* (1964), película de episodios dirigida por Crevenna y exhibida en el Colonial, Popotla y Jalisco. *Neutrón contra los asesinos del Karate* (1964) de episodios (Colonial, Popotla y Jalisco).

¹⁵⁰ Elisa Servín, “Crónica de una disidencia: Miguel Henríquez Guzmán, 1952”, *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH* 22 (abril-septiembre 1989), 157.

descontrolado en la ciudad de México y una crisis del desplazamiento migratorio del campo a la ciudad. La brecha social acrecentaría la desigualdad económica; a su vez, la ciudad conjugaba dos realidades antagónicas: atraso y ascenso, universos representados en las cintas *Los olvidados* (1950) y *La ilusión viaja en tranvía* (1954) de Luis Buñuel.

Las películas entretejieron retratos de movilidad social; propusieron un entramado de deseos en sectores sociales que aspiraron a una mejor vida, resultado de su condición migratoria campo-ciudad y trabajo industrial. En este tenor, Blanca López explica cómo la idea de bienestar fue posible con la participación de instituciones públicas y privadas. El cine mexicano retrató figuras de identidad procedentes del proceso de urbanización y surgimiento del sector obrero; de igual forma, algunos personajes urbanos (choferes, cantantes, oficinistas, artistas, amas de casa, secretarías, luchadores) se convirtieron en representaciones de la vida citadina.¹⁵¹

El desarrollo económico se asoció al movimiento de objetos de tracción (autos, autobuses, trenes); mientras los individuos permanecieron invisibles, considera Blanca López. En esta contradicción, Luis Buñuel, Benito Alazraki y otros directores dirigieron el lente cinematográfico hacia sujetos olvidados por el gobierno encabezado por Adolfo Ruiz Cortines. El cine implicó un sistema de creencias vigente; por consiguiente, no fue extraño que en lo visual y narrativo se transmitieran temas, situaciones y personajes que resultaron significativos para la audiencia y rentable para los productores.¹⁵²

El gobierno intervino en procesos de legitimidad y censura de producciones cinematográficas e implementó algunas leyes. En este caso y de acuerdo con Emilio García Riera, la Ley Garduño otorgó “créditos, pero al ser accionistas mayoritarios, los productores se autoconcedieron recursos con capital del erario público. Las acciones fueron adquiridas por diferentes productores como Gregorio Walerstein, vinculado al monopolio del empresario Jenkins”.¹⁵³ ¿Quién fue este protagonista que controló la distribución y exhibición de películas en México? Como se ha mencionado en líneas anteriores, Andrew Paxman ofreció datos relevantes del empresario estadounidense.

¹⁵¹ López, “La ciudad en la pantalla grande”, 96-97.

¹⁵² López, “La ciudad en la pantalla grande”, 89.

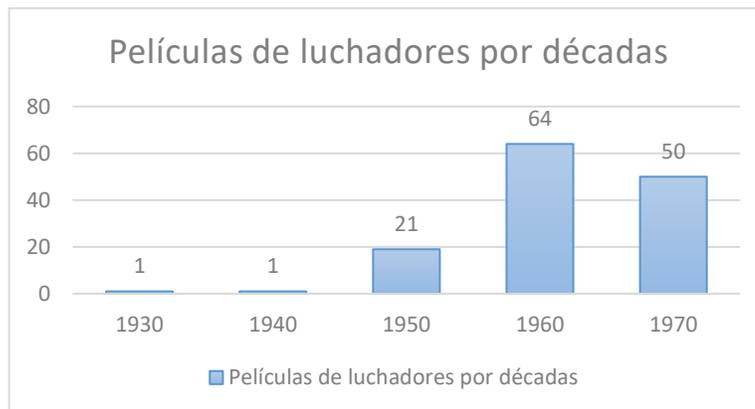
¹⁵³ García, *Breve historia del cine*, 185.

Paxman refirió cómo William O. Jenkins incursionó en el mundo del negocio cultural en sociedad con Manuel Espinosa Yglesias y detrás de esta fortuna se encontró el respaldo del gobernador poblano Manuel Ávila Camacho, quien lo llevó a crear el monopolio más rentable del país. Así, Jenkins participó en secreto como accionista del Banco Cinematográfico, colaboración que le abrió la puerta de la distribuidora cinematográfica Compañía Operadora de Teatros S.A (COTSA). Al unir esta empresa y la suya con Manuel Espinosa Yglesias se convirtió en copropietario de la cadena de cines más extensa del país. El monopolio controló 80% de salas de proyección, distribución y producción; también, colaboró en propaganda a favor del gobierno mediante proyección de material audiovisual: noticieros, documentales y películas.¹⁵⁴

La televisión revolucionó formas de comunicación y entretenimiento desde su irrupción en la sociedad mexicana (1950). Este aparato de bulbos pasó a ser competencia de la industria cinematográfica; puesto que las imágenes en blanco y negro comenzaron a sintonizarse en hogares urbanos y rurales. La televisión disputaría espacios del cine, tal como lo señala Blanca López, pues no atraería al público de la clase media; ya que rechazaría filmes por buen gusto y cultura; tampoco, al popular que también huía del cine. La industria cinematográfica optaría por el *western* y lucha libre para audiencias menos exigentes; entonces, los directores apostarían por este último, pues de alguna forma se mantendría estable el cine nacional.¹⁵⁵

¹⁵⁴ María del Carmen Collado, “Sobre Andrew Paxman, En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México”, *Historia mexicana* 2 (2020): 1040-41. Andrew Paxman, *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México* (México: CIDE/Debate, 2017), 604.

¹⁵⁵ López, “La ciudad en la pantalla grande”, 89; García, *Breve historia del cine*, 185.



Cuadro 2. Películas de luchadores por décadas.

Fuente: *¡Quiero ver sangre!*

Los años cincuenta presenciaron un declive del formato de cabaret; por consiguiente, el drama y comedia ocuparon un lugar en el cine: *Mi esposa y la otra* (Crevenna, 1951), *El bello durmiente* (Martínez, 1952) y *La rebelión de los colgados* (Crevenna, 1954); al mismo tiempo, debutaron dramas juveniles como *Viva la juventud* (Cortés, 1955), *Juventud desenfrenada* (Díaz, 1956), *Paso a la juventud* (Martínez, 1957) y *La edad de la tentación* (Galindo, 1958). Esta tendencia estuvo definida por la cinta *Rebel without a Cause* (Ray, 1955) y, por tanto, el *Rock and Roll*. El contenido exhibió a la juventud en su etapa de cambios fisiológicos, emociones, impulsos y deseos; en tono con Emilio García Riera, la filmografía juvenil “exponía manifestaciones sicalípticas de jóvenes como técnica visual para atraer al público”.¹⁵⁶

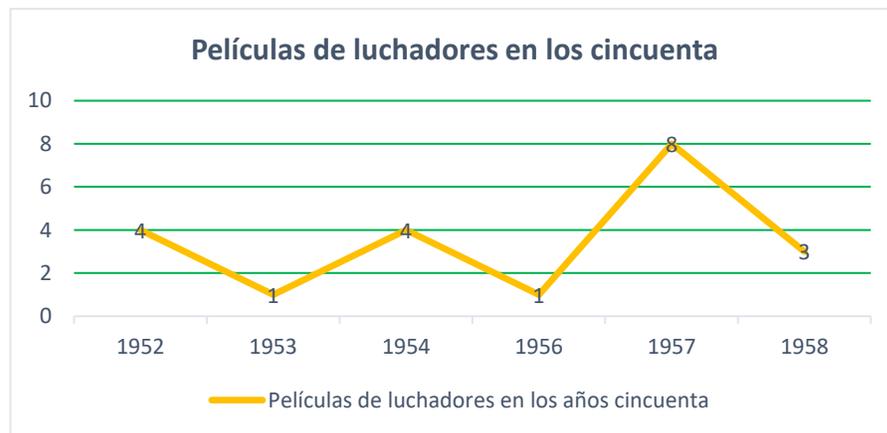
El cine de luchadores vio la luz desde el drama, cuya raíz provino del espectáculo deportivo teatral; en opinión de Rafael Aviña, este cine llevaría a las grandes multitudes a reconocerse en populares personajes y contextos de vida cotidiana; ya que representaban humildes boxeadores y luchadores acomplejados que sobresalían del barrio.¹⁵⁷ Orlando Jiménez Ruiz propuso cinelátero para conceptualizar al celuloide mexicano de lucha libre en

¹⁵⁶ Gustavo García, “La década perdida: el cine mexicano de los cincuentas”, en García y Maciel, *El cine mexicano*, 119. El rock and roll se convirtió en la ruptura musical de la generación “rebelde”.

¹⁵⁷ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (México: Cineteca Nacional/ Océano, 2004), 98.

todas sus formas, lenguajes y expresiones; sin embargo, desde mi punto de vista aún falta teorizar dicho concepto. Este cine combinó lucha libre y diferentes géneros: horror, terror y ciencia ficción. A esta miscelánea se le denominó mixturización.¹⁵⁸

A pesar del rechazo de la cultura hegemónica e intelectuales del momento, esta vertiente motivó varias producciones cinematográficas y su exportación hacia los mercados latinoamericanos y europeos, luego de que la época de oro y sus máximas leyendas experimentaron una coyuntura cultural. La inserción de personajes enmascarados propició una continuidad en la producción cinematográfica; en 1952 se registraron cuatro propuestas fundacionales de Santiago Urueta, Fernando Cortés, Joselito Rodríguez y René Cardona: *La bestia magnífica*, *El luchador fenómeno*, *Huracán Ramírez* y *El enmascarado de plata*, respectivamente. Quizá sin saberlo, los cineastas descubrieron un filón de oro que alcanzó relevancia durante la época.



Cuadro 3. Películas de luchadores en los cincuenta.
Fuente: ¡Quiero ver sangre!

Antes de ingresar al negocio del cine, Chano Urueta recorrió el planeta al estilo Phileas Fogg en *La vuelta al mundo en 80 días*:

[...] siempre fui un andariego, nunca me gustó estar en un solo lado. Viajé por Asia, Europa, África y EU. Estudié en la North Western University de Chicago. En Hollywood conocí a Emilio el ‘Indio’ Fernández. A él no se le quería dar una

¹⁵⁸ Paloma Rincón, “El cinelátero: La lucha libre en el cine”, *Retina Latina 2* (octubre 2022). <https://www.retinalatina.org/el-cinelatero-la-lucha-libre-en-el-cine/> (consulta: 22 de enero de 2023).

oportunidad en México para que hiciera algo esencial, valioso y yo siempre me empeñé en creer que acabaría por ser un gran director de películas. Entonces, allá conseguimos trabajo de extra. Realicé mi primera cinta muda, *El destino*, donde Emilio participó como actor.¹⁵⁹

Chano Urueta olvidó el derecho, filosofía, ingeniería y mecánica para dedicarse de tiempo completo al séptimo arte e, incluso, trabajó como asistente del cineasta ruso en México: Sergei Eisenstein. En la década de los treinta filmó *Profanación* y señaló lo que sigue: “quería hacer mi primera película sonora, pero me enfrenté al pesimismo de los productores. Nunca simpatiqué con ellos, siempre me sentí limitado por sus intereses mercantilistas [...]. No he sido libre de hacer cine”.¹⁶⁰

Urueta dirigió a connotados actores de la época de oro; filmó más de 150 trabajos: *Jalisco nunca pierde* (1937), *Los de abajo* (1939), *El conde de Montecristo* (1941), *La norteña de mis amores* (1948), *Al son de mambo* (1950), *Blue Demon contra cerebros infernales* (1968) y otros más. Urueta produjo cintas de acuerdo con las circunstancias y hechos sociales de su tiempo; más aún: el director, escritor, productor y dueño de una productiva carrera empírica, incentivó el cine de luchadores al dirigir *La bestia magnífica* en 1952. En el reparto estuvieron Miroslava Stern, Crox Alvarado, José Elías Moreno, Irma Dorantes y Wolf Ruvinskis.

La trama de dos amigos humildes que debutaron sobre el cuadrilátero para ganarse la vida de manera honrada; en otras palabras, se trató de dos aspirantes a luchadores que en su camino para llegar a ser campeones encontraron una serie de intrigas por parte del promotor que les ofreció contratos arbitrarios; así como la mujer que sembró discordia entre ellos y la lucha libre como deporte de golpes al borde del delirio. Los personajes centrales eran de barrios, pues alegaron que su esfuerzo, trabajo y entrenamiento, les serviría para salir de pobres. En el filme aparecieron en la pantalla grande por primera vez alrededor de quince

¹⁵⁹ Centro de Documentación de la Cineteca Nacional (CDCN), expediente de personalidad, Chano Urueta, E00055. Santiago Luciano Urueta (Chihuahua, 1895; CDMX, 1979).

¹⁶⁰ CDCN, expediente de personalidad, Chano Urueta, E00055.

luchadores para que, de alguna manera, se difundieran las emociones entre el público asiduo a la Arena México.¹⁶¹

Juan Bravo escribió a propósito del filme: “hombres de acero, semidioses de barrio, bestias humanas, mujeres perversas en acción. La fama, aplausos, amistad, amor, celos, lujo, miseria, lealtad, traición, brutalidad y romanticismo delirante. Estas emociones se conjugaron”.¹⁶² El periodista exagera en sus adjetivos; sin embargo, acierta en algunos temas como el ascenso y descenso del campeón. La mujer falsa, seductora y fatal en papel de Mercedes, quien se definió a sí misma en estos términos: “siempre he querido encontrarme con un hombre así. Un poco tímido que no sepa muchas cosas; que haga caso de todos mis caprichos y que sea fuerte como una roca para defenderme de los demás, para pelearse por mí”.¹⁶³

Además de la lucha, el filme permite acercarse al análisis de género, pues representa dos mujeres de personalidad opuesta: Teresa y Mercedes. La primera abnegada, obediente y hogareña; la segunda, independiente, elegante y rebelde. Esta última, objeto de diferentes comentarios por parte de David y Carlos: “una mujer falsa”, “ni siquiera por una mujer hemos roto esa amistad porque nos hubiera perjudicado en la lucha” y “este oficio y las mujeres no se llevan”.¹⁶⁴ El drama canalizó diferentes sentimientos negativos hacia una fémina que, por medio de intrigas, separó a los amigos hasta conseguir un enfrentamiento arriba del ring.

Otro elemento visible está relacionado con la publicidad de lucha libre en cartelera, prensa y televisión dentro de la película. El director filmó distintas funciones en arenas del Distrito Federal y Estados del país: Guanajuato, Zacatecas, Durango, Chihuahua, Nuevo León, Tamaulipas, Veracruz, Puebla y Estado de México. El dato confirmó la expansión del espectáculo de la lucha libre hacia distintas coordenadas. La prensa exhibió encabezados en primera plana como el *Excelsior*, principal diario de circulación nacional: “Dinamita obtiene

¹⁶¹ Ellos fueron Enrique Llanes, Rito Romero, Raúl Romero, El Bulldog, Jack O'Brien, Cavernario, El Verdugo, Eduardo Bonada, Fernando Osés, Mario Llanes, Sergio Llanes, Arturo García, Lobo Negro, Juventino Romero y Joe Silva.

¹⁶² Bravo, “El cine de luchadores mexicano”, 89-128. Raúl Criollo y Jorge Caballero, “El estante de lo insólito. La lucha libre. Escenario de colosos”, *La Jornada*, 9 de mayo de 2018, sección cultura.

¹⁶³ Canal de YouTube, “La bestia magnífica (Lucha libre) 1953”, *Titanes Del Ring*, <https://www.youtube.com/watch?v=hx4XhQblwYg&t=741s>. Chano Urueta, *La bestia magnífica*, 15:25 minutos.

¹⁶⁴ Canal de YouTube, “La bestia magnífica”, 1:23 min., 1:12:20 min. y 1:17:46 min.

el campeonato de peso medio de la República” y “Regresa la Bestia. La Bestia magnífica sorprende al mundo deportivo reapareciendo para disputarle el cetro del campeonato nacional de los medios”.¹⁶⁵ El cronista narró estos eventos y dio voz a dichos encabezados.

El melodrama recibió dos premios Ariel por edición a Jorge Bustos y mejor actor de cuadro a José Moreno; a su vez, la cinta recibió una crítica de *Positif*, revista cinematográfica francesa: “el tema fue horrorosamente convencional, golpes en primer plano y aullidos del público añadieron a esa violencia un cierto horror”.¹⁶⁶ En efecto, el deporte de vuelos y lances significó una metáfora de lucha por la vida y la línea invisible entre perder o ganar. Las siguientes frases en la película lo constataron: “tenemos que acostumbrarnos a recibir y aguantar toda clase de golpes”, “Diez años para llegar a ser muy poca cosa y ocho meses para no ser nada”.¹⁶⁷

Integrante de Producción Rodríguez Hermanos, Joselito Rodríguez filmó *Huracán Ramírez*, un melodrama familiar. Los protagonistas centrales pertenecieron a una familia compuesta por un padre y tres hijos; en su intento por resolver sus problemas económicos, el hijo mayor se incorpora a la lucha como Huracán Ramírez sin que se enterase su progenitor: Tonina Jackson. Emilio García Riera notifica que el género de luchadores impuso una actitud estética en los villanos al no utilizar armas;¹⁶⁸ más allá de imponer estéticas, el filme familiar omite la figura paterna; ya que en ocasiones parece ser una niña que reprende de manera frecuente a su papá y hermanos.

Joselito Rodríguez apeló al escenario del cuadrilátero como punto de encuentro en que se debatieron a duelo distintas personalidades en familia. El rodaje abrió puertas del celuloide por segunda vez a luchadores de temperamento: Médico, Bulldog, Frank Bucher, Lobo Negro, Bello Califa, Gardenia Davis, Jesús Carranza, Enrique Llanes y Jack O’Brien.

¹⁶⁵ Canal de YouTube, “La bestia magnífica”, 1:36:03 min.

¹⁶⁶ Casa productora: Producciones Hidalgo; Productor: Fidel Pizarro, Director: Chano Urueta; Argumento: Neftalí Beltrán; Fotografía: Agustín Jiménez; Música: José de la Vega; Sonido: Javier Mateos; Escenografía: Gunther Gerszo; Edición: José W. Bustos; Reparto: Miroslava, Crox Alvarado, Wolf Rubinskis, José Elías Moreno, Irma Dorantes...; País: México; Año: 1952 y Duración: 135 minutos. Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, expediente de película A-04545. Anónimo, *Positif*, núm., 54, s.f. Revista de cine francés fundada por Bernard Chardère (Lyon, 1952). [https://bo.wikiqube.net/wiki/Positif_\(magazine\)](https://bo.wikiqube.net/wiki/Positif_(magazine)) (consulta 24 de octubre 2021).

¹⁶⁷ Canal de YouTube, “La bestia magnífica”, min. 3:50 y 20:43 min.

¹⁶⁸ García, “La década perdida”, 215-16.

Tonina Jackson y Huracán Ramírez disputaron el protagonismo del filme; padre e hijo discutieron sin llegar a una violencia verbal o física. Huracán pidió a Tonina que dejara de luchar; mientras que este reviró: “tú dedícate a estudiar”. Huracán ayudó en el sustento familiar; por tal motivo incursionó en la lucha.

Joselito Rodríguez permitió que el narrador de la lucha saliera a cuadro; en este caso, Pedro “Mago” Septién destiló naturalidad en cada frase y comentario. El “Mago” Septién ofreció cátedra; utilizó en tiempo y ritmo palabras del llaveo en narrativas peculiares: tijeras voladoras, tirabuzón, pinza voladora, patada voladora, ranas, tope volador, candado volador, canguro y nelson. Cuando el Bulldog cae sobre las gradas del público, Septién narra: “una chiquita de 15 años se quitó el zapato y golpeó al Bulldog; mientras que el referí se enfrentó contra la multitud”.¹⁶⁹ La escena adquiriría significado porque desde entonces el público se involucraría hasta formar parte del espectáculo deporte. Huracán Ramírez revelaría su identidad sin prejuicios; a comparación de Santo que sí tendría sentido guardar secrecía.

René Cardona y José Guadalupe Cruz, director y argumentista, filmaron *El Enmascarado de plata*, producido por FILMEX. Cesáreo González, el “Médico”, colaboró como principal figura de esta cinta en series de tres capítulos. La trama de ciencia ficción y manufactura Cruciana intentó recrear para el cine un superhéroe enmascarado desde la primera escena: “esta ha sido la historia de un hombre que pretendió esclavizar a la humanidad y de otro que logró impedirlo”.¹⁷⁰ Cardona y Cruz imprimieron al protagonista dotes de emisario de la justicia, aliado de la policía y hombre de ciencia, marcas endebles en la producción editorial de Cruz y cinematográfica de Cardona.

El universo del historietista estuvo presente cuando difundió mensajes que posicionaron al púgil en dimensión de redentor: “así como el Médico, ¡lucha por el bien! Hombres como él hacen falta en este mundo para que vayamos a un horizonte de eterna

¹⁶⁹ Canal de YouTube, “Huracán Ramírez 1953 Joselito Rodríguez”, *Garza Visión*, https://www.youtube.com/watch?v=_MjqyIakIB8. Joselito Rodríguez, *Huracán Ramírez*, 24:30 min.

¹⁷⁰ Casa productora: Filmex; Productor: Antonio del Castillo; Director: René Cardona; Argumento: José G. Cruz; Fotografía: Raúl Martínez; Música: Rafael Carrión; Sonido: Enrique Rodríguez; Escenografía: Jorge Fernández; Edición: Rafael Cevallos; Reparto: Víctor Junco, Crox Alvarado, Luis Aldás, René Cardona Jr., el “Médico Asesino”, entre otros; País: México; Año: 1952 y Duración: 125 minutos. CDCN, expediente de película A-03937. Canal de YouTube, “El Enmascarado de Plata (1954)”, *Classic Cinema*, <https://www.youtube.com/watch?v=nOilBLo7sM>. René Cardona, *El Enmascarado de Plata*, 1:54 s.

paz”.¹⁷¹ *The Mexican film Bulletin* en su editorial menciona que la película podría ser la primera en presentar un héroe enmascarado; sin embargo, “resultó complicado identificar al héroe del luchador porque el personaje de bata blanca no se diferenció entre el luchador profesional y luchador enmascarado contra el crimen”.¹⁷²

A pesar de la crítica, el especialista en cine *camp*, Juan Bravo, consignó otra visión: relato de estética, siguió el patrón narrativo del folleto de mercenarios, policías y periodistas; chicas en peligro, villanos y un enmascarado justiciero que irrumpió conductas criminales. El Médico colaboraría desde su laboratorio secreto e interceptaría radiofrecuencias de policías y villanos para abordar, raudo y veloz, la motocicleta y acudir a la escena del delito. Sortearía peligros, trampas y cautiverios. Esta estructura anticiparía el guion y estilo de muchos formatos fílmicos de luchadores enmascarados.¹⁷³

En efecto, *El Enmascarado de plata* llegó a ser germen del estilo narrativo cinematográfico de lucha libre; sin duda, el mérito del superhéroe enmascarado perteneció a los principales artífices: Cruz y Cardona. Los dos insertaron un personaje en la cultura de consumo popular. El contexto histórico de la Guerra Fría favoreció para posicionar a Santo en la sociedad, pues ante el miedo e incertidumbre provocados por un enemigo imaginario que amenazó la existencia, se necesitó un salvador o redentor. El lanzamiento del Médico al mercado cinematográfico resultaría diacrónico; no obstante, la película se convertiría en experimento de laboratorio. En 1958, Santo apareció en la coyuntura de la Guerra Fría, circunstancia histórica que definió su ascensión al mercado del cine.

La película abriría interrogantes a partir de atribuciones a seres de otra índole como posibles autores de desastres naturales. Una voz en *off* explicaría: “sigue el desfile de calamidades; ¿estaremos ante un hecho más desconcertante que la aparición de platillos voladores?, ¿estaremos siendo víctimas de fórmulas de destrucción?, ¿habrá alguien detrás de todo esto?”.¹⁷⁴ Dichas especulaciones mantendrían entretenido al espectador para luego darse cuenta que el misterio estaría presente en toda la película porque, por un lado, existiría

¹⁷¹ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 2:03:31 s.

¹⁷² *The Mexican film Bulletin* 2, CDCN, expediente de película A-03937.

¹⁷³ Bravo, “El cine de luchadores mexicano”, 89-128.

¹⁷⁴ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 2:55 min.

una banda gansteril asaltabancos estilo años cincuenta controlada por el jefe desde su oficina y, del otro, un luchador enmascarado de uniforme médico que conduciría una motocicleta.

José Guadalupe Cruz destacó las cualidades del Médico como hombre invencible; su vida pasó a segundo término cuando trató de salvar al mundo. Helena le pregunta: “¿está usted herido?”. Contesta de inmediato: “no, no tiene importancia”. Entonces, Helena suspira: “¡el Médico!”.¹⁷⁵ A su vez, el guionista le dictó consejos de economía y altruismo: “mueva ese dinero, construya escuelas, asilos, gimnasios. Hay niños que han estado en la miseria por culpa de gente como usted”.¹⁷⁶ El Médico usa la fuerza física para desarticular una banda gansteril ataviada de traje, sombrero y pistola; utiliza un laboratorio secreto equipado con hondas de comunicación, mapas urbanos, luces, transmisiones y micrófonos. En este diálogo, Cruz le otorgó un origen fundacional, característica común en los héroes:

Cuando yo tenía tu edad ultimaron a mi padre. Él fue un gran médico y hombre de ciencia, me enseñó muchas cosas. Un día descubrí a los culpables y lo logré; entonces comprendí que el débil necesita ayuda y me hice médico como mi padre para estar más cerca del dolor y combatir el mal en la sombra. ¿Por qué se cubre la cara? –Algún día lo sabrás como sabrás también que la gente mala me dice bárbaro porque soy implacable con los malos.¹⁷⁷

El pacto de caballeros selló la incógnita de su identidad; pero ¿quién fue el Médico?, la respuesta quedó en imaginación del espectador. René Cardona incluyó actos de escapismo y encabezados de *El Noticiero*: “se desató una ola de atracos” y, cerca del final, una función de lucha libre narrada en voz del incomparable Marqués de Querétaro: Pedro “Mago” Septién.

Ahora bien, Francisco Peredo precisó en *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, que en sus películas se encontraron alusiones o hechos del momento, temas específicos del pasado y, en otros casos, referencias, diálogos o secuencias de sucesos del presente.¹⁷⁸ En este margen, Galindo dirigió *Dicen que soy comunista* (1951), filme

¹⁷⁵ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 10:58 min

¹⁷⁶ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 10:32 min.

¹⁷⁷ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 43:43 min.

¹⁷⁸ Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano* (México: CONACULTA/IMCINE/Miguel Ángel Porrúa, 2000), 125.

fundamental para entender el impacto de la Guerra Fría en el cine mexicano. Alejandro Crespo puntualiza lo siguiente: “la difusión de propaganda en contra del enemigo comunista y a favor de valores nacionales y democráticos fueron de la forma más simple; es decir, utilizaron esquemas puestos en práctica y, por tanto, identificados por el espectador”.¹⁷⁹

En Estados Unidos se habían filmado *The Red Menace* (Springsteen, 1949) y *Mi hijo John* (McCarey, 1951), posibles referentes de Galindo para su producción. Benito Reyes se incorpora al Partido Radical de Juventudes Revolucionarias de Vanguardia (PRJRV), pero pronto descubre que los dirigentes implementan prácticas fuera de la ley. El partido radical defiende una concepción ateísta; busca adoctrinar al pueblo y extiende sus cuadros políticos. La comedia presenta imágenes, diálogos y mensajes en aras de difundir una visión política e ideológica antisocialista; también, presencia similitudes en relación con el PRI y el sistema corporativo sindical.

En 1952, Producciones Galindo Hermanos, S.A. presentaron *El beisbolista fenómeno* de Fernando Cortés. A partir del filme sucedieron una serie de títulos asociados con el deporte: *El luchador fenómeno*, *El aviador fenómeno* y *El futbolista fenómeno*. Todas están protagonizadas por Adalberto Martínez “Resortes”. Fernando Cortés intentó compaginar comedia, comicidad y lucha libre. En este cine aparecieron secuencias de lucha libre y entrenamientos; carteles de publicidad, prensa deportiva, comentaristas deportivos (“Mago” Septián) y luchadores: Médico, Bulldog, Tonina Jackson, Lobo Negro, Lalo, el “Exótico”, Firpo Segura, Hombre Montaña, Juventino Romero y Sergio Llanes.

Los cuatro directores mencionados fueron una columna vertebral del género cinematográfico; cada uno dejó su marca personal. El cine de luchadores encontró a su público en sectores populares urbanos; su estreno sincronizó con el triunfo de Santo sobre Black Shadow, explosión de historietas o *cómics*, transmisión vía señal satélite y difusión del espectáculo teatral deportivo. En la lucha libre destacaron nombres de pila en inglés, presencia de luchadores mexicanos y extranjeros en el cine; por ejemplo, Fernando Osés y

¹⁷⁹ Martínez participó en *Platillos voladores* (Julián Soler, 1955); García, *Breve historia del cine*, 225-227; Crespo, *El cine y la industria*, 153-157. Antonio Montes de Oca, *La pesadilla roja*, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, San Sebastián, 2004.

Wolf Ruvinskis. Este último emigró de Europa a Argentina; ahí se empeñó en practicar judo, box y lucha *amateur*; luego debutó como luchador y actor.

La versión historiográfica del tema hizo caso omiso que entre 1952 y 1959 produjeron otras cintas bajo la fórmula de José Guadalupe Cruz; es decir, héroes enmascarados. En esta temporalidad surgieron las primeras mixturas de lucha libre y géneros de ciencia ficción, horror y terror; asimismo, se trató de una coyuntura porque la primera generación de luchadores en el cine decayó para, a inicios de los años sesenta, dar paso a la segunda encabezada por Santo, *Blue Demon* y Mil Máscaras. Las siguientes películas cerraron el ciclo de proyecciones en los cincuenta: *Sindicato de telemirones* (Cardona, 1953), *El monstruo resucitado* (Urueta, 1953), *La sombra vengadora* (Baledón, 1954), *El secreto de pancho villa* (Baledón 1954), *El tesoro de Pancho Villa* (Baledón, 1954), *El ladrón de cadáveres* (Méndez, 1956), *Los tigres del ring* (Urueta, 1957), *La momia azteca contra el robot humano* (Portillo, 1957) y *La última lucha* (Soler, 1958).¹⁸⁰

Fernando Osés participó en *La Sombra vengadora*, donde se convirtió en justiciero enmascarado, detective y hombre de ciencia. La trama gira alrededor de científicos, laboratorios y fórmulas secretas; además de persecuciones policiacas, bandas criminales, pistoleros trajeados y de sombrero, liderados por Mano Negra, quien busca apropiarse de una fórmula. El héroe recae en la Sombra vengadora, amigo del desamparado:

No se mueva, soy la Sombra, un amigo. No tema, ya debieron hablarle de mí. Escuche: no vaya a la cita que acabaron de darle. Yo iré antes al km 13, si no es una trampa regresaré a decírselo. Haga lo que le digo.

¿Quién es usted?, ¿por qué se oculta?

Le aseguro que soy un amigo.¹⁸¹

La sombra vengadora posee habilidades de escapista; tiene siete vidas y, en ocasiones, ejecuta acrobacias; además, espía por medio de aparatos de comunicación; implementa

¹⁸⁰ García, *Breve historia del cine*, 193. El *western* promocionó aventuras rancheras y héroes enmascarados: *El lobo solitario* (Oroná, 1951), *El águila negra*, (Peón, 1953) y *El diablo a caballo* (Aguilar, 1954).

¹⁸¹ Sitio web de Facebook, "La sombra vengadora vs la mano negra (1956)", *PLAN 9*, <https://www.facebook.com/100048105651423/videos/la-sombra-vengadora-vs-la-mano-negra-1956/962409304577587/>. Rafael Baledón, *La sombra vengadora*, 38:13 min.

métodos de investigación; recaba datos, pistas y formula hipótesis. El personaje imparte justicia desde la sombra en virtud de prevalecer la ley.

La hija del Dr. Williams antepuso su vida para que la fórmula no cayera en poder de Mano Negra: “no cedas, papá. Aunque sea cierto lo que dijo, no cedas; mejor morir que darles el secreto. No cedas, harás infelices a miles de personas; no cedas, papá. No cedas”.¹⁸² El acto de inmolarse por la humanidad se interrumpe cuando salvan a la hija como moneda de cambio por la fórmula; sin embargo, la organización del mal es abatida en medio de música *western* y, una vez capturado, su jefe resulta ser Igor, sirviente del Dr. William. El titular de la policía pregunta: ¿quién ha sido la Sombra? El Dr. William aludió: “la Sombra, un héroe de verdad que luchó por la ciencia y el bien de la humanidad”.¹⁸³

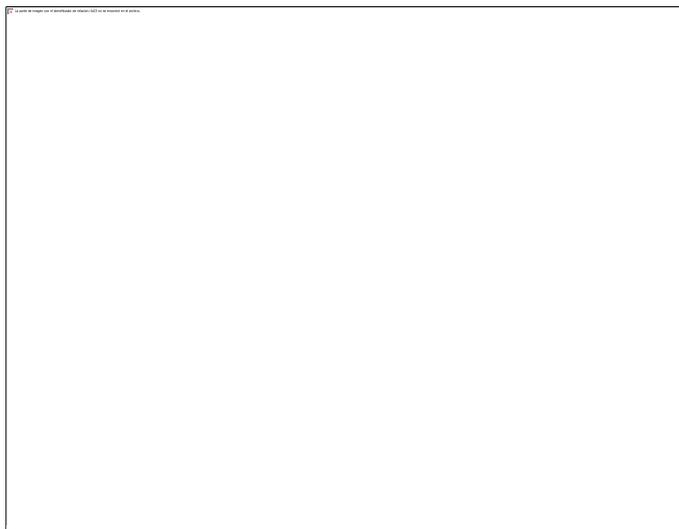


Imagen 13. Cartel de La sombra vengadora. Fuente: <https://www.benitomovieposter.com/catalog/la-sombra-vengadora>

Fernando Méndez confeccionó *El ladrón de cadáveres*, película que ha sido considerada por los críticos de culto, debido a la fusión de horror y ciencia ficción. Méndez dio cabida a Crox Alvarado, Wolf Ruvinskis, Lobo Negro, Alejandro Cruz y otros luchadores. Similar a las de 1952, incorpora notas y encabezados de *Excélsior* en su intención

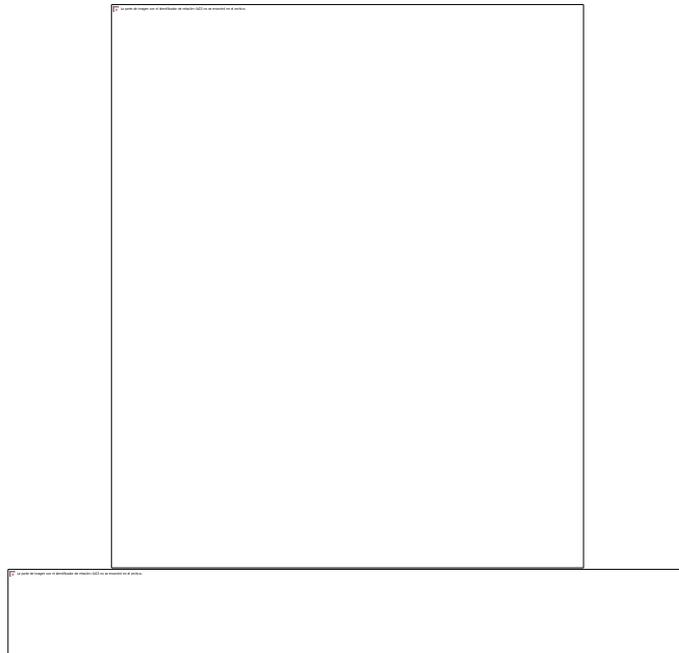
¹⁸² Sitio web de Facebook, *La sombra vengadora*, 1:06:41 min.

¹⁸³ Sitio web de Facebook, *La sombra vengadora*, 1:24:26 min.

de divulgar una serie de conductas ilícitas. El filme resalta diálogos de luchadores y, sobre todo, féminas de clase media en representación de la mujer autosuficiente. En otra tesitura, otra película denominada *Los tigres del ring* se proyecta mediante formatos de episodios en que participan más de una veintena de gladiadores.

Producciones Calderón filmó *La momia azteca contra el robot humano*, híbrido del denominado cine “autóctono”. A partir del horror, la modernidad entró al cine de luchadores mediante escenas de edificios, avenidas, parques y coches. Asimismo, la prensa exhibió titulares como “El peligroso bandido nuevamente escapó de la policía”; en tanto, la radio comunicó: “parece que la policía es impotente para capturar al bandido conocido con el sobrenombre de ‘Murciélago’ que se dedicó a asaltar impunemente. Se cree que fue un famoso hombre de ciencia”.¹⁸⁴

Las familias de ingresos medios se representaron en este filme; mientras que la justicia detuvo al Murciélago de máscara negra, sombrero y capa. En ocasiones se vieron escenas surrealistas; por ejemplo, cuando intentaron destruir a la momia azteca con la cruz religiosa.



¹⁸⁴ Canal de YouTube, “F1958 La momia azteca contra el robot humano México”, *The World Cinema Hub*, <https://www.youtube.com/watch?v=JqWD7PHk77s>. Jorge Portilla, *La momia azteca contra el robot humano*, 2:27 y 2:35 min.

Rafael Aviña anota que “*La momia azteca, La sombra vengadora* y otras más fueron una muestra irrefutable del ingenio y delirio de un género legítimo en su etapa experimental de blanco y negro”.¹⁸⁵ En 1958, Julián Soler entrega *La última lucha*; en sí mismo, el título se convirtió en alegoría del fin de una etapa del cine de luchadores para dar paso a un periodo de apogeo que abrieron Fernando Osés, Joselito Rodríguez y Santo.

B) Las primeras proyecciones y la imagen del otro

El régimen militar de Fulgencio Batista en Cuba (1952-1959) presentó una crisis de poder y poco después fue destituido de manera radical mediante un levantamiento guerrillero desde México. El movimiento revolucionario en la isla del Caribe trasladó la Guerra Fría hacia América Latina; por lo que EU manifestó su preocupación por el avance de gobiernos socialistas y la propagación del “comunismo” soviético. El gobierno mexicano mantuvo una postura política neutral frente a la Revolución Cubana; en caso contrario, hubiese desencadenado una “crisis diplomática” con el gobierno estadounidense. En su doble discurso condenó el bloqueo a Cuba, pero también manifestó ser cómplice de la lucha antisocialista.

Los revolucionarios, Fidel Castro, Ernesto “Che” Guevara, Camilo Cienfuegos y otros, adquirieron características de élite política y se posicionaron al frente del gobierno cubano; más tarde, sentaron el precedente de Estado socialista desde el punto de vista ideológico guerrillero en países latinoamericanos. El giro radical del movimiento prendió los focos de contención comunista estadounidense que mediante estrategias militares sufragó golpes de Estado, impuso dictadores e implementó tácticas de contra insurgencia guerrillera.

El triunfo de la Revolución Cubana y el cine cubano influyeron en Latinoamérica. Las cinematografías de Chile, Argentina y Brasil se sumaron a la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano en que surgieron representantes y cineastas de talla internacional: Glauber Rocha, Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez, Julio García, Patricio Guzmán, Miguel Littín, Raúl Ruiz, Fernando Solanas y Octavio Getino. El renacimiento cinematográfico se

¹⁸⁵ Rafael Aviña, “Muerte súbita. El arranque de un género en permanente estado de delirio” en *¡Quiero Ver Sangre!*, 23.

desenvolvió en el ambiente político de izquierda y contra la enajenación del cine imperialista (expresión de la cultura de masas en función del consumidor acrítico), la industria del espectáculo y el subdesarrollo intelectual, social, económico y cultural.

Mediante el cine se intentó integrar a Latinoamérica; de igual modo, cineastas denunciaron el colonialismo por medio de imágenes en movimiento, quienes ahondaron en la pobreza, marginación y sometimiento de los pueblos del Tercer Mundo; en otras palabras, pretendieron convertir al cine en instrumento de lucha social por la liberación nacional. ¿Qué tanto persuadió el Nuevo Cine Latinoamericano a productores y directores en México? La industria nacional dependía en su mayor parte del presupuesto oficial, pues el gobierno no autorizaba recursos y subsidios económicos del Banco Cinematográfico. Así que resultó casi imposible que directores optaran por vías independientes.

Días antes de que la revolución tomara La Habana, Joselito Rodríguez terminaría de filmar *Santo contra el cerebro del mal* (1958) y *Santo contra los hombres infernales* (1958). En una declaración del primer actor Joaquín Cordero, Santo preparaba su retiro del escenario que le había dejado más ovaciones del público que triunfos. El actor narra su experiencia al lado del entonces novato en artes escénicas: “Fernando Osés y yo lo encontramos en su camerino. Al vernos hizo señas de que nos retiráramos, pero Osés le dijo: no te fijas, profesor. El Santo me miró por los ojales de su máscara y sin decir palabra me extendió la mano. Después se quitó la máscara y tras ella el incógnito Guzmán de tez morena, cejas pobladas, calvo y de pocas palabras”.¹⁸⁶

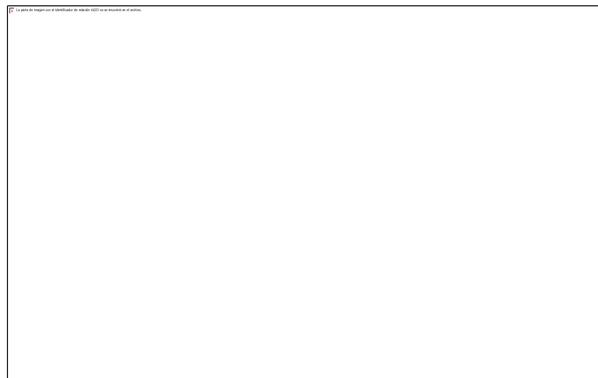


Imagen 15. Credencial de Rodolfo Guzmán Huerta.
Fuente: <https://m.facebook.com/SantoEnmascaradoPlata/photos/la>

¹⁸⁶ CDCN, exp. de película A-05392. García, *Breve historia*, 271-275.

El propio Cordero menciona detalles de las travesías que pasaron durante el rodaje, pues accedieron a limitados presupuestos, anduvieron a “salto de mata” y abandonaron la isla antes de que triunfara el Movimiento 26 de julio de espíritu guerrillero y revolucionario. De acuerdo con Álvaro Fernández, a pesar de la fama del personaje en la historieta, los productores tardaron en percatarse de sus posibilidades comerciales: “Osés puso fe ciega en Santo, pues se convertiría en argumentista de veinte películas y, en gran medida, lo llevó al éxito cinematográfico.¹⁸⁷

En 1952, Fernando Osés, personaje imprescindible en la carrera cinematográfica del Santo y construcción del héroe popular, arribó a México por invitación del promotor y dueño de la EMLL: Salvador Lutteroth. Osés probó suerte en la Arena México; después incursionó de manera empírica como argumentista, actor, director y productor de cine; protagonizó *La Sombra Vengadora* (1956) y colaboró en otros guiones cinematográficos. Fernando Osés asevera que la lucha profesional fue cimiento de su actividad cinematográfica y considera que su deber en la escritura de historias de ficción y aventuras.¹⁸⁸ En realidad, Osés poseía un *espíritu capitalista* que le revelaría el triple o más de ganancias al incursionar como actor o guionista de cine que continuar como luchador; no obstante, su actividad deportiva y mente creativa coincidirían para abrirse camino en este campo.

El personaje de casi veinte argumentos y villano en algunas películas contribuyó al cine de luchadores; más aún: motivó su relanzamiento al mercado de consumo cultural. Fernando Osés persuade a Santo para que se integre al Séptimo Arte sin imaginar que su carrera en la pantalla: “se me ocurrió que el ingreso del Santo era una buena idea comercial y durante un año lo propuse a varios productores, pero nadie aceptaba. Enrique Zambrano y otros fuimos a Cuba a filmar mis argumentos; tal como lo imaginaba, resultaría un éxito”.¹⁸⁹

Los cines Colonial, Cosmos e Insurgentes promocionaron *Santo contra el cerebro del mal*; la película ofreció una postal de ciudad caribeña antes de que se derrumbara el régimen militar de Fulgencio Batista: autos, edificios, bulevares, hoteles, bancos, restaurantes, bares,

¹⁸⁷ Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata*, 132.

¹⁸⁸ <https://www.pressreader.com/> (consulta 20 de octubre de 2022).

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/O/OSES_fernandez_fernando/biografia.html (consulta 20 de octubre de 2022).

¹⁸⁹ De la Vega, *Los luchadores del cine*, 54-55.

cabarets y casinos (referentes de la vida bohemia). En este primer drama policiaco, ciencia ficción y aventura, Santo lucharía contra tres bandidos que después lo llevarían al laboratorio del doctor Campos, quien lo sometería a su voluntad. El justiciero de nombre Incógnito llegaría a la guarida del mencionado doctor junto con la policía; al verse rodeado sería vencido.¹⁹⁰ La narrativa presenta al clásico científico de aspecto occidental que intenta vender sus experimentos y fórmulas secretas a potencias extranjeras.

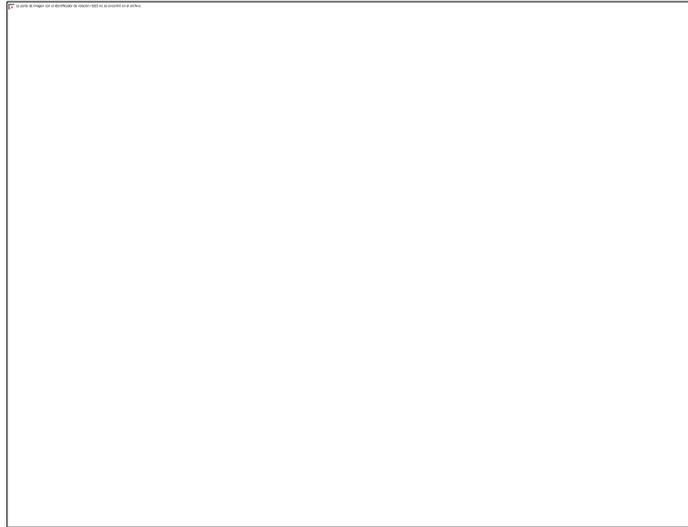


Imagen 16. Cartel cinematográfico de *Santo contra cerebro del mal*. Fuente: <https://www.zomboscloset.com/zombos>

La policía y el villano doctor Campos desatan una lucha de poder; en ese sentido, la trama presenta contrapesos sociales y políticos. Fernando Osés los lleva a enfrentarse de manera física; mientras el Incógnito y Santo desafían el cuerpo de seguridad del científico. Santo parecería más “espectador” que protagonista; no obstante, aportaría su estilo aéreo, pero erraría en el arte histriónico. Rafael Aviña ha hecho hincapié en que el productor y director dejaron en duda el papel del enmascarado; en cambio, dirigieron los reflectores a Joaquín Cordero e Incógnito (Fernando Osés). El último diálogo entre agentes dio

¹⁹⁰ Casa productora: ATICCA; Productor: Jorge García; Director: Joselito Rodríguez; Argumento: Enrique Zambrano; Fotografía: Carlos Nájera; Música: Salvador Espinosa; Sonido: Modesto Corvizón; Escenografía: Roberto Miqueli; Edición: Jesús Echeverría; Reparto: Santo, el “Enmascarado de Plata”, Joaquín Cordero, Norma Juárez, Alberto Insúa, Enrique Zambrano, Fernando Osés, entre otros; País: México/ Cuba; Año: 1958 y Duración: 70 minutos. CDCN, exp. de película A-05392. García, *Breve historia*, 230-231.

continuidad al héroe de papel e impulsó al héroe cinematográfico, redentor del mundo y promotor de nociones abstractas y ambiguas: bien, paz y justicia.

Teniente: ahí van mis mejores amigos.

Subteniente: y los enmascarados ¿qué fue de ellos?

Teniente: el Incógnito solo sufrió una leve herida. Ahí van los dos.

Subteniente: [...] pero ¿de qué nacionalidad son?, ¿por qué se cubrieron el rostro?

Teniente: son ciudadanos del mundo, su deber no tiene fronteras. Cubrieron su identidad detrás de una máscara para hacer el bien a la humanidad.¹⁹¹

Los conceptos inmateriales fueron simples metáforas que podrían encontrarse en el lejano horizonte.

En *Santo contra los hombres infernales*, una versión similar a la anterior y difundida en el cine Colonial, participaron los mismos personajes en espacios, diálogos y dramas. Joaquín Cordero asume el papel de Agente secreto internacional para desarticular una banda criminal. Diferentes escenas se desenvuelven sobre el océano Atlántico; sin embargo, el público notaría el reciclaje de diversas tomas de la primera e, incluso, del diálogo donde se reafirmarían los atributos heroicos del Santo:

Teniente: ¡ahí se van mis mejores amigos!

Subteniente: y el enmascarado, ¿qué fue de él?

Teniente: el agente solo sufrió una leve herida. Ahí van los dos.

Subteniente: pero ¿de qué nacionalidad es?, ¿por qué se cubrió el rostro?

Teniente: es ciudadano del mundo, su deber no tiene fronteras. Cubrió su identidad detrás de una máscara para hacer el bien a la humanidad.¹⁹²

Las películas dejaron ver que Rodolfo Guzmán poseía limitados recursos dramáticos; a pesar de ello, los diálogos finales tendrían mérito porque en la cultura de consumo

¹⁹¹ Canal de YouTube, “Santo contra Cerebro Del Mal 1958”, *The 3 Coyotes*, https://www.youtube.com/watch?v=18ah_y-0hKw. Joselito Rodríguez, *Santo contra el cerebro del mal*, 1:09:33 minutos.

¹⁹² Casa productora: ATICCA; Productor: Jorge García; Director: Joselito Rodríguez; Argumento: Enrique Zambrano; Fotografía: Carlos Nájera; Música: Salvador Espinosa; Sonido: Modesto Corvizón; Escenografía: Roberto Miqueli; Edición: Jesús Echeverría; Reparto: Santo, el “Enmascarado de Plata”, Joaquín Cordero, Gina Romand, Jorge Marx, Enrique Zambrano, entre otros; País: México/ Cuba; Año: 1958 y Duración: 74 minutos. CDCN, exp. de película A-05393. Canal de YouTube, “Santo contra los Hombres Infernales #72 Año 1958. Joaquín Cordero, Gina Román, Jorge Marx”, *Chronológica History*, <https://www.youtube.com/watch?v=3G7LNFrovQ4>. Joselito Rodríguez, *Santo contra los hombres infernales*, 1:12:38 minutos.

socializaron y comercializaron estampas del héroe ecuánime que lucharía por el bien al estilo justiciero estadounidense. Los primeros dos filmes impulsaron un perfil heroico que congenió carencias de seguridad y justicia en la sociedad mexicana presa del miedo latente por la Guerra Fría, pero también con la estrategia del sistema político en su ofensiva contra enemigos públicos e imaginarios. Emilio García Riera refiere que el “Enmascarado de plata reorientó la alegoría del luchador y confirmó sus actos de bondad envueltos en el manto místico del nombre”.¹⁹³

En 1959 se estrenó *El enmascarado justiciero* de Joselito Rodríguez en el cine Colonial. Esta cinta cerró la década; por lo tanto, la taxonomía de la otredad representó a individuos propios de los años cincuenta: pistoleros, bandoleros, sirvientes, espías y maleantes. Los villanos fueron protagonistas ambiciosos en busca de fama, dinero, poder y riqueza; por lo común organizados en estructuras o redes criminales lideradas por un enmascarado negro, quien detentaba el poder.¹⁹⁴ El misterio rondaba al villano, quien en ocasiones estaba fuera de cuadro y solo se escuchó su voz; los maleantes utilizaron armas para enfrentar a la policía. El *modus operandi* consistió en asaltar bancos y robos de fórmulas.

1. El “Adalid” del bien y la justicia

En 1960, la industria cinematográfica produjo alrededor de 100 películas en comparación con Inglaterra (47), Italia (18), Alemania (16) y Francia (15).¹⁹⁵ El dato confirmaría que la industria se recuperaba después de presentar una crisis de producción; sin embargo, había pasado por transformaciones técnicas y gremiales; puesto que intelectuales, escritores y cineastas independientes demandarían repensar el cine. Esta corriente alterna abrió un proceso de autonomía en que cineastas produjeron películas desde una postura intelectual. La Universidad Nacional Autónoma de México alentaría una escuela para formar cineastas; mientras los estudiantes divulgaban cine europeo hacia un público más amplio.

¹⁹³ García, “La década perdida”, 216.

¹⁹⁴ Cfr. *Gángsters contra charros* (Orol, 1947), Susana Sosenski y Gabriela Pulido, *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)* (México: FCE, 2019).

¹⁹⁵ María L. Amador y Jorge Ayala, *Cartelera cinematográfica, 1960-1969* (México: UNAM, 1986), 425.

Andrew Syder, Dolores Tierney y Doyle Green recurrieron al concepto *Mexploitation* para, de acuerdo con Silvana Flores, “condensar rasgos de esta mixtura entre cine de horror, ciencia ficción y terror de bajo presupuesto y calidad técnica; lucha libre y narraciones de monstruos mexicanizados (vampiros, hombres lobo y momias), debido al valor cultural que tuvieron sobre públicos y su explotación en la industria cinematográfica”.¹⁹⁶ Doyle Greene reafirmó que el aspecto más conocido del cine de horror fue la incorporación de lucha libre; por consiguiente, detonó una producción de películas con una figura sobresaliente de la cultura popular mexicana: Santo.¹⁹⁷

A decir de Silvana Flores, las películas de luchadores mixturados reflejaron una época de transformación en la industria híbrida y culto a la sencillez de recursos, estereotipos sobre el imaginario cultural e ingenuidad del espectador que buscaron un espacio de entretenimiento. Doyle Greene señala que, sin duda, los años cincuenta vieron al horror como principal circunstancia de la era *mexploitation*.¹⁹⁸ A partir de *Santo contra las mujeres vampiro* se dio una mixturización en el cine de luchadores y comenzó su producción hacia mercados exteriores.

En la década de los sesenta se presentaron distintas ofertas del cine de luchadores; en su mayoría filmadas por Federico Curiel, Alfonso Corona, René Cardona, José Díaz, Chano Urueta, Benito Alazraki y Joselito Rodríguez, protagonizadas por Santo, *Blue Demon*, Mil Máscaras, Neutrón y Huracán Ramírez. El Santo despuntaría como producto comercial y consumo cultural que mediría fuerzas contra otros formatos de villanos en el contexto álgido de la Guerra Fría. Este acontecimiento provocaría que ahora el Enmascarado de plata enfrentara seres del más allá, extraterrestres y monstruos de literatura universal: Drácula, Hombre lobo y Frankenstein. En esta secuencia se filmaron en 1960, las siguientes películas: *El rayo de Jalisco* (Sonora, Tlacapan e Hipódromo); en 1961, *Frankenstein, vampiro* y *CIA de Alazraki* (Orfeón); por último, *Asesinos de la lucha libre* de Manuel Muñoz (1961), vista en Palacio Chino.

¹⁹⁶ Silvana Flores, “Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del santo en el cine fantástico mexicano”, *Secuencias* 48 (2018): 15.

¹⁹⁷ Doyle Greene, *Mexploitation cinema: a critical history of Mexican Vampire, wrestler, Ape-Man and similar films, 1957-1977* (EU: McFarland & Company/ Inc., Publishers, 2005): 1-3.

¹⁹⁸ Silvana Flores, “Entre monstruos...”, 20; Greene, *Mexploitation cinema*, 8.

El cine propició que Santo se comercializara aún más en la industria editorial; ya que considera Orlando Jiménez en *Una revista atómica* que “adquirió su doble condición de héroe ficción e ídolo deportivo. La idolatría le fue otorgada por multitudes que en ocasiones accedió a estados de catarsis con evocaciones de religión, fanatismo y misterio”.¹⁹⁹ Antes de viajar a España, Benito Alazraki filmaría en 1961 *Santo contra los zombies*, trama de crimen, aventura y ciencia ficción que se exhibiría en los cines Ópera, Nacional, Popotla y Tacubaya. En la primera toma irrumpe una pelea de dos a tres caídas sin límite de tiempo; mientras sueltan a la vista nombres del reparto: Lorena Velázquez, Irma Serrano, Fernando Osés, Alejandro Cruz y otros. Los detectives piden apoyo a Santo para investigar la desaparición del profesor Sandoval, pues se suscitaron una serie de raptos por la ciudad y hurtos en joyerías.

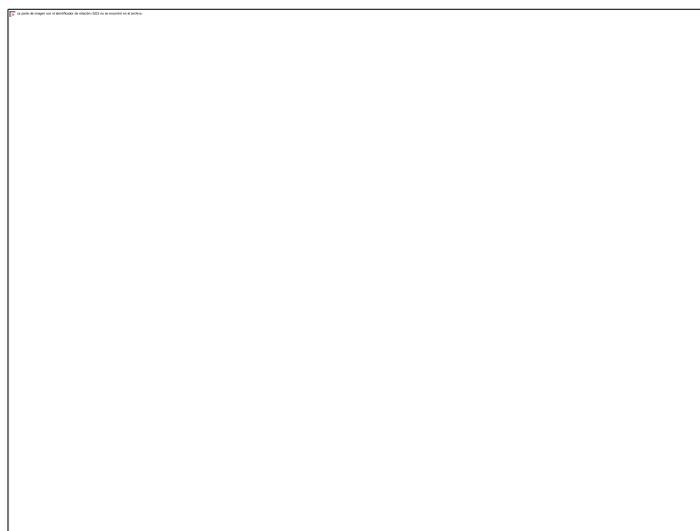


Imagen 17. Cartel cinematográfico de *Santo contra los zombies*. Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0055409/>

Los testigos señalaron a supuestos zombies:

Hija: Hace dos semanas regresamos de Haití, mi padre había terminado un libro.
San Martín (detective): Sobre los zombies.
Hija: ¿Cómo lo sabe?

¹⁹⁹ Orlando Jiménez Ruiz, “Santo Guzmán: anti-biografía de un superhéroe de la industria cultural mexicana (reportaje)” (tesis de licenciatura, UNAM, 2010), 87.

San Martín: No olvide que yo fui uno de sus discípulos. El más fiel seguidor de sus teorías.

Detective: ¿Cree entonces en la existencia de los zombies?

San Martín: Sí, desde luego que sí. El profesor Sandoval había profundizado sobre la psicología de los haitianos.²⁰⁰

Para hallar evidencias, agentes comisionados visitan clubes nocturnos arrendados por contrabandistas italianos en donde se reproducen escenas de ritmos caribeños. La autoridad ubica el refugio clandestino del científico que “desafió la ley de Dios y cayó víctima de sus propias maldades”. En la última escena, oficiales posicionan a Santo como “Adalid” de la justicia y “Apóstol” de la paz:

Almada: Santo, ¡siempre hace lo mismo! Nunca espera ni siquiera que le den las gracias.

Sanmartín: ¿Quién será el Santo?

Almada: Una leyenda o una quimera. La encarnación de lo más hermoso: el bien y la justicia. Ese fue el Santo, el “Enmascarado de plata.”²⁰¹

Este filme continuó el heroísmo del plateado en su afán de ganar batallas arriba del ring, resolver casos a favor de la justicia y, sobre todo, alcanzar legitimidad ante el espectador. Santo empleaba instrumentos y utilizaba laboratorios de alto voltaje contra el crimen; es decir, ciencia y tecnología al servicio de la justicia. Juan Bravo comenta: “el monitor de tecnología avanzada; se comunicaba a través de videocámaras y *gadgets* como el reloj de pulsera que integró teléfono móvil; a su vez, los villanos poseían innovadores equipos de televisión donde observaron sus operaciones y, en este caso, monitoreaban androides por control remoto”.²⁰²

²⁰⁰ Canal de YouTube, “Santo vs Los Zombies - Lorena Velázquez”, *Audio Video*, <https://www.youtube.com/watch?v=yjPvsjX4ngQ>. Benito Alazraki *Santo contra los zombies*, 12:47 segundos. CDCN, exp. de Benito Alazraki, E-00679.

²⁰¹ Canal de YouTube, “Santo vs Los Zombies”, 1:19:25 segundos.

²⁰² Bravo, “El cine de luchadores mexicano”, 89-126.

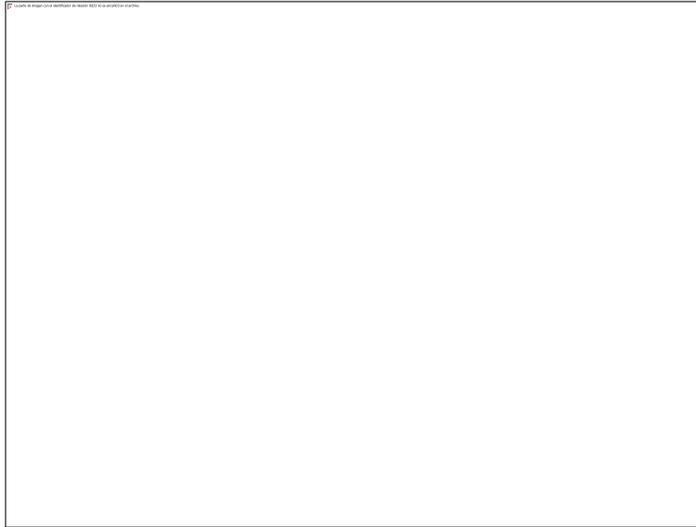


Imagen 18. Villano en su laboratorio. Fuente:
<http://www.coolasscinema.com/2012/07/santo-vs-zombies-1962->

La trilogía de Curiel-Osés empezó con *Santo contra el cerebro diabólico* (1961), película de episodios en donde Fernando Osés colaboró como argumentista. Esta se exhibió en los cines Nacional, Popotla y Tacubaya. Álvaro Fernández ha resaltado el binomio Osés-Santo donde el “ingenio y carisma se convirtieron en máquina industrial traspasando fronteras territoriales e industrias extranjeras de Latinoamérica y Europa (España y Francia)”.²⁰³ Películas Rodríguez S.A. se apropiaría del espacio urbano y rural; diferentes escenas de persecución en la ciudad se trasladarían al campo. Los agentes cabalgarían hacia Valle del Río, un pueblo sin ley.

La cinta incorporaría “nuevos” formatos de escenas urbanas; ya que el director recrearía proezas del Santo versión Viejo Oeste. El enmascarado desafiaría a Refugio Canales, cacique y férreo defensor de la Revolución. Al respecto, Canales agrega lo siguiente: “yo siempre luché por la libertad de expresión en mi gobierno. Yo me pregunté: ¿de qué sirvieron los postulados de la revolución que tanto defendí?”.²⁰⁴ La cinta *Santo contra*

²⁰³ Fernández, *Santo, el Enmascarado de Plata*, 133. Casa productora: Películas Rodríguez; Productor: Jorge García; Director: Federico Curiel; Argumento: Fernando Osés; Fotografía: Fernando Álvarez; Música: Enrico Cabiati; Sonido; Escenografía: Edición: Jesús Echeverría; Reparto: Santo, Fernando Casanova, Ana Bertha Lepe y otros; País: México; Año: 1961 y Duración: 86 minutos. CDCN, exp. de película A-02069.

²⁰⁴ Canal de YouTube, “SANTO CONTRA EL CEREBRO DIABÓLICO (1963)”, *Yorlis1008*,

el cerebro diabólico apelaría al pasado revolucionario, pues en los decenios de los sesenta, el discurso nacionalista posrevolucionario del sistema comenzaba a cuestionarse entre sectores sociales y actores políticos.

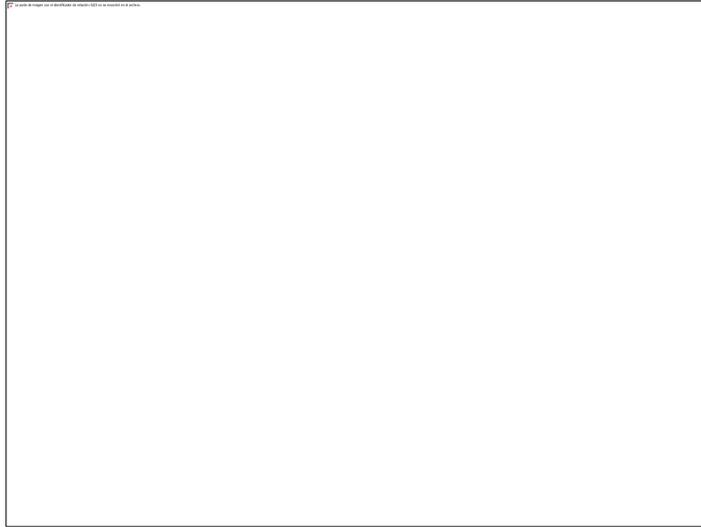


Imagen 19. Cartel de publicidad *Santo contra el cerebro diabólico*.
Fuente: <https://m.imdb.com/title/tt0056445/?language>

Los oficiales encubiertos serían detenidos por pistoleros de Refugio Canales; entonces, Santo aparecería de incógnito para salvarlos. Aquel huiría escoltado por su facción de forajidos, pues en aquel momento los perseguirían al estilo del Llanero Solitario. El cacique desalmado se dirigiría hacia una pista de aterrizaje donde ya lo esperaba una avioneta; en pocos segundos abordaría el vehículo aéreo y justo en su ascenso, Curiel implementaría el siguiente artilugio: Santo corre hasta asirse del estabilizador horizontal derecho para detenerlo con fuerza sobrehumana. El plateado también afrontaría a caciques, rancheros y cuatreros.

<https://www.youtube.com/watch?v=2NCeX-zTNMY>. Federico Curiel, *Santo contra el cerebro diabólico*, 19:12 segundos.

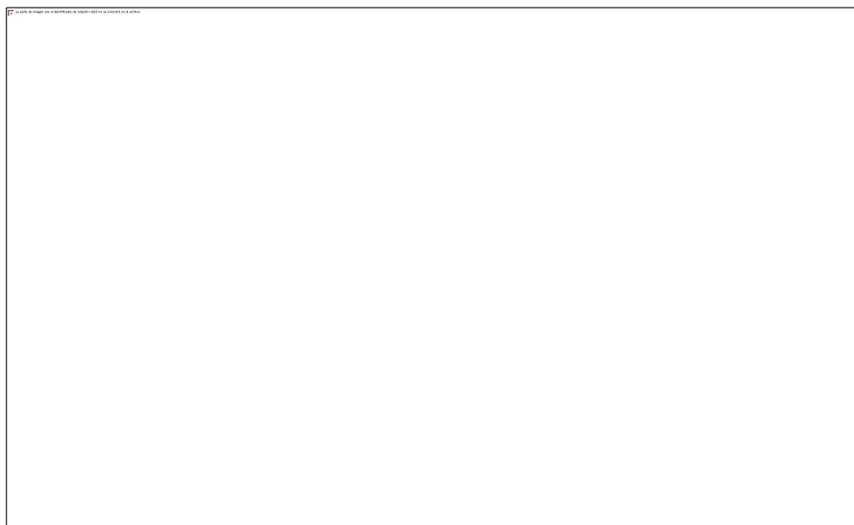


Imagen 20. Santo detuvo la avioneta XA-NAU.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=2NCeX-zTNMY>.

En tiempos remotos, Christopher Walker presenciaría el abatimiento de su padre por piratas mercenarios; había jurado luchar contra criminales y para ello se convertiría en el primer justiciero que llevaría por nombre El Fantasma. Heredaría el legado de su predecesor. Nadie lo vería fenecer; por el contrario, prosperaría su leyenda inmortal como sus antepasados. “El Fantasma que camina”, a diferencia de otros superhéroes, contaba solo con adiestramiento en combate personal; portaba un traje purpúreo que traspasaría de generación en generación.²⁰⁵

Inspirados en *El Fantasma* de Lee Falk, Curiel y Osés reinventarían el mito fundacional del enmascarado en *Santo contra el rey del crimen* (1961), material de episodios exhibido en los cines Atlas, Estadio y Majestic. El legado continuaría en la eternidad por medio del reemplazo generacional:

Padre: A través de todas nuestras generaciones siempre hubo un enmascarado en la familia.

Roberto: Sí, Santo, el ¡“Enmascarado de plata”!

²⁰⁵ “El fantasma que camina”, *El Comicbuquero*, marzo 2018.
<https://medium.com/@elcomicbuquero/el-fantasma-que-camina-47c502117212> (consulta noviembre de 2021).

Matías (mayordomo): a través de varias generaciones, todos trabajaron en este lugar. Este es el último invento de tu padre, un micro radio transmisor receptor.²⁰⁶

Matías enseña el laboratorio de sus antecesores y entrega un transmisor X Alfa; a su vez, queda consagrado el personaje. Después del mito fundacional, agentes secretos de la Interpol detendrían al jefe de la red delictiva en señal de clemencia; en seguida, investigadores de la policía exclamarían al percatarse de su ausencia una vez avante: “así fue Santo, un eterno enigma”.²⁰⁷ Las imágenes y palabras confirman que la quimera del plateado se forjó en la Guerra Fría y el cine.

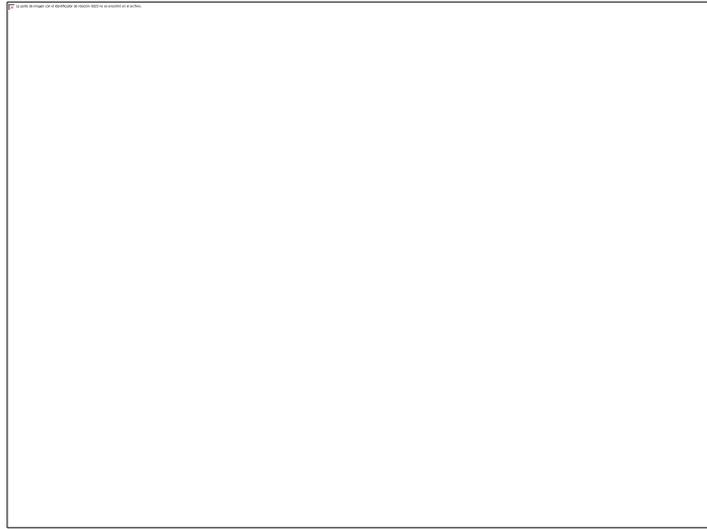


Imagen 21. Cartel cinematográfico de *Santo contra el rey del crimen*. Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0208419/>

Por otro lado, Virginia pernocta cerca de la zona arqueológica donde ocurren varios homicidios. El oficial Fernando Casanova y subteniente Conrado arriban al extraño lugar en el que interrogan a huéspedes; entre ellos, el profesor Armando Correa, arqueólogo en busca

²⁰⁶ Casa productora: Películas Rodríguez; Productor: Jorge García; Director: Federico Curiel; Argumento: Fernando Osés, Antonio Orellana; Fotografía: Fernando Colín; Música: Enrico Cabiati; Sonido: Enrique Rendón; Escenografía: Arcadi Artís; Edición: Juan Munguía; Reparto: Santo, el “Enmascarado de Plata”, Fernando Casanova, Ana Bertha Lepe, Roberto Ramírez, Augusto Benedico y otros; País: México; Año: 1961 y Duración: 86 minutos. Canal de YouTube, “Santo contra el Rey del Crimen 1962 (Película Completa)”, *El palomitas*, <https://www.youtube.com/watch?v=redUSSLybJ4>. Federico Curiel, *Santo contra el rey de crimen*, 4:31 segundos. CDCN, exp. de película A-04662.

²⁰⁷ Canal de YouTube, “Santo contra el Rey del Crimen”, 1:26:56 s.

de tesoros antiguos. Virginia y Fernando sospechan del científico social; su hipótesis se confirma cuando los priva de la libertad tras ser descubierto y obsesionarse por el oro de ciudades prehispánicas. Esta sinopsis correspondió a la tercera serie de Federico Curiel: *Santo en el hotel de la muerte* (1961).²⁰⁸

La película enaltece el pasado prehispánico: “esta escultura, señor, es de nuestra nación y tiene valor inapreciable”.²⁰⁹ El arqueólogo y profesor universitario sufren un desequilibrio emocional al ambicionar riqueza; por lo tanto, se infiere que esta cinta asume una invectiva a las Ciencias Sociales y profesores universitarios. El libro que lee en momentos de descanso altera su pensamiento y sosiego hasta enloquecer. Los deméritos al campo social y profesional serían innegables; puesto que impulsarían una visión crítica del régimen político. En esta década, obreros, profesores y campesinos denunciarían su autoritarismo.

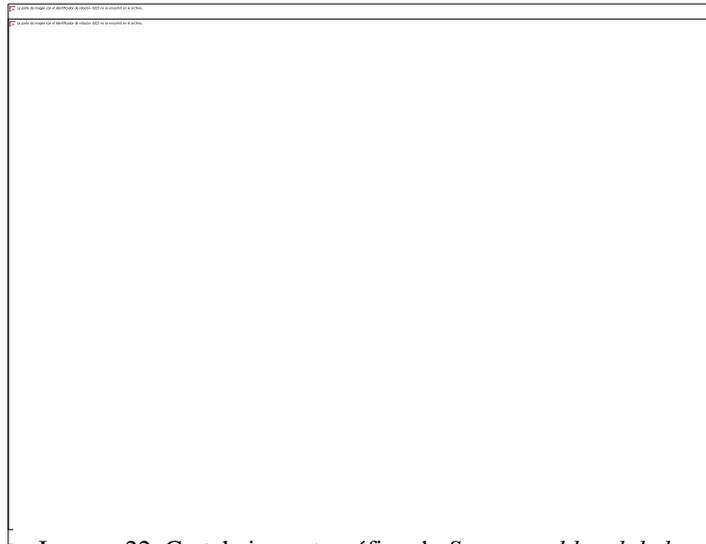


Imagen 22. Cartel cinematográfico de *Santo en el hotel de la muerte*. Fuente: <https://www.grace.umd.edu/~dwilt/hotel.htm>

²⁰⁸ Casa productora: Películas Rodríguez; Productor: Jorge García; Director: Federico Curiel; Argumento: Fernando Osés, Antonio Orellana; Fotografía: Fernando Colín; Música: Enrico Cabiati; Sonido: Enrique Rendón; Escenografía: Arcadi Artís; Edición: Juan Munguía; Reparto: Santo, Fernando Casanova, Ana Bertha Lepe, Roberto Ramírez, Lucia Prado, Augusto Benedico y otros; País: México; Año: 1961 y Duración: 86 minutos. CDCN, exp. de película A-00231. Curiel fue dibujante de *Memín Pinguín*, *Neutrón*, *El látigo negro* y *El lobo solitario*. CDCN, exp. de personalidad, E-00035.

²⁰⁹ Canal de YouTube, “El Santo: En el Hotel de La Muerte”, *CineTarantino*, <https://www.youtube.com/watch?v=mNSsqXTWHE4>. Federico Curiel, *Santo en el hotel de la muerte*, 2:52 s.

La industria cinematográfica había producido, a imagen y semejanza de Hollywood, películas de horror y terror inspiradas en *Drácula* de Bram Stoker; así, se estrenarían *El vampiro* (Méndez, 1957), *El ataúd del vampiro* (Méndez, 1957), *Échenme al vampiro* (Crevenna, 1961), *Frankenstein, el vampiro y compañía* (Alazraki, 1961), *El vampiro sangriento* (Morayta, 1962), *La invasión de los vampiros* (Morayta, 1962) y *El imperio de Drácula* (Curiel, 1966). Desde esta línea, Alfonso Corona dirigiría en 1962 *Santo contra las mujeres vampiro* y en 1963, *Santo en el museo de cera*. El cine Mariscal fue testigo durante dos semanas del primer rodaje; ya que se convirtió en clásico del cine de terror y reconocida en certámenes internacionales.

De acuerdo con Rafael Aviña, el cine mexicano descubriría un venero de culto que en los años sesenta profundizaría en el erotismo y de pronto aparecerían castillos tenebrosos en ruinas, telarañas, sombras, noches de luna llena y, en particular, seductoras mujeres. El mal en representación de féminas.²¹⁰ En *Santo contra las mujeres vampiro*, el antepasado del enmascarado impide que Zorina ascendiera al trono de soberana del mal; ahora, después de muchas lunas intentan despertarla. El metraje se exhibió en San Sebastián, festival de cine de horror y para Emilio García Riera “la lucha entre bien y mal resultó disímil, pues los ojos vampíricos de Montesco espionaron tras la ventana, pero bastó para que el profesor Orloff mencionara a Dios y huyera espantado al contemplar una cruz que dejó a Lobo Negro incinerado sobre el suelo”.²¹¹

²¹⁰ Aviña, *Una mirada insólita*, 227.

²¹¹ CDCN, Alfonso Corona Blake, exp. de personal, E-00063. Casa productora: Filmadora Panamericana S.A.; Productor: Alberto López; Director: Alfonso Corona Blake; Argumento: Rafael García, Fernando Osés, Antonio Orellana; Fotografía: José Ortiz; Música: Raúl Lavista; Sonido: Javier Mateos; Escenografía: Roberto Silva; Edición: José W. Bustos; Reparto: Santo, Lorena Velázquez, María Duval, Ofelia Montesco, Augusto Benedicto, Fernando Osés y otros más; País: México; Año: 1962 y Duración: 90 min. CDCN, exp. de película A-02770. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* (México: UdG, 1997), 142.



Imagen 23. Lobo Negro cayó ante la cruz.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=u8_ZMPjYdes

Alfonso Corona apelaría al simbolismo religioso, aunque en la trama inglesa no sucedería de esta manera. Al respecto, Abdré Techiné apuntó lo que sigue: “especie de Ángel Blanco que hizo enfurecer al propio Mefisto en la asamblea, conspiración o secta de mujeres, cuya actividad se limitó a caminar como una *troupe* de *girls*. Al servicio de esas amazonas, cazadoras o helenas estuvo el trío de luchadores inhumanos, uno de ellos se transformó de vampiro a lobizón”.²¹² En esa tesitura, Michael Caen expresa: “en esta parafernalia de poderes hipnóticos, resurrección de zombis, apariciones expresionistas del diablo proyectado sobre muros de catacumbas y libidas mujeres de blanco, Santo se protegió con el manto sagrado religioso”.²¹³

Bram Stoker estaría presente en el filme de Corona Blake justo cuando reutilizaría recursos y formatos como la metamorfosis vampiro-licántropo; asimismo, implementaría recursos audiovisuales como reflejos de vampiras frente al espejo. Por su parte, Santo utilizaría una tea encendida para incinerarlas; mientras tanto, dos rayos de sol desintegrarían a Tundra, reina de la obscuridad. El director sigue perpetuando categorías heroicas al enmascarado cuando el jefe de policía exclama lo siguiente:

²¹² CDCN, Corona, exp., Abdré Techine, *Cahiers du Cinéma* 170.

²¹³ CDCN, Corona, exp. Michel Caen, *Midi-Minuit fantastique* 13.

Jefe: ¡Dios lo bendiga!

Hija: ¿Quién es papá?

Jefe: Nadie lo sabe, nadie lo sabrá nunca, pero en esta época en que la maldad de los hombres busca su propia destrucción, él estará siempre al servicio del bien y la justicia.²¹⁴

The Mystery of the Wax Museum (Curtiz, 1933), *House of Wax* (De Toth, 1953) y otros filmes estadounidenses serían referentes para Alfonso Corona.²¹⁵ El director representaría la disputa ideológica entre EU y la URSS; en otras palabras, *Santo en el museo de cera* abriría la puerta a la Guerra Fría como telón de fondo para proyectar postales de Stalin, Gandhi y Gary Cooper, representantes de las dos potencias en conflicto y países del Tercer Mundo. Al respecto, el científico extranjero de acento ruso explica tras un breve recorrido por el museo de cera lo que a continuación se presenta:

Dr. Karol: Gandhi, jefe del movimiento nacionalista hindú que se ocupó de la educación moral y civil de jóvenes preconizando la renuncia a la violencia para conseguir la libertad de su país.

José Stalin, aún el mundo sufrió las consecuencias de su asombrosa habilidad para crear el poder político y bélico que puso en peligro la paz del mundo.²¹⁶

Alfonso Corona exhibiría a Gandhi para enviar mensajes pacifistas a la juventud rebelde que para entonces protestaba en calles de Europa, Asia, África y América Latina; por el contrario, José Stalin recibiría condenas internacionales, pues el comunismo soviético pondría en riesgo la paz de la humanidad y, por ello, sufrirían consecuencias. La película se proyectó en los cines Orfeón y Coliseo.

²¹⁴ Canal de YouTube, “Santo vs las mujeres Vampiro”. *Tigre del Desierto*, https://www.youtube.com/watch?v=u8_ZMPjYdes. Alfonso Corona Blake, *Santo contra las mujeres vampiro*, 1:29:23 s. Raúl Criollo, “Santo vs. las mujeres vampiro, a 40 años”, *El Universal*, 11 de octubre de 2002, sección espectáculos.

²¹⁵ Casa productora: Filmadora Panamericana S.A; Productor: Alberto López; director: Alfonso Corona Blake; Argumento: Fernando Osés, Antonio Orellana; Fotografía: José Ortiz; Música: Sergio Guerrero; Sonido: Luis Fernández; Escenografía: José Rodríguez; Edición: José W. Bustos; Reparto: Santo, el “Enmascarado de Plata”, Claudio Brook, Rubén Rojo, Norma Mora, Roxana Bellini, Fernando Osés y otros; País: México; Año: 1963 y Duración: 92 minutos. CDCN, exp. de película A-02769.

²¹⁶ Canal de YouTube, “Santo En El Museo De Cera”, *Tele N*, <https://www.youtube.com/watch?v=VPkR2IuQF28>. Alfonso Corona, *Santo en el museo de cera*, 4:04 min.



Imagen 24. Stalin en la cinematografía anticomunista.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=VPkR2IuQF28>

Alfonso Corona siguió adjudicando al personaje atributos de héroe y comercializando una imagen de Quijote de la justicia en *Santo en el museo de cera*:

Santo: abajo hay un laboratorio oculto; el extraño mundo del doctor Karol.

Inspector: ¿y él?

Santo: murió a manos de su propia obra; en el infierno que él mismo inventó.

Señorita: ¡gracias, Santo!

Inspector: ¡es usted un hombre admirable!

Santo: no soy más que un fiel servidor de la justicia y el bien.²¹⁷

Por su parte, René Cardona se “inspiró” en *El fantasma de la ópera* de Gastón Leroux para producir *Santo contra el estrangulador* (1963) y *Santo contra el espectro estrangulador* (1963). Para ese entonces, el conjunto de actores estelares ya se había consolidado en las tramas con el plateado: Lorena Velázquez, Fernando Osés, Nathanael León, Rafael García y algunos luchadores. De igual modo, se abrirían espacios a promesas juveniles y musicales de la época como Alberto Vázquez, cantante juvenil bohemio. El drama se escenificaría en el teatro Variedades, espacio en que habían sucedido una serie de atentados. El aparente

²¹⁷ Canal de YouTube, “Santo En El Museo”, 1:30:55 min.

fantasma de la ópera usa capa, antifaz y sombrero inglés; en la escena del crimen deja una gardenia blanca.²¹⁸

Santo encuentra evidencias de que el presunto culpable puede ser un tramoyista de rostro desfigurado, encargado de efectos, decoración y sonido del teatro. Al cierre del telón, la policía y Santo lo descubren y atrapan; una vez que Santo se retira de manera sigilosa, Gloria pregunta: ¿quién fue él, inspector? Este responde: un hombre o, mejor dicho, una leyenda al servicio del bien y la justicia.²¹⁹ Detrás de estas frases sin duda estuvieron Fernando Osés, Rafael García Travesí y José Guadalupe Cruz.

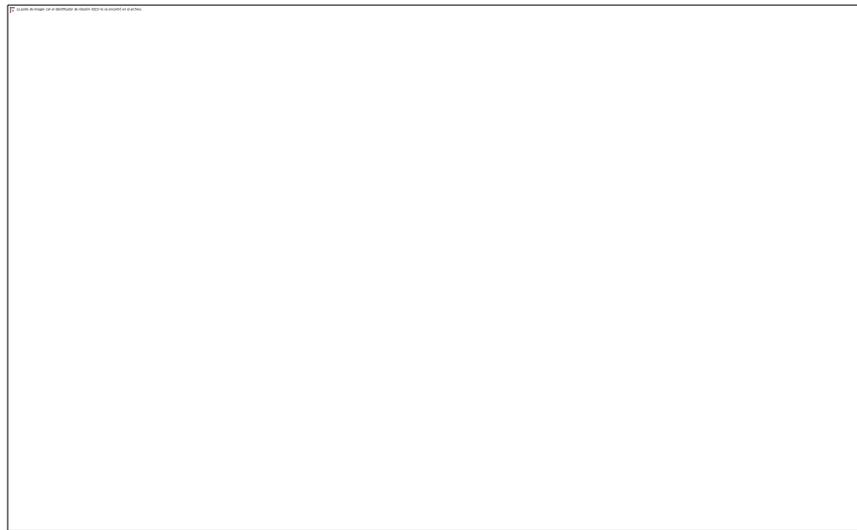


Imagen 25. El inspector y Santo en el laboratorio. Fuente:
<https://www.youtube.com/watch?v=8P93mbR5rLc>

José Díaz Morales estrenó cuatro cintas del género fantástico y horror: *Atacan las brujas* (1964), *El hacha diabólica* (1964), *Profanadores de tumbas* (1965) y *El barón Brákola* (1965). Al respecto, Emilio García expresa que *Atacan las brujas* parece aberrante,

²¹⁸ Casa productora: Estudios América y Cinematográfica Norte; Productor: Alberto López; Director: René Cardona; Argumento: Rafael García Travesí; Fotografía: Alfredo Uribe; Música: Enrico Cibiati; Sonido: Consuelo Jaramillo; Escenografía: Arcadi Artís; Edición: José J. Munguía; Reparto: Santo, Alberto Vázquez, Ofelia Montesco, Eric del Castillo y otros; País: México; Año: 1963 y Duración: 90 minutos. CDCN, exp. de película A-04680.

²¹⁹ Canal de YouTube, “SANTO VS EL ESTRANGULADOR”, *Clic-Te Conecta*, <https://www.youtube.com/watch?v=8P93mbR5rLc>. René Cardona, *Santo contra el estrangulador*, 1:19: 44 s.

llena de errores y remata: “esta mugre [sic] fue filmada junto con *El hacha diabólica*”.²²⁰ A pesar de la crítica se entiende que *Santo en el museo de cera* y *El hacha diabólica* difundieron matices ideológicos de la Guerra Fría. En caso de esta última, el hacha diabólica retrató dos alegorías del socialismo soviético: la hoz y el martillo. Santo cuestiona al científico: ¿qué significa este símbolo, doctor? Él contesta: simboliza el mal, los poderes de satanás.²²¹

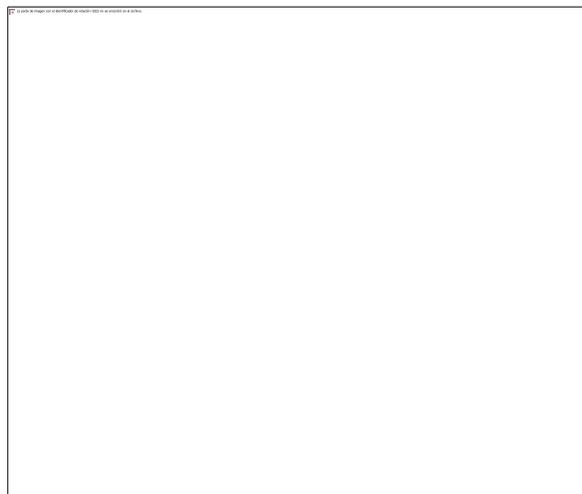


Imagen 26. Símbolo encriptado de la hoz y el martillo soviéticos. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=w9yrLkKH0iM>

José Díaz Morales incorporaría simbología religiosa en virtud de cumplir una labor inquisitorial; condenaría cualquier insignia del mal (socialismo) por medio de lo más sagrado de la sociedad mexicana: la religión. En *El hacha diabólica* Santo se teletransporta al pasado virreinal para, según Álvaro Fernández, “exponer el génesis y poderes que concedió al héroe la intervención divina, manifestada en un sabio ermitaño heredero del mago Abraca. Este lo convierte en Santo que lucha por muchas generaciones contra el mal”.²²² El valor supremo

²²⁰ Casa productora: Fílmica Vergara Cinecomisiones; Productor: Enrique Vergara; Director: José Díaz Morales; Argumento: Rafael García Travesí y Fernando Osés; Fotografía: Eduardo Valdés; Música: Jorge Pérez; Sonido: Salvador Topete; Escenografía: Anónimo; Edición: José J. Munguía; Reparto: Santo, Lorena Velázquez, Fernando Osés, Crox Alvarado y otros; País: México; Año: 1964 y Duración: 90 min. CDCN, exp. de película A-04462. García, *Historia documental*, 128-129.

²²¹ Canal de YouTube, “Santo Contra El Hacha Diabólica”, *Descargas Skydrive*, <https://www.youtube.com/watch?v=w9yrLkKH0iM>. José Díaz, *El hacha diabólica*, 18:52 segundos.

²²² Fernández, *Santo, el Enmascarado*, 160; Fernández, “Santo, el ‘Enmascarado de plata’”, 81.

del plateado se manifiesta, a su vez, en una iconografía mística de la máscara; ahí se concentra su fuerza sobrehumana cual melena de Hércules.

El cine de luchadores se debió a estos directores que compartieron similitudes. Tiziana Bertaccini menciona que “el género estaba destinado a un público popular; por eso, siempre mantuvieron características de cine serie B; es decir, poca inversión en técnica de producción, filmadas en tiempo *récord* (cuatro semanas) y, a veces, incoherencias en argumentos”.²²³ La crítica fue asertiva desde el punto de vista técnico; sin embargo, cabe mencionar que el género permitió a la industria reconfigurar símbolos socioculturales. Los héroes y villanos evidenciaron una intención ideológica y política.

La industria filmográfica estaba bajo control de productores como Walerstein y otras empresas particulares encargadas de distribuir películas. Las salas de cine pasarían a ser el último eslabón de la industria, donde ciudadanos comunes gastaban parte de su quincena en entradas al cine; entonces, veían lances, patadas y golpes del Santo u otro enmascarado contra perversos criminales, extraterrestres o monstruos mexicanizados. Una vez triunfante, a paso firme o sobre un auto deportivo, el Enmascarado de plata se perdía en medio de la obscuridad sin mediar palabra: el héroe envuelto por el misterio.

Santo tenía por costumbre difuminarse entre la luz y sombra; perderse en la niebla una vez cumplida su misión, nunca esperaba gratitudes. A decir de Ayala Blanco, era “colaborador de la ineficaz policía metropolitana; auxiliar indispensable para las pesquisas de horror o ciencia ficción. Al menor llamado aparecía de súbito ante el riesgo latente; actuó sin estribos y derribó más de tres rivales de manera simultánea con su fuerza física”.²²⁴ Las películas taquilleras se proyectarían tres o cuatro semanas en los cines Ópera, Olimpia, Colonial, Coloso, Real Cinema, Tacubaya, Popotla, Palacio, Olimpia, Prado, Nacional y Metropolitán del Distrito Federal; también en Monterrey, Puebla y Guadalajara

Las proezas del Santo cambiarían de escenarios y paisajes: canchas de frontón, laboratorios, zonas arqueológicas, pasado virreinal, pueblos, ranchos, ciudades, teatros, laboratorios, inframundos, bares, museos, cuevas, casas embrujadas, hoteles y calles. El espacio terrestre testificaría encuentros contra las fuerzas del mal. A partir de mitad de los

²²³ Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular* (México: CONACULTA, 2001), 102.

²²⁴ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (México: UNAM, 2021), 57.

años sesenta, se adentraría al espacio aéreo y marítimo. La ficción llega a ser relevante en la realidad; puesto que como mencionan Germán Manzo y Margarita Salazar “un luchador plateado que levantó la mano para despedirse del público sobre su auto convertible descapotable y una capa que ondeó mientras apareció “Fin” en la pantalla; entonces, ahí comenzó la aventura del espectador”.²²⁵

²²⁵ Germán Manzo y Margarita Salazar, “Cuerpo, deporte y espectáculo; Santo, el enmascarado de plata en el misterio del tiempo cinematográfico”, en *Más ciencias en el cine. Discursos sobre lo social en la cinematografía contemporánea*, coords. Julio Cuevas y Norma Márquez (México: UASLP, 2016), 183.

CAPÍTULO III INTERSTICIOS DE LA GUERRA FRÍA EN FILMES DEL SANTO

El sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines tuvo sus “años maravillosos”, así lo adjetivó Rodríguez Kuri al considerar que durante ese tiempo hubo relativa “calma” política; en cambio, el tiempo en que gobernó Gustavo Díaz Ordaz (1964-70) estuvo acompañado por la Guerra Fría en su etapa más álgida; así como el impacto de la Revolución Cubana, el reacomodo de la izquierda mexicana, el antiimperialismo y antisocialismo.²²⁶ En su campaña presidencial, Díaz Ordaz se apoyó en discursos de unidad nacional y en Santo. El priista le dijo a su colaborador: “dígame que agradezco su cooperación, pero al paso que vamos, ¡él terminará siendo presidente!” (Illescas, 2012:52). El discurso nacionalista de Díaz Ordaz y la figura moral del luchador enmascarado coincidían en preservar la paz, justicia y libertad.²²⁷

El presidente reforzó el autoritarismo del sistema político, pues su arribo al poder aceleró distintas movilizaciones de sectores que padecían profundas carencias. El cúmulo de demandas desembocó en manifestaciones sociales en los estados del país; asimismo, la desigualdad se percibió en la cultura hegemónica y popular. La primera se cultivó en universidades, revistas y suplementos, casi siempre dirigidas por personajes del mundo literario. Este campo estuvo centralizado alrededor de instituciones artísticas, editoriales y teatros; la segunda, en medios masivos: radio, televisión y cine. Aunque se produjeron películas para público raso, ello no impidió que *Macario* o *Ánimas Trujano* fueran nominadas a mejor película extranjera en Hollywood.²²⁸

La cultura fílmica estadounidense representó diferentes versiones de viajes interestelares e invasiones extraterrestres, quienes se comunicaron con los gobiernos de países desarrollados para advertirles de una posible extinción planetaria. En esta dirección se encontró el siguiente repertorio de películas: *Destination moon* (1950), *Rocketship X-M* (Neuman, 1950), *The Man from Planet X* (Uimer, 1951), *The day earth stood still* (Wise,

²²⁶ Ariel Rodríguez Kuri, “Los años maravillosos: Adolfo Ruiz Cortines”, en *Gobernantes mexicanos* (México: FCE, 2008), 267; Soledad Loaeza, “Gustavo Díaz Ordaz: las insuficiencias de la presidencia autoritaria”, en *Gobernantes*, 293 y 308.

²²⁷ Redacción, “La revolución de 1910 no ha concluido aún”, *El Día*, 5 de abril de 1964, sección política.

²²⁸ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Nueva historia general de México* (México: FCE, México, 2010), 693-94.

1951), *Invaders from Mars* (Cameron, 1953), *It Came from Outer Space* (Arnold, 1953), *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956), entre otras. Los filmes se convirtieron en una plataforma para directores y guionistas mexicanos que no dudaron en estrenar versiones semejantes.

Soledad Loaeza asegura, de nueva cuenta, que la crisis de los misiles en Cuba (1962) adquirió “dimensiones apocalípticas por una posible instalación de armamento nuclear a 135 kilómetros de EU que tuvo un efecto psicológico en América Latina”.²²⁹ La anterior interpretación coincide con miles de ciudadanos que tuvieron aquella percepción; en cambio, la industria cinematográfica explotó ese efecto psicológico bajo escenarios de miedo, psicosis, incertidumbre y destrucción. El cine de ciencia ficción vivió una época dorada en gran medida por diferentes representaciones de la Guerra Fría. La crisis de los misiles terminó en el cine a partir de argumentos que pusieron sobre la mesa discusiones sobre una paz mundial, destrucción del mundo y avances científicos.

El cine de luchadores proyectó villanos que de alguna manera evidenciaron figuras del hampa nacional; después, cambiaron de manera radical. Ahora, la paz y justicia no tuvieron sentido sin extraterrestres. La industria cinematográfica fusionó lucha libre y cine; encontró un producto comercial de exportación y, en consecuencia, contribuyó en la imagen justiciera de Ángel Blanco, Médico, Sombra Vengadora y Santo. A principios del decenio de los sesenta, el género facturó más de treinta títulos, pero quizás a partir de *Santo contra las mujeres vampiro* y el ascenso de Gustavo Díaz Ordaz a la presidencia, este género se llevó hasta la cima.

Por otro lado, ¿cómo analizar una película?, ¿cómo hacer una crítica del lenguaje visual? Una posible metodología del análisis cinematográfico reconoce dos perspectivas: interpretativa e instrumental:

Análisis interpretativo	Análisis instrumental
Estudia la estética y la semiótica de una película por medio del análisis de uno, varios o todos los componentes del lenguaje cinematográfico.	Utiliza filmes para fines específicos como el aprendizaje o efectividad en términos de producción, distribución y consumo.

²²⁹ Loaeza, “Gustavo Díaz Ordaz”, 311.

<p>Considera al cine como arte; por tanto, utiliza métodos de la teoría del cine para el análisis.</p> <p>Pertenece a la tradición de las humanidades.</p>	<p>Considera al cine como un instrumento para la comunicación o como parte de la industria del entretenimiento; por eso, utiliza métodos de análisis externos a la teoría del cine.</p> <p>Pertenece a las Ciencias Sociales, crítica de cine y ensayo literario sobre cine.²³⁰</p>
--	--

A partir de esta comparación, el análisis instrumental toma en cuenta el contexto del estreno, proceso histórico, acontecimientos sociales y culturales. Los personajes, sucesos, trasfondos políticos, elementos formales (imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narrativa) son indispensables en el estudio del lenguaje cinematográfico. Los elementos sustantivos (intencionalidad e interpretación) por lo general responden a la pregunta ¿qué proyectaron el director, productor y guionista? y ¿qué transmitieron a los espectadores?

El tercer capítulo menciona un breve panorama del cine de ciencia ficción y de aventura para adentrarse al análisis fílmico de *Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma* ambas realizadas en 1966; explica diferentes representaciones de la Guerra Fría en dichas películas; contextualiza las cintas cinematográficas y considera elementos del campo cinematográfico: directores, productores, argumentistas, actores y compañías productoras. Además, se consideraron diálogos, secuencias e imágenes que aludieron al conflicto en las cintas fílmicas. Este último capítulo considera la representación como categoría y conceptos de ciencia ficción y metamorfosis del héroe; de igual modo, utiliza filmografía, hemerografía y bibliografía.

A) El cine de ciencia ficción

El género de ciencia ficción concibió un fenómeno cinematográfico que tuvo sus cimientos en la literatura fantástica y aventuras; en ese aspecto, ¿qué es ciencia ficción? De acuerdo con Cindy Padilla Sierra hay cientos de definiciones y desde distintas ramas del campo social;

²³⁰ Otto González, “¿Cómo hacer un análisis de una película?”, <https://www.crehana.com/blog/estilo-vida/como-hacer-analisis-pelicula/> (consulta 30 de octubre 2022).

no obstante, coinciden en que están de por medio las siguientes palabras: ciencia, tecnología, futuro, universo, planetas y guerras. En opinión de Padilla, el género “especuló sobre futuros posibles con base en la realidad presente que combinó imaginación, ciencia y tecnología. El concepto derivó en dos direcciones contrarias: racional (ciencia) y fantástico (ficción)”.²³¹

Ahora, para tener en cuenta cómo se clasifica la producción audiovisual en la industria cinematográfica debe considerarse esta propuesta: 1) emociones: acción, aventura, drama, fantasía, comedia, misterio, romance, terror y thriller; 2) espacio-tiempo: ciencia ficción, crimen, bélico, histórico y *Western*; por último, 3) formato: animación, biografía, documental, experimental, musical y cortometraje. El cine de ciencia ficción pertenece a la categoría de espacio y tiempo, pues de nueva cuenta existe relación con desplazamientos físicos, galaxias, extraterrestres, naves espaciales, robots, trajes futuristas, túneles del tiempo, experimentos y viajes al espacio.²³²

El género tuvo sus raíces en la literatura de viajes, aventuras y exploración de mundos desconocidos o, en su caso, errores de ciencia que detonan catástrofes o aberraciones de la naturaleza: *Frankenstein* de Mary Shelley; la novela clásica de ciencia ficción: *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne o, bien, *La máquina del tiempo* de Herbert G. Wells. Otros autores complementan la lista: Isaac Asimov, Arthur Clarke, Aldo Huxley e incluso George Orwell, quien escribió *1984*. Aquí, el autor denuncia el espionaje cibernético y otras formas de control bajo un régimen totalitario.²³³

Los años cincuenta fueron de esplendor para el cine de ciencia ficción en Hollywood, meca del género. John Wyndham denuncia supuestas reacciones nucleares en *El día de los Trífidos*; Don Siegel y Fred F. Sears, a comunistas en *Invasion of the Body Snatchers* y *La tierra contra los platillos voladores*. Javier Memba ubica estas producciones en: 1) escenario distópico: consecuencias de una guerra nuclear y supervivencia; 2) invasiones alienígenas: contacto extraterrestre para conquistar o invadir la Tierra; 3) desplazamientos

²³¹ Cindy M. Padilla Sierra, “La representación de la tecnociencia en el cine de ciencia ficción mexicano” (tesis de maestría, UNAM, 2020), 4-38.

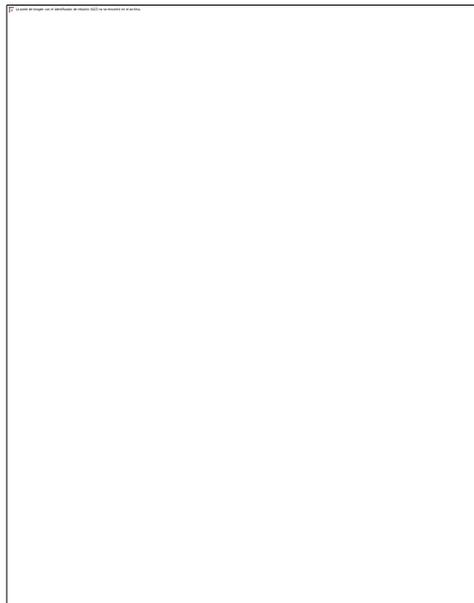
²³² Universidad de Guanajuato, “Clase digital 3. Géneros cinematográficos”, Recursos Educativos Abiertos, marzo 2022. <https://blogs.ugto.mx/rea/clase-digital-3-generos-cinematograficos/> (consulta enero de 2023).

²³³ Jordi A. Mora Triay, Aldo U. Barragán Mohedano y Nayeli Blanco Valencia, “Las producciones de ciencia ficción en el cine mexicano” (tesis de licenciatura, UAM, 2022), 14.

interplanetarios: viajes espaciales para descubrir nuevos planetas y, por último, 4) mutaciones genéticas en criaturas salvajes (King Kong, Godzilla) y humanos.²³⁴

Los viajes al espacio exterior tuvieron mensajes de esperanza; dichos relatos consolidaron una manera de interpretar al mundo y la vida. Una forma de mirar al otro también desde el cómic, historieta, radio y televisión. El miedo a la invasión extraterrestre y exterminio de la humanidad se hizo visible en la cultura escrita y visual: “la literatura imaginó estampas de destrucción masiva y alentó miedos sociales”.²³⁵ La carrera espacial, crisis de los misiles y una posible guerra nuclear hipotecaron el futuro colectivo; por consiguiente, la desconfianza se apoderó del individuo y en momentos más álgidos del conflicto se comercializaron decenas de películas en ciencia ficción.

La Guerra Fría mantuvo a la humanidad sin esperanza, al borde del precipicio y futuro desolador. La carrera espacial se convirtió en parámetro para que EU dominara -a partir de la ciencia- sobre los soviéticos. La realidad había sido superada por la literatura y cine de ciencia ficción; sin embargo, en julio de 1969 la mirada del mundo se focalizó frente al televisor cuando astronautas estadounidenses descendieron sobre la superficie lunar. Al respecto, la prensa local de Querétaro divulgó esta portada:



²³⁴ Mora, Barragán y Blanco, “Las producciones de ciencia ficción”, 20-21.

²³⁵ Felipe Coria, *Cae la luna: la invasión de Marte* (México: Paidós mexicana, 2002), 129.

Imagen 27. Feliz alunizaje.
Fuente: *Diario de Querétaro*, 1 de enero
de 1950.

El aterrizaje sobre la luna envió un mensaje a la humanidad en el sentido de que EU había ganado la carrera espacial sobre la URSS. Antes de que la tripulación de alguna nave aeroespacial llegase al satélite, se filmarían películas donde resaltaban astronautas, estaciones de lanzamiento y cohetes espaciales en despegue. La imaginación, ciencia y ficción se conjugaron para que produjeran un sinnúmero de cintas en EU y México. Joan Bosa y Freixas consideraron que se compartió una “irrupción imaginaria en lo real; se utilizó la ciencia como coartada de la fantasía que provocó una transformación del verosímil en referente científico. Un suceso fantástico debía tener una interpretación lógica dentro de la ciencia; por el contrario, se quedaría en lo fantástico”.²³⁶

El cine mexicano de ciencia ficción se concibió bajo fórmulas estadounidenses; se apropió de argumentos cercanos al público que compaginó con personajes populares.²³⁷ La afirmación es viable; ya que antes de ese año se promocionaron películas de ciencia ficción sin que tuvieran popularidad. Autores como Rafael Aviña, Emilio García e Itala Schmealz han utilizado el concepto de “fantaciencia” para definir este género cinematográfico; puesto que en ocasiones estas cintas incorporaron comedia y comicidad protagonizadas por Adalberto Martínez “Resortes”, Eulalio González “Piporro” o Gaspar Henaine “Capulina”: *Platillos voladores* (Soler, 1956), *La momia azteca contra el robot humano* (Portillo, 1957) y *La nave de los monstruos* (González, 1960).

²³⁶ Mora, Barragán y Blanco, “Las producciones de ciencia ficción”, 14.

²³⁷ Mora, Barragán y Blanco, “Las producciones de ciencia ficción”, 28.

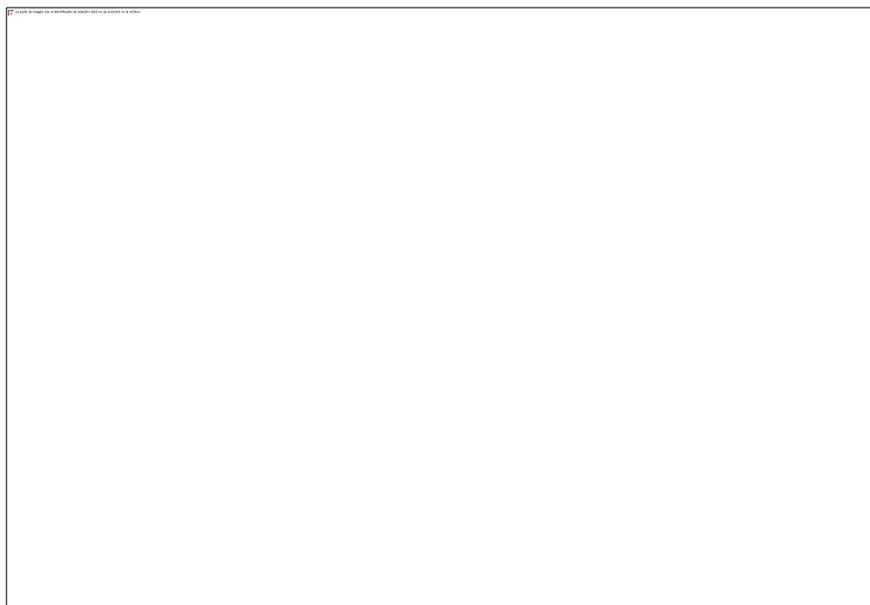


Imagen 28. Mujeres extraterrestres en *La nave de los monstruos*. Fuente: <https://www.facebook.com/100048105651423/videos/la-nave>

Itala Schmelz, Rafael Villegas, Tiziana Bertaccini y Rafael Aviña han sido exponentes del género ciencia ficción en películas de lucha libre; entre otros aspectos, señalan el presupuesto irrisorio y manufactura improvisada en *sets* de laboratorios de cartón, robots de hojalata e hilos de nailon que sostienen platillos voladores.²³⁸ Los señalamientos obedecían a una utilería que responde al cine serie B, denominados de manera peyorativa, pero que formarían parte del gusto popular sin percatarse de dichas deficiencias; sobre todo cuando Santo vencería a villanos o salvaría al planeta de seres extraños. Las películas se circunscribieron dentro del discurso maniqueísta del conflicto para reorientar la opinión pública en crisis de legitimidad política, económica y social.

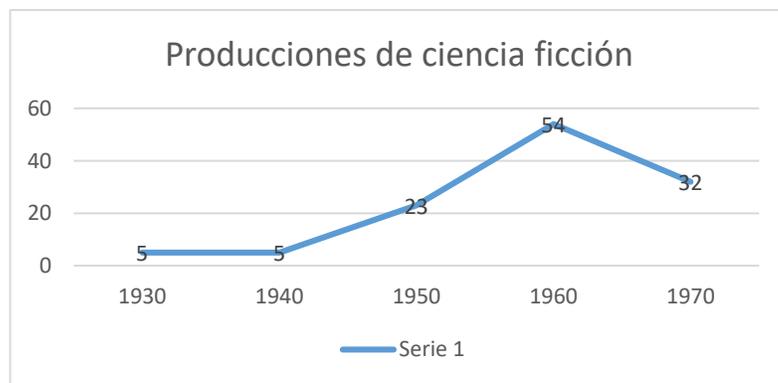
El cine de ciencia ficción puede clasificarse de esta manera: 1) científicos locos o cómicos: *El monstruo resucitado* (Urueta, 1953), *La marca del muerto* (Cortés, 1961); 2) luchadores: representación del bien contra el mal, alegoría de la “catarsis moral como en tragedia griega”; 3) viaje fantástico o destinos exóticos: *Los astronautas* (Zacarías, 1960), *La isla de los dinosaurios* (Portillo, 1966), *Aventura al centro de la tierra* (Crevenna, 1964); 4)

²³⁸ Itala Schmelz, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción* (México: Filmoteca/UNAM/CONACULTA, 2006), 18; Aviña, *Una mirada insólita*, 221.

viaje en el tiempo: *El hacha diabólica*, *Santo en el tesoro de Drácula* (Cardona, 1969); 5) invasiones alienígenas: *La nave de los monstruos*; por último, 6) distopías y temas apocalípticos.²³⁹

El género ejerció su propio estilo de acuerdo con el horror, comedia, aventura y lucha libre. Para los especialistas, *El moderno Barba Azul* (1947) y *El supersabio* (1948) fueron artífices del género. En opinión de Emilio García Riera, el cineasta Fernando Méndez “resultó un especialista, pues filmó *Ladrón de cadáveres* (1956), *El vampiro* (1957), *El ataúd del vampiro* (1957) y *Misterios de ultratumba* (1958).²⁴⁰ En este sentido, desde los años cuarenta y cincuenta, ya existían un conjunto de prácticas cinematográficas en ciencia ficción para la cultura de consumo. El tema motivó obsesiones, adoctrinamientos y fobias.

La producción cinematográfica alcanzó su máximo apogeo en la década de los sesenta; de acuerdo con Rafael Villegas, incursionaron cerca de 30 directores y, más o menos, 33 % del total se distribuyó entre Federico Curiel, René Cardona, Alfredo Crevenna, Rafael Baledón y Jaime Salvador.²⁴¹



Cuadro 4. Películas de ciencia ficción en el cine de luchadores.
Fuente: *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*.

De acuerdo con Leonardo García, “los miedos colectivos de una sociedad figuraron en el cine; no fue coincidencia que el género tuviera un auge en tiempos de crisis política,

²³⁹ Mora, Barragán y Blanco, “Las producciones de ciencia ficción”, 28-30.

²⁴⁰ García, *Breve historia*, 216.

²⁴¹ Rafael Villegas, “Laboratorios nacionales: un panorama del cine de ciencia ficción en el siglo XX”, *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericana* 12 (enero-junio 2016): 16.

social o económica”.²⁴² Además se centró en la guerra nuclear, paz mundial e invasiones comunistas; ya que se intentó inquietar al público ante posibles adoctrinamientos y reforzaron discursos de desarme nuclear asociado con postales inciertas del presente y futuro. Los directores proyectaron un matiz ideológico de la Guerra Fría a favor del bloque capitalista y desde una visión triunfante.

1. Invasiones interplanetarias en la prensa

Rafael Villegas señaló cómo el cine apela a la noticia sensacionalista de prensa, estrategia narrativa para legitimar una opinión pública; también, afirma que fue común que se produjeran planas ficticias. Así se apreció en distintas secuencias de películas de luchadores donde se leyeron encabezados en primera línea; sin embargo, el autor consideró que, por ejemplo, en *Los platillos voladores* (Soler, 1956) “no fueron ficticias, pues se trató de una parte documental dentro de una ficción delirante”.²⁴³ En este ejemplo, *Excélsior* cedió ante la pantalla para que aparecieran los siguientes encabezados: “Planean vuelos a Marte y a la luna”, “Será el heraldo de una nueva era o el mensajero de muerte y destrucción” y “La URSS lanzará antes de que EU envíen un satélite artificial”.²⁴⁴

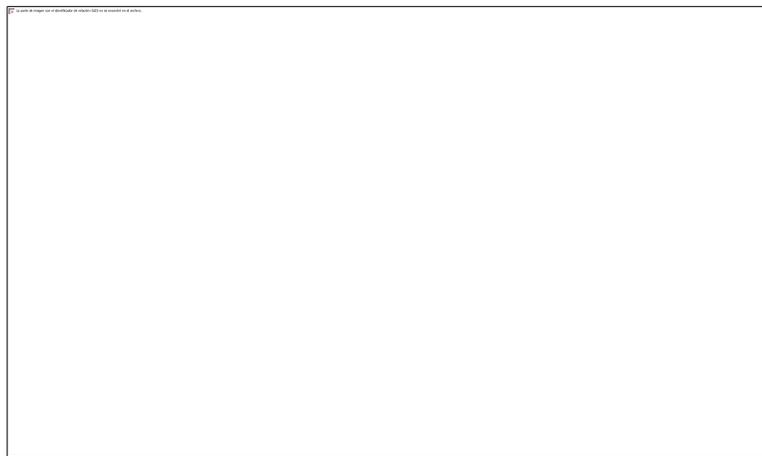


Imagen 29. Planean vuelos a Marte.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=zXj7eFpFJ9Y>

²⁴² García, 56.

²⁴³ Villegas, “Laboratorios nacionales”, 1-32.

²⁴⁴ Villegas, “Laboratorios nacionales”, 1-32.

Las noticias en prensa y televisión sobre avistamientos de ovnis repercutieron en la imaginación colectiva y, de manera regular, circularon a inicios de siglo, año nuevo, en cambios de gobierno, tiempos de carestía y crisis económica. El 1 de enero de 1950, *El Universal* edita en primera plana “Habitantes de otro planeta llegaron ya a la Tierra”. La agencia de noticias asegura que al parecer murieron al tocar la atmósfera y cayeron en algún lugar de Estados Unidos.²⁴⁵ El reportaje evadió presentar datos y evidencias; más bien pareció originarse dentro del sensacionalismo periodístico a fin de generar opiniones. A pesar de ello, se infiere que esta incursión cumplió una función política para posicionar un rumor de amenaza, miedo e invasión.

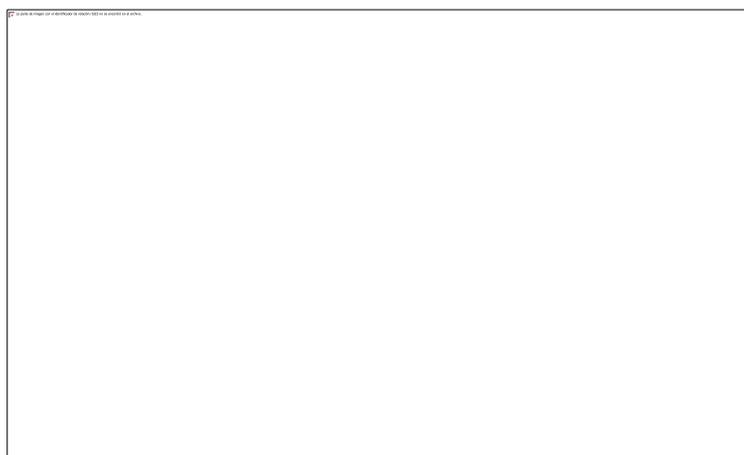


Imagen 30. Habitantes de otro planeta. Fuente: *Excelsior*, 1 de enero de 1950.

La nota puede interpretarse en el sentido de que intentó desviar la mirada social de la cuesta de enero, costos de vida y escasez. El 3 de enero de 1950 volvieron a publicar: “Nos amenaza una carestía mayor por nueva alza de fletes de Ferrocarriles”.²⁴⁶ Se agrega que dicho aumento trajo en consecuencia alzas en el costo de vida con impacto negativo en la canasta básica popular. En sintonía, *El Universal* también daría cabida a notas en relación con la energía nuclear: “Todos usarían la bomba atómica en caso de guerra”.²⁴⁷ Estas dos noticias

²⁴⁵ “Habitantes de otro planeta llegaron ya a la Tierra”, *El Universal*, 1 de enero de 1950, sección política.

²⁴⁶ “Nos amenaza una carestía mayor por nueva alza”, *El Universal*, 3 de enero de 1950, sección política.

²⁴⁷ “Todos usarían la bomba atómica en caso de guerra”, *El Universal*, 7 de enero de 1950, sección política.

ocuparían espacio en la prensa. Los sucesos se difundirían de manera amplia y la cinematografía hallaría en ocasiones un tono cómico: *El conquistador de la luna* (González, 1960) y *Los astronautas* (Zacarías, 1960).

Villegas supuso que entre 1945 y 1969 hubo un sentido simbólico sobre la Guerra Fría construido por la prensa. La carrera espacial creó intertextos como la imagen periodística en la pantalla; mientras que la ciencia iba en tono con el discurso modernizador. La bomba atómica y el viaje del hombre sobre la luna resultarían decisivos en la imaginación colectiva a partir de 1945, pues se volvería latente durante la Guerra Fría; mientras en 1969, espacio cósmico de poder y, al mismo tiempo, ilusión cinematográfica. La ciencia en prensa proyectaría una manera de imaginar al mundo y entre sus líneas se leía: “El arma infernal, resultado de la ciencia”.²⁴⁸

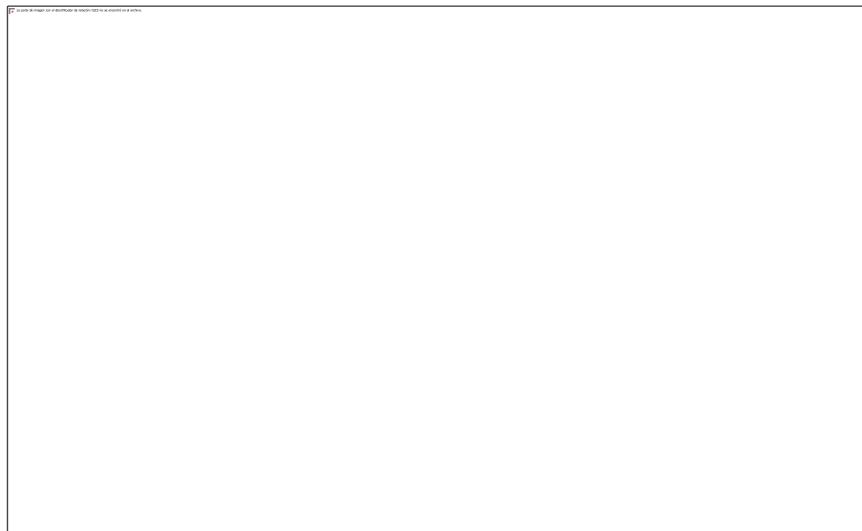


Imagen 31. La ciencia está en marcha. Fuente: *El Universal*, 13 de febrero de 1950.

En palabras de Rafael Villegas, antes de 1945 la ciencia cinematográfica pulverizó el alma del hombre instruido que amenaza el orden social; su acción contrarrestó sentimientos y creencias: amor y fe; después, destruyó sociedades, transportó a otros mundos y atrajo entes de otras galaxias; por ello, se pensó que, por un lado, fue el “Heraldo de una nueva era” y,

²⁴⁸ Villegas, “Laboratorios nacionales”, 1-32.

por otro, “Mensajero de muerte y destrucción”. Las dos ideas están presentes en *Santo contra la invasión de los marcianos*; idea expuesta en Santo cuando increpa al profesor Lorenzo antes de que destruyera la nave extraterrestre: “¡Noooo!, servirá para que nuestros hombres de ciencia investiguen y descubramos los secretos de Marte. ¡Nuestra ciencia avanzará 500 años!”.²⁴⁹ Como una manera de negar el conocimiento, Santo responde lo contrario: “es precisamente lo que quiero evitar. La humanidad, profesor, aún no está preparada para semejante adelanto y usted lo sabe.”²⁵⁰

Rafael Villegas deja en claro que la ciencia ficción estuvo anclada en su presente histórico, económico, tecnológico, político, social y lingüístico; así como en su estructura ideológica (Guerra Fría). Este repertorio dio forma a representaciones visuales y visibles del tiempo y espacio. La presencia del conflicto en la industria cultural evidenció desórdenes masivos por efecto de la ciencia y, en menor medida, concepciones políticas como el anticomunismo. La bomba atómica atrajo una explosión literaria y cinematográfica; por lo tanto, los grandes eventos coyunturales permitieron alineaciones de actores sociales y retratos de ciencia.²⁵¹

B. Santo contra la invasión extraterrestre

Descendiente de familia aristócrata del II Imperio Alemán, Alfredo Crevenna estudió física en la Universidad de Oxford, Inglaterra; sin embargo, no ejerció este conocimiento, por lo que decidió forjar expectativas en otro campo. Crevenna emigraría a la meca de la industria cinematográfica para luego arribar a México en los años cuarenta como cineasta empírico, pues contaba con amplio bagaje de cultura audiovisual sin haber cursado estudios de cine. El director filmaría más de 100 proyectos durante casi 50 años de carrera y trabajaría con diferentes actores.

²⁴⁹ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión de los marcianos”, *Bunkermuz*, https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8. Alfredo Crevenna, *Santo contra la invasión de los marcianos*, 1:29:37 min

²⁵⁰ Villegas, “Laboratorios nacionales”, 1-32. Canal de YouTube, “El santo contra”, 1:29:37 min.

²⁵¹ Villegas, “Laboratorios nacionales”, 1-32.

A Crevenna se le recuerda por, al menos, dos cintas clásicas: *La rebelión de los colgados* (1954) y *Talpa* (1955); sin embargo, antes de dirigir a Santo bajo la línea de ciencia ficción y argumentos en boga de invasiones extraterrestres, el director produjo *El hombre que logró ser invisible* (1959), *Aventura al centro de la tierra* (1964), *Gigantes planetarios* (1965) y *El planeta de las mujeres invasoras* (1965). La filmografía de Crevenna puede entenderse en el contexto de su tiempo y circunstancias sociales, pues se apega a temas del momento y géneros del drama, ciencia ficción y contrabando.

Las películas requirieron de subsidios para que garantizaran costos reales y extras durante el rodaje; esta función recayó en el productor y compañía cinematográfica a cargo de Alfonso Rosas, quien fundó Producciones Rosas Priego y Producciones Cinematográficas S.A; también, integrante de Películas Nacionales, Películas Mexicanas S.A., Azteca Films y otras asociaciones. Alfonso Rosas Priego financió más de 200 proyectos fílmicos y en 1966, junto con Alfredo Crevenna, produjo *Santo contra la invasión de los marcianos*. La película de ciencia ficción, cuya trama o sinopsis se trató de una invasión extraterrestre que mediante métodos seudocientíficos intentan promover una idea de raza superior; por ello teletransportan a los seres más “fuertes” de la Tierra. Santo, defensor de las causas nobles, asumió su condición de héroe para salvar al mundo de invasiones alienígenas.

Ahora bien, para el análisis cinematográfico se consideraron características externas e internas. El primero refiere contextos sociales de la historia del director; al respecto, ya se ha evidenciado la estructura epistémica en que se desarrolló el relato; no obstante, su intención adquirió una connotación política, ideológica y social, pues el mensaje fue hacia un sentido moralista para llamar al orden social debido a las coyunturas políticas de revuelta en México, Sudamérica y Europa. El segundo refiere elementos técnicos cinematográficos como efectos de sonido, vestuario, utilería, escenarios, ángulos de cámara, inserción de dos o más secuencias, diálogos, planos, iluminación, fotografía y ambiente alegre o sobrio.

El director de la película utiliza elementos básicos, utilería sencilla y presupuesto irrisorio, características mencionadas en *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción* de Itala Schmlz; por ello, resulta innecesario compararla con una proyección de manufactura Hollywood. Alfonso Rosas y sus colaboradores hicieron lo posible para incorporar efectos de sonido, escenas internas y movimientos de cámara de la mejor manera; de este modo,

entregaron al público ferviente del Santo una cinta cinematográfica en blanco y negro. Al examinarla se contaron alrededor de 615 secuencias durante 85 minutos; de estas se consideraron aquellas escenas o imágenes, cuyo contenido está relacionado con simbolismos, mensajes y representaciones de la Guerra Fría.

La película se comercializó durante tres semanas en diferentes cines del país: Roble, Metropolitan, Mariscala, Las Américas, Florida, Polanco, Continental, Regis, Palacio Chino, Olimpia, Alameda, Chapultepec, Rex, Orfeón y otros más. El costo del boleto de entrada osciló entre uno a cinco pesos. María L. Amador y Jorge Ayala Blanco publicaron en *Cartelera cinematográfica* una lista de cines de los decenios de los cincuenta y sesenta; en tanto, los arquitectos Francisco H. Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa Vega relataron en *Espacios distantes... Aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*, detalles arquitectónicos de estas áreas culturales.

Santo contra la invasión de los marcianos comenzó con escenas de un cosmódromo o instalaciones de lanzamiento espacial estadounidense y despegue de una nave o cohete hacia el espacio exterior. Las imágenes estuvieron acompañadas de trasfondos musicales de suspenso, intriga y miedo, notas de incertidumbre durante todo el trayecto fílmico. El evento presenta a un astronauta en órbita y fuera transmitido por televisión. Una voz en *off* interrumpió la secuencia de manera interrogativa: “¿será nuestro planeta el único habitado por seres racionales como nosotros? De ser así, ¿llegaremos a conquistar esos mundos o, por el contrario, sus habitantes vendrán a someternos a su dominio?”.²⁵²

²⁵² Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 48 s. Casa productora: Producciones Cinematográficas; Productor: Alfonso Rosas Priego; Director: Alfredo B. Crevenna; Argumento: Rafael García Travesí; Fotografía: Jorge Stahl; Música: Antonio Díaz; Sonido: Jesús González; Escenografía: Francisco Chillet; Edición: Alfredo Rosas Priego; Reparto: Santo, Maura Moti, Eva Norvind, Wolf Ruvinskis y otros; País: México; Año: 1966 y Duración: 85 minutos. CDCN, exp. de película A-04266.



Imagen 32. Astronauta en órbita. Fuente:
https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

En primer momento, las dos preguntas formaron parte del pensamiento que regía el mundo bipolar en relación con el sometimiento y dominio por una potencia extranjera. La conquista de otros mundos se leía dentro de la carrera espacial para llegar a la Luna. En el espacio exterior se vislumbra la presencia de una nave espacial que se desplaza a la velocidad de la luz; de pronto, aparecen nueve humanoides, mujeres y hombres, de aspecto caucásico, rubios y atléticos, muy diferentes al promedio mestizo de los pueblos latinoamericanos. En reunión de los marcianos acordaron implementar su plan maestro de conquista.

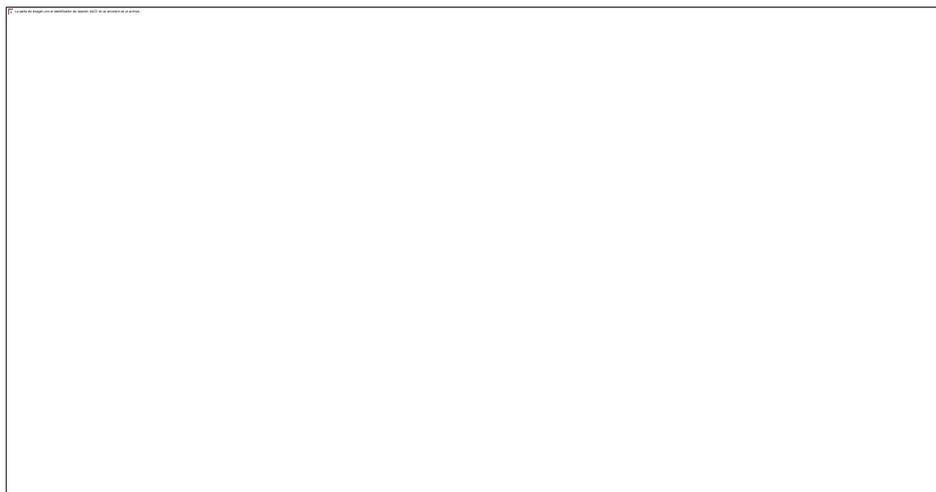


Imagen 33. Extraterrestres en forma humana. Fuente:
https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

Ante esto, el capitán -semejante a Zeus- emite un mensaje a sus tripulantes alienígenas:

De ahora en adelante hablaremos en español, idioma utilizado en el país a donde nos han destinado y que los terrícolas llaman México.
Nos estamos acercando a su planeta.
Ha llegado la hora de transmitir nuestro mensaje a los terrícolas.²⁵³

La escena concluye cuando todos se retiran de la sala de juntas y control de mando; mientras la cámara paneo hacia una nave espacial y la Tierra. Los humanoides eligieron a México para su experimento, debido a su desarrollo tecnológico.

La siguiente escena enfoca una televisión sesentera de bulbos que transmite al charro cantor Luis Aguilar, quien rodeado de mariachis entona *Corazón, buenas noches* en una serenata a su amada debajo del balcón, pues pasa por un mal de amores: “Necesito escucharte, aunque sea algún reproche. Que en un beso me digas: corazón, buenas noches”.

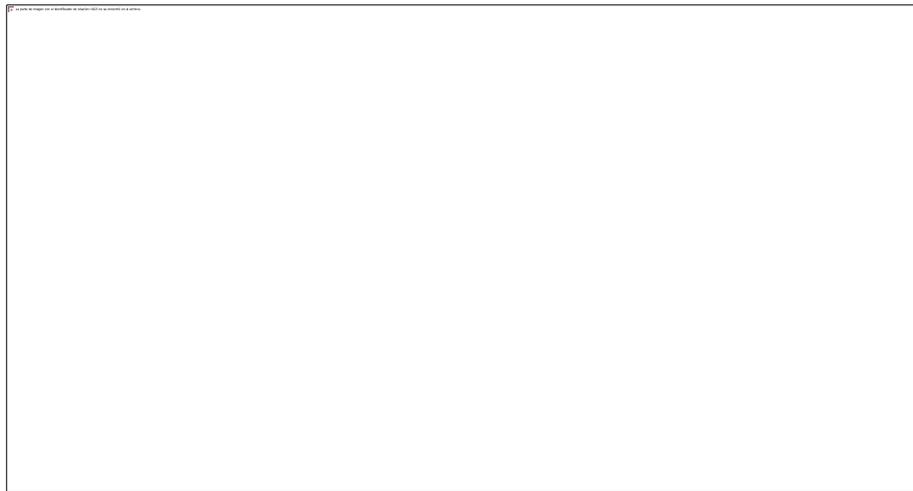


Imagen 34. Luis Aguilar en televisión.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

La nota de amor y desamor del compositor Indalecio Ramírez en voz del “Gallo Giro” clamó por el pasado; es decir, un regreso a la vida bohemia del charro y vida idílica del

²⁵³ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 2:25 min.

México de los años cuarenta. El país en completa paz, sosiego y armonía como la familia que desde la sala de su casa ve y escucha al intérprete. La televisión en el cine reforzó su *status* de adelanto tecnológico y medio de comunicación, pues más que un simple aparato o medio, se convirtió en objeto de significados y promotor de cultura popular. La sociedad mexicana encontró en la televisión un canal informativo de entretenimiento y control; en este sentido, la noticia del avistamiento alienígena desató opiniones y, al mismo tiempo, resultó una manera eficaz de desviar la atención sobre asuntos económicos, sociales y políticos del país.

Alfonso Rosas Priego proyectó dos familias de medianos y modestos ingresos; dicha estructura nuclear ha sido base de la sociedad mexicana donde se promueven valores. La familia, por sí misma, denota expresiones de seguridad que, al verse amenazadas por agentes extraños, entra en trance psicosocial. La primera familia de posición económica media irradia felicidad al estar reunidos frente al televisor; los cuatro integrantes representan una fina ilustración del consumismo norteamericano en sincronía con el espacio, utilería y vestuario. El padre lee noticias y la esposa teje, mientras sus infantes disfrutan de una bebida embotellada. La clase media donde el consumismo y la felicidad se conjuga en esta escena y, de igual modo, un ideal de familia del régimen político que pretende proyectar al exterior.

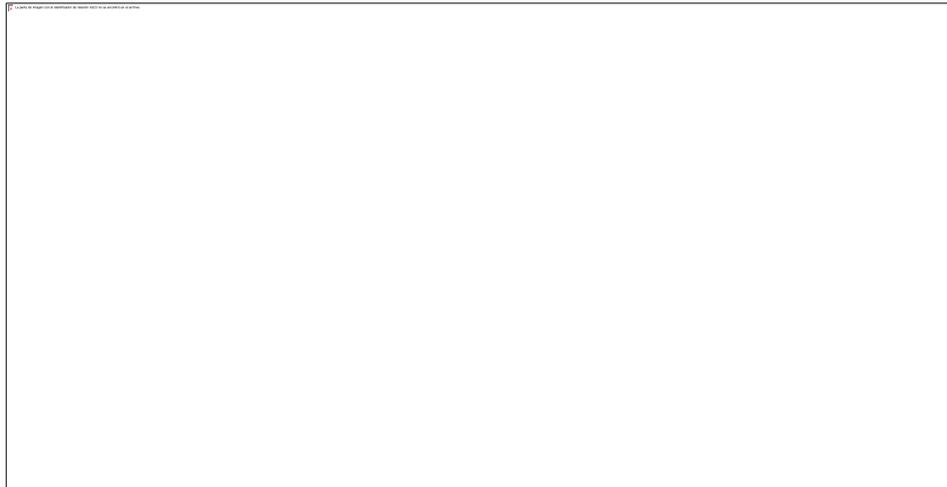


Imagen 35. Familia de poder adquisitivo medio.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

La serenidad se interrumpe cuando el charro bohemio termina de entonar su última estrofa, pues la televisión presenta fallas de origen sin que pueda sintonizar dicha señal. La esposa pregunta: ¿qué pasó? El padre de familia responde: “no se asusten fue un nuevo programa”. La segunda familia de modestos ingresos reserva un espacio para la televisión de menor costo que la anterior. El esposo fuma sin ningún recato junto a su hijo sobre el sofá sencillo; mientras la esposa cumple una función de mujer hogareña al cuidado de los suyos. El espacio está compartido entre la sala y comedor; a su vez, rodeado de objetos decorativos llanos en las paredes. Justo en el centro sobresale un elemento religioso presente en los hogares mexicanos: *La última cena* de Leonardo da Vinci.

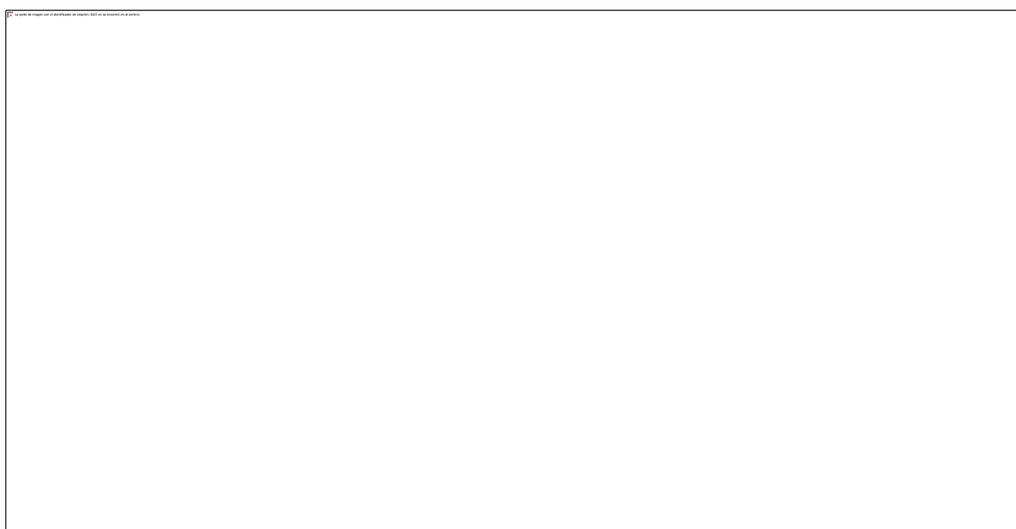


Imagen 36. Familia de poder adquisitivo modesto.
https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

Las creencias religiosas y la familia como organización social estaban bajo amenaza. El filme comparte dos representaciones de familia opuestas; las escenas evidenciaron mundos distintos, cuya frontera se diluyó dentro del discurso de unidad frente al fenómeno hasta entonces desconocido. Los ámbitos religioso y científico coexistieron en la trama; ya que significaron para el régimen político un respaldo sustancial en la lucha contra ideas “extranjeras” socialistas y comunistas. Las instituciones morales, religiosas y económicas fueron puestas en la película para enviar mensajes en defensa de lo más sagrado de la sociedad frente a una amenaza internacional.

La mirada del espectador encuentra un punto fijo en la televisión, pues los extraterrestres se apoderan de los medios de comunicación y se dirigen a los terrícolas: “lo que ustedes estuvieron viendo en sus pantallas no fue una fantasía, sino realidad”. Al escuchar dicho encargo, la señora exclama: ¡qué interesante!, ¿verdad? La advertencia interestelar de tono ibérico prosigue:

Somos habitantes del planeta que vosotros llamáis Marte. Siguiendo nuestro adelanto científico que supera al de vosotros en más de cinco siglos terrestres, hemos interceptado todas las televisiones del mundo. Vuestros radares son impotentes para detectar nuestra llegada a la Tierra, pero vosotros los terrícolas en lugar de utilizar nuestros adelantos científicos en provecho de la humanidad, los empleáis para vuestra propia destrucción.²⁵⁴

El recitador precisa que se autodenominan habitantes de Marte y antepone la ciencia como parámetro para cuantificar avances o retrocesos de una civilización. Además, cualquier instrumento tecnológico resulta insignificante para ellos y lanzan avisos en el sentido de que la ciencia se emplea en perjuicio propio:

Vosotros eráis las únicas víctimas de vuestra ambición y egoísmo, pero con el surgimiento de la energía nuclear y experimentos con la bomba atómica, estáis apunto de transformar el sistema planetario, pero antes de que suceda estamos dispuestos a desintegrar a los habitantes de la Tierra; por lo tanto, a través de uno de vuestros países, México, nos veremos obligados a daros una prueba de nuestra determinación y poderío, pues poseemos armas con una potencia 100 veces superior a las vuestras.²⁵⁵

La energía nuclear y bomba atómica le recuerdan al espectador que, en efecto, está en la Guerra Fría, pues EU y la URSS desataron una “paz armada”, especie de campaña en distintos medios de difusión, según Loaeza. La manufactura de energía nuclear traería un cataclismo mundial; por tal motivo, solo una fuerza superior detendría su autodestrucción. El recado se circunscribió sobre posturas a favor de la paz que en la década de los sesenta emitió la ONU. Las amenazas prosiguen: “todos los gobiernos de la Tierra deberán aceptar el

²⁵⁴ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 3:18 min.

²⁵⁵ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 4:02 min

desarme total, eliminarán fronteras, unificarán su idioma y establecerán un gobierno mundial que, sin diferencias de razas o credos, fomente la fraternidad entre terrícolas, renunciando para siempre a las guerras; de otra manera, nos veremos en la necesidad de aniquilarlos”.²⁵⁶

Aunque no se nota, en este último párrafo aparecen motivos para eclipsar el Estado capitalista y establecer el socialista justo cuando desaparecen fronteras, diferencias raciales y gobiernos bajo una sola directriz. A decir de Davis Dalton, dichas imágenes y diálogos advirtieron a la audiencia de una posible invasión imperialista: “establecer jerarquías de poder a partir del encuentro de dos mundos ‘racionales’ donde alguien domina; entonces, al enfrentar amenazas externas, Santo funcionó como guardián del ‘Estado mestizo’, entidad heredera del mestizaje en comunión con la modernidad” (Dalton, 2016: 1). La interpretación de Dalton se remonta al siglo XVI; quizá resulta anacrónica y el “Estado mestizo” puede adquirir expresiones segregacionistas, cuyos debates acaecieron en tiempos de José Vasconcelos y *La raza cósmica*.

El mensaje de paz y, a su vez, de conquista fue captado por al menos tres instituciones visibles en el filme: Estado, ciencia y religión; según Dalton, los tres sectores formaron parte del proyecto eugenésico marciano para llevarlos a Marte. La invasión se refiere a una conquista imperialista europea al controlar la señal televisiva, cuyo portavoz recrea el decreto español del “Requerimiento” antes de asolar ciudades precolombinas (Dalton, 2016: 3-4). El autor insiste en una interpretación del siglo XVI; sin embargo, el contexto de la Guerra Fría, la crisis de los misiles de 1962 y la producción de armamento nuclear coincidieron en que más bien trastocó matices ideológicos entre EU y la URSS.

En otra secuencia, una multitud de individuos jóvenes se ejercitan, juegan y compiten en la sede deportiva. Los diferentes escenarios como canchas de basquetbol, fútbol, pista de ciclismo e instructores deportivos compaginaron con la fiebre deportiva de los Juegos Olímpicos 1968 que para entonces se anuncia en México. Una voz en *off* precisa: “los marcianos procedentes, según ellos, de un mundo más civilizado cometieron el mismo fatal error del que acusaron: pretender imponer la paz y fraternidad humana por medio del terror y fuerza, olvidando pese a su adelanto que la violencia solo engendra destrucción y odio”.²⁵⁷

²⁵⁶ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 4:10 min.

²⁵⁷ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 7:47 min.

Los distintos conceptos mencionados (paz, fraternidad, terror, fuerza, violencia, destrucción y odio) formaron parte del repertorio del Estado mexicano para dirigirse a las movilizaciones sociales que rechazan el autoritarismo gubernamental del sexenio. En medio del ambiente deportivo se divulgó que seres extraños y ajenos a la patria generan violencia, destrucción y caos; ya que pretenden boicotear dicha conmemoración deportiva de alcance global. El Estado buscó mantener la paz por medio de la fuerza pública, luego de que en diferentes puntos del país se suscitaron manifestaciones campesinas, obreras y estudiantiles. El contexto de la Guerra Fría en el filme evidenció que los marcianos (soviéticos, socialistas y comunistas) intentaron un orden mundial por medio de la violencia.

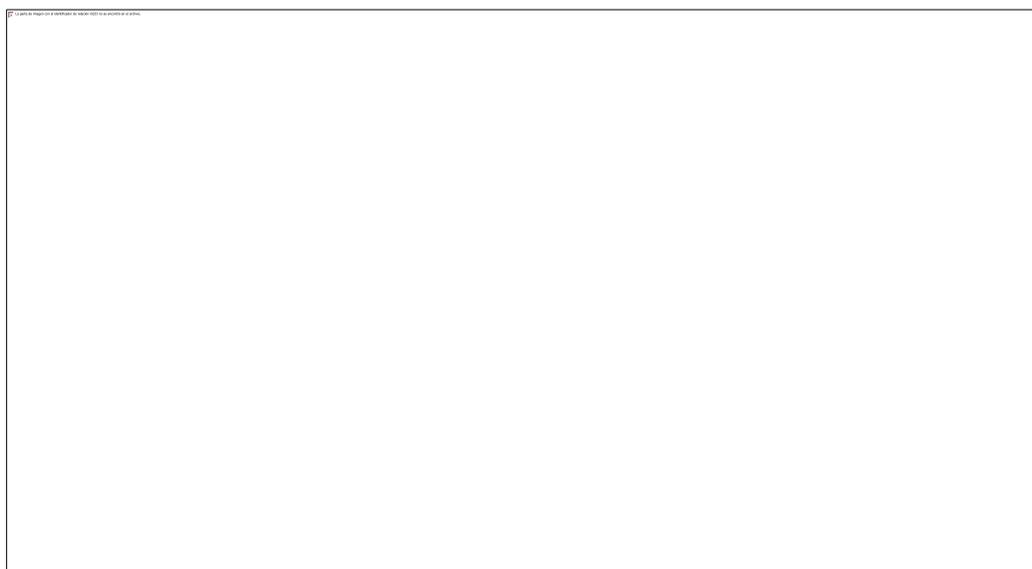


Imagen 37. Fiebre deportiva previo a los JJ. OO. 1968
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

La algarabía deportiva se interrumpe cuando de la nada aparece un extraterrestre en la unidad deportiva a fin de emprender su misión de “selección racial” e implementar métodos de desintegración social. Santo, al percatarse de lo sucedido, enfrenta al enemigo hasta inhibirlo de sus acciones solo con su fuerza física. El vocero de la misión alienígena lo describe en estos términos: “se cubrió el rostro con una máscara de plata y estuvo a punto de entorpecer nuestros planes; es un hombre de fuerza y habilidad extraordinarias. Me encargaré

de capturarlo personalmente”.²⁵⁸ Santo aparece como defensor de los valores políticos del Estado capitalista.

Los edificios, amplias avenidas, transporte público y medios masivos definen las grandes urbes. La comunicación escrita de noticias fluye de ciudades hacia la periferia por medio de una acelerada distribución que termina en gritos de alarma del voceador de prensa vespertina sobre la calle iluminada con luces intermitentes: “¡extra!, ¡extra!, misteriosa desaparición en un campo deportivoooo. ¡La extra!, ¡la extra!, desaparición de millones de personas. ¡La extra!, catástrofe en un campo deportivo, la ¡extra!”.²⁵⁹ La noticia corre como la pólvora, cuyo efecto inmediato desata miedo, pánico e incertidumbre colectivos.

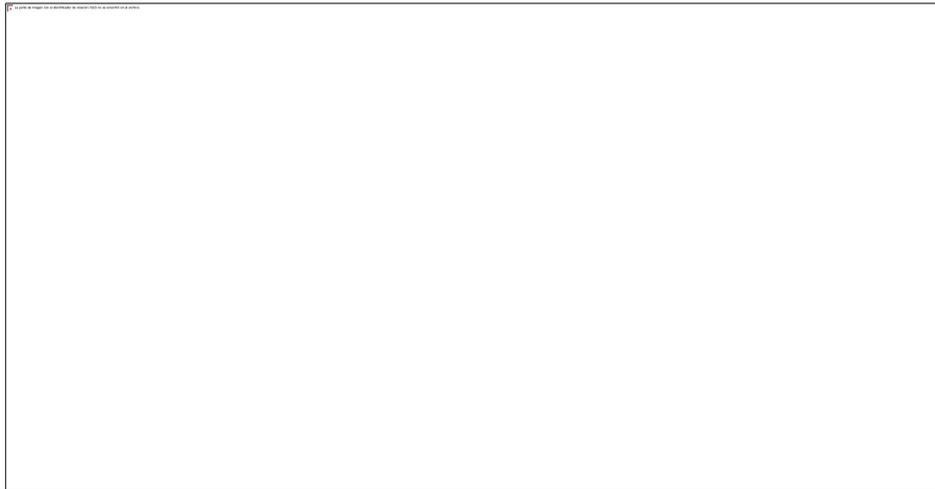


Imagen 38. La prensa en el cine: Extra. Misteriosa catástrofe.
https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

La nota se publica desde ciudad de México en primera plana de *Excélsior*. La prensa condiciona opiniones, pues era el principal interlocutor entre gobernantes y gobernados. De acuerdo con Adriana Juárez, la trama se trató de una invasión interestelar y, en sincronía con los argumentos de ciencia ficción, dichas irrupciones sucedieron de manera tradicional en las grandes urbes (Juárez, 2014: 143). Las ciudades-capitales han sido epicentros del poder político; de modo que un ataque certero sería el fin de la democracia. En *Independence Day*

²⁵⁸ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 13:14 min.

²⁵⁹ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 13:27 min.

(Emmerich, 1996), los extraterrestres se dirigen a Washington, sede del Capitolio y la Casa Blanca de EU.

Santo leyó un ejemplar del diario nacional y de inmediato discute con el profesor Ordorica. La escena y diálogo intentan decir al espectador que la prensa posee verdades absolutas, pues ha llegado una potencia capaz de dominar al mundo: “qué pudo haber sido ese ser sobrenatural, ese monstruo despiadado que desintegró a niños inocentes”. Profesor: “tengo varias teorías, pero todas ellas parecerían demasiadas fantásticas”. Santo: “se ha especulado sobre la posibilidad de que se trató de una potencia bélica que quiere dominarnos”.²⁶⁰ La potencia refiere similitudes con la Unión Soviética que por medio del comunismo se pretende someterlos.

En unión familiar, la televisión vuelve a presentar fallas de origen para luego sintonizar otra petición dirigida a los principales sectores públicos que el director de la película reúne en distintos cuadros de manera intencional: familias, científicos, empresarios, intelectuales, políticos y presbíteros. En la pauta se agregan reliquias y simbolismos religiosos como medida de protección ante lo desconocido; es decir, la fe salvará a la humanidad de una invasión. El padre Lorenzo de edad madura y sotana escucha atento cerca del altar: “con la misma facilidad con que desintegramos a los asistentes de vuestro campo deportivo, podemos destruir a los habitantes de este planeta”.²⁶¹

²⁶⁰ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 14:07 min.

²⁶¹ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 15:44 min.



Imagen 39. Sacerdote mira a los marcianos por televisión.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

El director del filme coloca la fe divina por encima de cualquier intervención extranjera; así se confirma en la imagen anterior donde el padre Lorenzo acapara más espacio de cuadro; mientras se reduce al invasor a simple elemento decorativo. De acuerdo con la tradición cristiana, a San Lorenzo se le considera guardián y albacea de bienes eclesiásticos dispuesto a inmolarse para preservar su legado. En el filme, el padre Lorenzo exterioriza emociones a flor de piel y de pronto aparece angustiado, triste y preocupado; luego dirige su mirada hacia un crucifijo de madera donde posa las manos sobre el altar en señal de misericordia. La cámara se desplaza hacia el símbolo religioso; entonces, se comprueba que la industria cinematográfica respalda por medio de representaciones simbólicas cristianas al Estado mexicano en su lucha ideológica contra el socialismo.



Imagen 40. Sacerdote implora por la humanidad.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

En otro cambio de secuencia, el profesor Ordorica cavila en su laboratorio junto con Santo a fin de hallar respuestas frente a la invasión alienígena y posible vida en otros planetas. En ese momento suena el teléfono: “Santo, me avisaron de la universidad que los marcianos están transmitiendo otro mensaje por la televisión”. La imagen del profesor ataviado de bata blanca y el concepto de universidad se conjugan en la realidad mexicana, pues en 1964 emerge el movimiento de médicos en lucha por mejores condiciones salariales, democracia y autonomía sindicales. En el filme se quiso convencer al profesor Ordorica de ser “la semilla de una nueva humanidad terrícola más avanzada científica y moralmente” (Crevenna); del mismo modo, los médicos del movimiento social fueron “persuadidos” por ideas extranjeras para desestabilizar al país.

El vocero extraterrestre adjetiva a México de ser entidad neutral: “lo elegimos debido a que se ha destacado como pacifista, proclamando la desnuclearización de su territorio; tenemos esperanza de que su voz sea escuchada por las demás naciones”.²⁶² México y otros países denominados del Tercer Mundo llevaron a la ONU propuestas pacíficas en relación con el desarme nuclear. Asimismo, se pretende proyectar a México en armonía, concordia y

²⁶² Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 17:00 min.

paz ante los próximos JJ. OO. En la misma secuencia, los extraterrestres atentan contra la familia de ingresos medios cuando fueron agraviados en su domicilio a pesar de la “protección” divina de la Virgen del Perpetuo Socorro. La familia y religión en una misma escena.

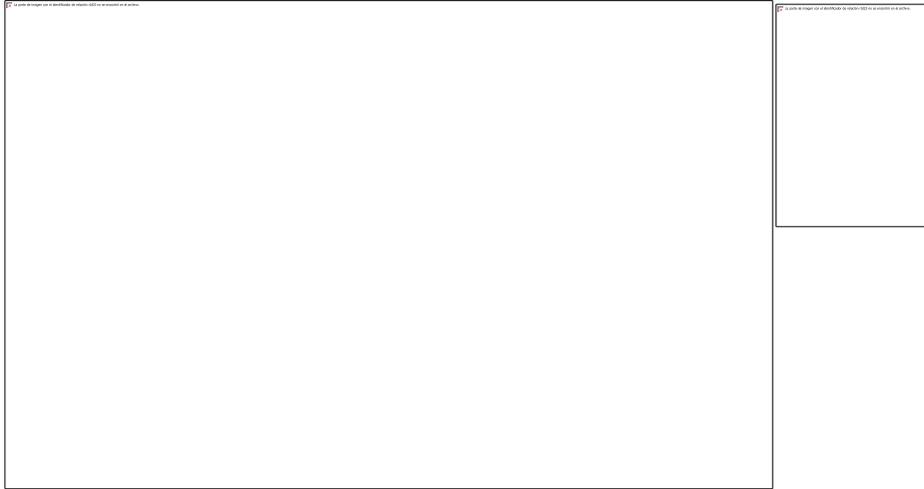


Imagen 41. Familia en peligro.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

En otra lógica, los extraterrestres provenientes de Marte -planeta clientelar en películas de ciencia ficción e invasiones- cambian su identidad física y se autoimponen nombres de seres mitológicos griegos: “como jefe de la misión espacial seré para ustedes Argos; tú, vigilante del tiempo y espacio te llamarás Cronos; tú, invencible del poder hipnótico serás Morfeo; tú, de fuerza física te llamaremos Hércules” (Crevenna). En seguida nombra a las féminas: “tú serás Afrodita, pues emplearás tu belleza contra los terrícolas; tú, belleza de la luna serás Selene; ustedes, Artemisa y Diana”.²⁶³ La metátesis de alienígenas a nombres mitológicos no coincidieron con alguna referencia alusiva a la Guerra Fría, pero sí al Estado. Argos se asimila a sí mismo como personaje mitológico que todo lo percibe; en esa tesitura, Argos es símil del Estado que todo lo observa.

²⁶³ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 25:22-58 min.



Imagen 42. Extraterrestres en forma humana.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

Mientras que Santo y el profesor Ordorica buscan la manera de enfrentar al enemigo, los seres cósmicos se dispersan en una sala donde se reúne la clase empresarial; es decir, el poder económico y los defensores del modelo capitalista. En pleno convite, al ritmo de música de piano y brindis, las cónyuges sentadas sobre el sofá murmuran lo siguiente: “estuvieron ocurriendo cosas muy graves, pero que las ocultaron para no alarmar al público. Yo le he dicho a mi marido que vayamos a otro país, pero él no quiere abandonar la fábrica”.²⁶⁴ Las mujeres como en otros filmes de la época solo aparecen sin tener injerencia en asuntos políticos.

La clase empresarial y científica revelan al compás de una melodía y champagne lo siguiente:

Hubo una reunión de hombres de ciencia y concluyó en que la invasión ha sido un hecho irrefutable; sin embargo, se acordó que todo debe mantenerse en secreto para que no cunda la alarma porque más grave sería la paralización de actividades; vendrían la anarquía y el caos. Los industriales y científicos debemos serviros de todos los medios a fin de convencer al público de que todo ha sido una fantasía.²⁶⁵

²⁶⁴ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 39:04 min.

²⁶⁵ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 39:24 min.

El pasaje se asemeja a la política económica ejercida por el régimen, cuyas decisiones se hacen a puerta cerrada sin la menor intervención del ciudadano común; a su vez, mantiene cierto hermetismo en relación con las manifestaciones sociales, pues creen que desataría aún más inestabilidad en el rubro económico y los empresarios retirarían su inversión. El gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz atribuyó a estudiantes, obreros, médicos y profesionistas una carga de anarquía y caos político al manifestarse en contra del autoritarismo.

Alfredo Crevenna no solo ambientó su historia con representantes de los medios de producción, sino también incluyó a los intelectuales: “Tu novela sobre ciencia ficción ha sido un éxito. -Sí, pero pienso suspender otra edición porque la supuesta invasión no es fantasía, es realidad”. De acuerdo con Susan Stoner, los intelectuales orgánicos fueron cooptados, promocionados y subsidiados por el sistema de poder; por consiguiente, asumieron un compromiso moral de legitimarlo aún en sus acciones represivas. A pesar de que en la imagen se les representó de fino atuendo, pulcro y afable, sucumben de manera ridícula frente a la imponente belleza de Afrodita; en otras palabras, ningún intelectual cerca del poder se resiste a un cheque en blanco.

Los extraterrestres cumplen su misión en el sentido de capturar a figuras del progreso social y opuestas al régimen socialista: clase media, empresarios, profesionistas e intelectuales. Todos están al borde del delirio cuando entre ellos afirman: “No podemos dar crédito de lo que está sucediendo, pero lo cierto es que nos llevarán a Marte, dijo el padre de familia. Acto seguido, los niños exclamaron: ¡tengo hambre! y ¡yo tengo sed! En la película, el escritor remata: esto es una infamia” (Crevenna). Argos se dirige a ellos: “es alimento concentrado, mucho más poderoso que vuestras vitaminas; los alimentará y quitará la sed. Dos pastillas para cada adulto y una para cada niño cada 24 horas, dijo su ayudante”.

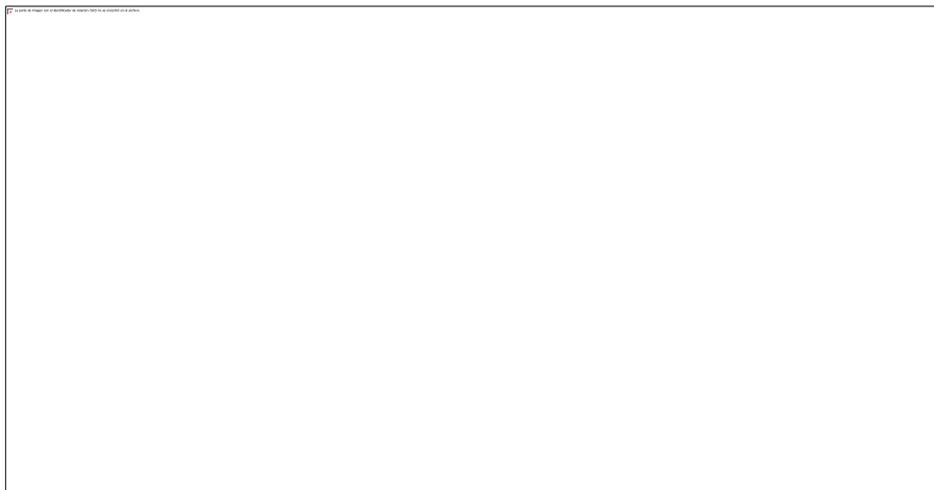


Imagen 43. Argos entrega comida comprimida.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

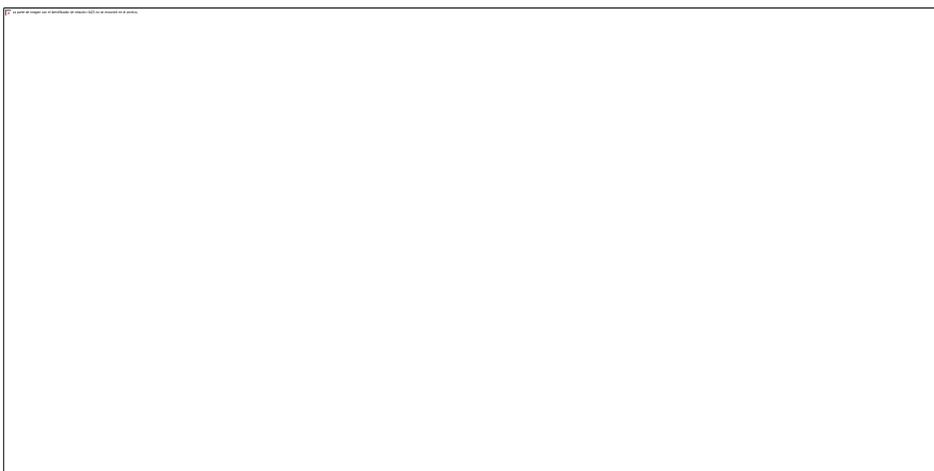


Imagen 44. Empresario reparte comida comprimida a niños.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

Las dos imágenes ilustraron de manera intencional cómo en las sociedades comunistas no hay jerarquías ni clases sociales; tampoco privilegios y, por el contrario, se racionaliza la comida y mitiga el hambre por medio de “cápsulas”, pues todos se alimentan por igual. El filme insinúa que las sociedades socialistas son sinónimo de opresión, hambre, miseria y pobreza; asimismo, advierte a la audiencia de lo que sucedería si los comunistas o extraterrestres invaden México. El país caería en ruinas, anarquía y caos, conceptos

remarcados en voz de empresarios, intelectuales y profesionistas; de algún modo, estaban replicando campañas del régimen político.

En otro orden de ideas, un locutor recomienda a la ciudadanía en cadena nacional que “debe tener calma porque existe certeza de que los marcianos han regresado a su planeta. Todos los habitantes deben volver a sus actividades normales” (Crevenna). Una vez más, los medios de comunicación (prensa, TV y radio) revelan su poder de convocatoria, credibilidad y control que ejercieron en los años sesenta del siglo pasado. La voz en *off* confirma: “intensa propaganda para tranquilizar al público dio resultados. Los habitantes de la ciudad volvían a disfrutar de sus diversiones favoritas” (Crevenna). Los habitantes en plural sin mencionar al obrero, campesino e indígena; es decir, los olvidados por el Estado.

Al parecer, los marcianos de aspecto ario nunca se van del planeta Tierra, sino que reorganizan sus estrategias. Así, se “entrevistaron” con el presbítero Lorenzo lo que resulta una postal barroca. Las dos representaciones se contraponen y se interpreta como una contradicción en el terreno ideológico. El Estado mexicano, por medio de sus aliados del gremio eclesiástico, arremete contra aquellos que pregonan ideas socialistas. Argos: “hemos explicado detenidamente nuestros propósitos y, como hombre moral y religioso, debe usted comprender que nuestra finalidad ha sido noble” (Crevenna).

El sacerdote Lorenzo cuestiona: “muchos han sido los errores y pecados de nuestra humanidad, pero tratar de violentar nuestras conciencias no me parece nada noble”.²⁶⁶ Además, agrega “violentar conciencias” como parte del repertorio lingüístico que el presidente Gustavo Díaz Ordaz utilizó contra sectores sociales críticos e insistió en su teoría “conspiratoria comunista” de que “agentes nacionales e internacionales tenían interés de desestabilizar al país y conducirlo a la anarquía. En varias ocasiones incita a defender la paz y la tranquilidad de las conciencias” (*La Jornada*, 16/10/2018).

²⁶⁶ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 1:03:49-59 min.



Imagen 45. Extraterrestres dialogan con el padre Lorenzo.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

Santo enfrentó al enemigo, pero sus acciones no impidieron que teletransportaran al padre Lorenzo. La cámara enfoca el retablo religioso, cuya escena sugiere al espectador que pueden refugiarse en Dios ante la invasión extraterrestre. Una vez que el sacerdote se encuentra con las otras representaciones sociales (intelectual, empresario, universitario y familia) retenidas por los marcianos, una ama de casa implora: “Sálvenos padre, tenemos mucho miedo; hágalo por los niños”. El presbítero responde: “nada podemos hacer; el Señor solo puede salvarnos, oremos”. Enseguida, el industrial apela a la razón para objetar dichos argumentos: “déjese de oraciones, padre. La época de los milagros ya pasó. ¿No se da cuenta del momento en que vivimos?”.²⁶⁷

Los presentes se hincaron, empalmaron las manos y al fondo se escucha la voz tormentosa de una mujer: “Padre nuestro que estás en los cielos...”. Las letanías en murmullos como si estuvieran dentro de una iglesia; a final de cuentas, el industrial tuvo que someterse a la voluntad divina del creador y en señal de sumisión bajó la cabeza. Nadie, ni siquiera la clase empresarial, está por encima de la iglesia católica ni la fe divina ante amenazas extranjeras. La sociedad mexicana dio un voto de confianza a la religión católica frente a situaciones críticas; de algún modo, esta institución apoyó al régimen político en su

²⁶⁷ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 1:09:43 min.

lucha anticomunista. En el filme, los objetos religiosos y el sacerdote asumen un protagonismo simbólico.

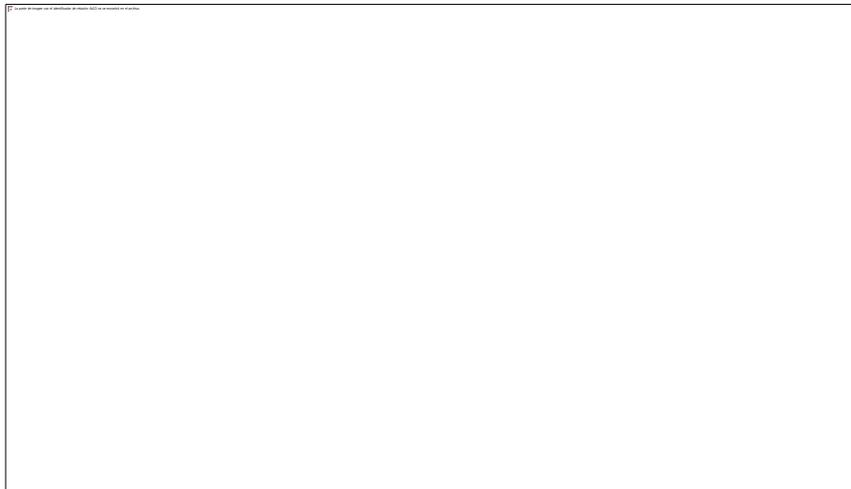


Imagen 46. El padre Lorenzo se encomienda a Dios.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

El párroco ha sido símbolo cultural, pues ocuparía un lugar clave en la vida cotidiana y organización social hasta fines del siglo XX. Las escenas difundieron un discurso religioso contra agentes externos que trasgreden conciencias. La campaña anticomunista se divulgó desde la iglesia y, en ocasiones, desbordó expresiones de fanatismo religioso. En San Miguel Canoa (1968), por ejemplo, trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla fueron linchados a petición del sacerdote local: “ya se levantaron los comunistas que incendiaron camiones; destruyeron comercios y ultrajaron a la gente. Ya pusieron una bandera roja como el infierno, negra como el pecado”.²⁶⁸

En otro cambio de escena, el profesor Ordorica recibe en su laboratorio a dos integrantes de la comunidad científica que en realidad podrían parecer agentes de gobernación en aras de condicionar su presencia en público para aminorar la supuesta invasión:

²⁶⁸ Gustavo Castillo García, “El fanatismo religioso y el anticomunismo cobraron vidas en San Miguel Canoa”, *La Jornada*, 15 de septiembre de 2018, sección política. Canal de YouTube, “Canoa (Película Completa)”, *Daemon Blackfyre*, <https://www.youtube.com/watch?v=-xC-0mrvxY8>, Felipe Cazals, *Canoa*, 1:29:03 min.

Científicos: esta noche tiene lugar el homenaje que hemos organizado en su honor.
Ordorica: tendrán que suspenderlo. Han olvidado que hemos sido invadidos por los marcianos y que amenazaron con destruir a la humanidad.

Científicos: si lo suspendemos lo atribuirían a la invasión de los marcianos y volvería la alarma.

Científicos: se imagina usted que los médicos abandonaran los hospitales, los trabajadores sus labores, dejando a la ciudad sin transporte. Nuestra presencia en público que comentarán la prensa, radio y televisión, tranquilizarán los ánimos.²⁶⁹

El sistema político mexicano tenía por costumbre utilizar figuras públicas (escritores, artistas, locutores, comunicadores, científicos y líderes) o instituciones para llamar al orden y, en consecuencia, ratificar su legitimidad. En este caso, la *socialité* científica se reúne en el Club Tropical por la noche; entre brindis, música y baile, los asistentes al calor de las copas presencian atónitos cuando los marcianos “raptan” al profesor Ordorica. La noticia se transmite por televisión y el público aprecia escenas de comensales en una cantina popular que representan los sectores mayoritarios de la sociedad. Las miradas puestas frente al televisor quedan suspendidas en el espacio.

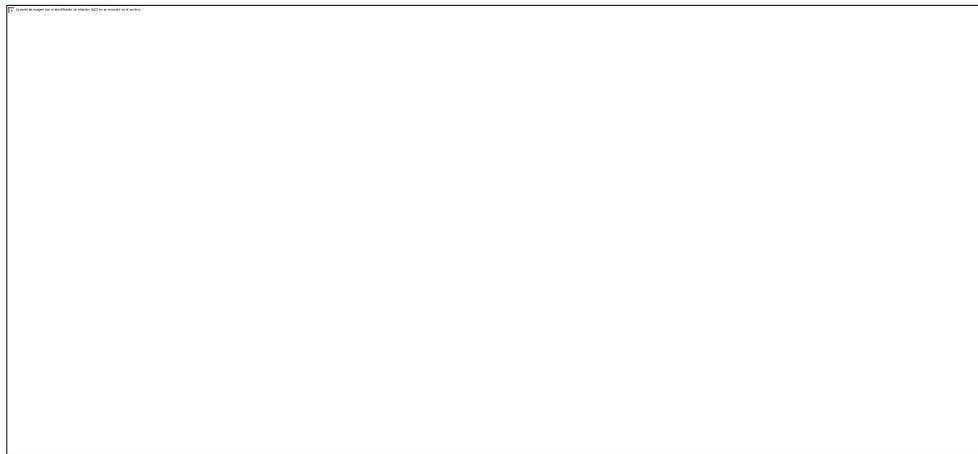


Imagen 47. Los comensales miran atónitos al televisor
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=QiL2lxfR5WQ>

La televisión, como se mencionó, fue resultado de la ciencia y tecnología puesta al servicio del sistema político. La información fluía de arriba hacia abajo y en este caso

²⁶⁹ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 1:12:43 min.

difundiría la noticia del rapto en “cadena nacional”: “hasta ahora se mantuvieron en secreto versiones sobre lo que ocurrió en la ciudad; todo ha sido obra de los marcianos. Esta misma noche fue secuestrado el profesor Ordorica, famoso físico nuclear; anteriormente, el sacerdote y filántropo Lorenzo Fuentes; por lo tanto, recomendamos que nadie salga de sus hogares a partir de las 19:00 hrs”.²⁷⁰ La televisión se convertiría en vocero gubernamental de mensajes nacionales.

La comunidad científica, religiosa, profesional e intelectual se encontraría en peligro ante los casos de desapariciones por parte de alienígenas. La anarquía se apodera de la ciudad; por ello es necesario implementar un toque de queda, propio de regímenes autoritarios como el del presidente Gustavo Díaz Ordaz. En la Guerra Fría se recurrió al caos para que se atribuyera a los socialistas y culparlos de tragedias nacionales, crisis económicas y sociales; así, justificaron actos de autoritarismo, represión y totalitarismo. Las imágenes de desolación al principio y final de la película persuaden al espectador.

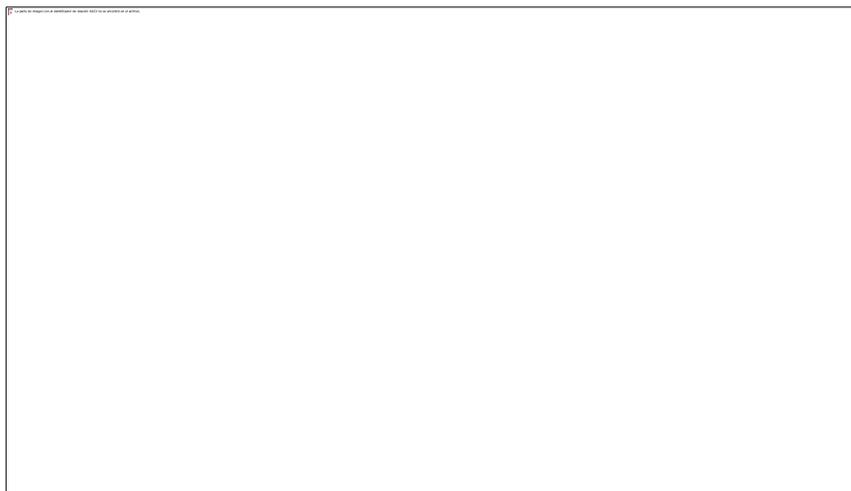


Imagen 49. Toque de queda en la CDMX.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

Los habitantes de la ciudad de México no se atreven a salir de sus hogares durante la noche, pero ante la crisis social solo hay un personaje capaz de destruir a los extraterrestres: Santo, el “Enmascarado de plata”. El profesor Ordorica lo reafirma en estos términos: “el

²⁷⁰ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 1:18:33 min.

único que podrá salvarnos es Santo”. En efecto, desde el razonamiento científico se le concede un voto de confianza y legitimidad a Santo en defensa del Estado mexicano de agentes extranjeros; se deposita en él, la encomienda para salvaguardar la vida terrestre. Santo se conduce de manera “neutral” entre dos dimensiones opuestas: ciencia y religión.

Científico/ ciencia Profesor Ordorica	Santo Redentor del Estado	Religión/ sacerdote Padre Lorenzo
--	------------------------------	--------------------------------------

Cuadro 5. Triada: Estado, religión y ciencia.

El “enmascarado de plata” destruye la nave alienígena a pesar de la exigencia negativa del científico Ordorica: “¡no, Santo! Servirá para que nuestros hombres de ciencia investiguen y descubramos los secretos de Marte; ¡nuestra ciencia avanzará 500 años!”. Santo objeta: “ha sido precisamente lo que quiero evitar”. Profesor Ordorica: “¡por favor, Santo!” Santo aún argumenta: “la humanidad, profesor, aún no está preparada para semejante adelanto y usted lo sabe”. Profesor Ordorica: “¡Santo!”.²⁷¹

La nave queda pulverizada, mientras se escucha la siguiente reflexión: “¿insistirá el hombre en sus experimentos nucleares hasta desaparecer de la faz de la tierra?”. Santo vence a los extraterrestres de una invasión imperialista e ideológica; triunfa el bien, pero sobre todo resguarda instituciones sociales y principales representantes. El Estado mexicano preserva los intereses de sectores medios sociales, quienes quedan a salvo de la anarquía institucional. La propia naturaleza posrevolucionaria del Estado mexicano no podía permitir nuevos bríos revolucionarios ni ideas socialistas. La familia mexicana, religión y ciencia saldrían en defensa del Estado; así, una vez más Santo se difuminaría a paso lento, entre la obscuridad.

²⁷¹ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 1:29:37 min.



Imagen 49. Santo se diluye entre la obscuridad después de salvar al mundo.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d_UvY5rzhH8

C) El hampa internacional en escena

A mitad de la década de los sesenta, Santo colgaría su traje plateado de mil batallas en el armario; de igual modo, los mafiosos, pistoleros, rufianes, caciques, profesores desquiciados, cazadores de tesoro, zombis, bandas criminales, estranguladores, mujeres vampiro, inquisidores, momias, científicos rusos y alemanes, vampiros, jinetes del apocalipsis, entes sobrenaturales, hombres lobo, brujas, lloronas, Frankenstein, extraterrestres y otros malos, quedarían en la antesala y en espera de ser llamados para otra aventura. La década ameritó que surgieran otras representaciones del mal; por consiguiente, fueron sustituidas por bandas criminales internacionales, espías y “mentes brillantes” del hampa internacional.

El pasado y presente han sido maneras de percibir la realidad del cine, cultura y sociedad; al mismo tiempo, tecnología, medios de comunicación y lenguaje, hicieron de la ciencia un instrumento al servicio de la verdad. A consideración de Álvaro Fernández y otros autores, Santo deja de ser héroe rural y ciudadano de televisión en blanco y negro para convertirse en agente secreto de Interpol en ciudades cosmopolita. Ahora, el Enmascarado de plata porta zapatos, ropa casual de moda, reside en departamento de lujo, conduce

deportivos, bebe whisky y acepta citas con mujeres en bikini; en otras palabras, el mundo del color en la pantalla ha llegado al mundo y, por supuesto, a sus aventuras en el cine.²⁷²



Imagen 50. Santo en blanco y negro. Fuente:
<https://www.youtube.com/watch?v=8P93mbR5rLc>

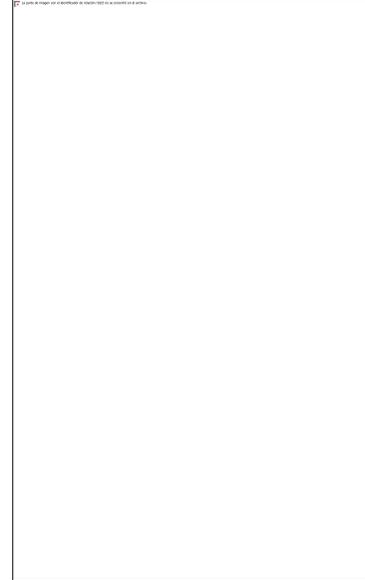


Imagen 51. Santo en color. Fuente:
<https://www.youtube.com/watch>

Entre 1958 y 1965, tres películas de quince pertenecieron al género de aventuras y policiacas; después, entre 1966 y 1971, hubo 20 filmes de espionaje; de tal manera que Santo de blanco y negro, según Álvaro Fernández, “inauguró parte del cine fantástico para luego incursionar como agente del servicio secreto internacional”.²⁷³ La primera tendencia quedó atrás y la segunda empezó a partir de *Operación 67* y *El tesoro de Moctezuma*, dos cintas de representación del crimen internacional, espionaje y crisis del capitalismo. Además, estas películas aparecieron para injuriar a los asiáticos en plena derrota moral de Estados Unidos en la guerra de Vietnam (1960-1975).

Álvaro Fernández, Itala Schmelz, Rafael Aviña, Rafael Villegas y otros autores reiteran que los filmes incorporaron otro elemento en las aventuras de Santo: mujeres en

²⁷² Fernández, “Santo El Enmascarado de Plata. Agente”, 80-90.

²⁷³ Fernández, “Santo El Enmascarado de Plata. Agente”, 82.

bikini, erotismo como hito en la trama del relato que redimensionaron la misión del héroe.²⁷⁴ Durante la Guerra Fría sucedió una ruptura en la filmografía de Santo y metamorfosis del personaje; al mismo tiempo, cambió la concepción ideológica del conflicto y el sistema político mexicano por los sucesos sociales entre 1966 y 1968. Desde el contexto internacional se intentó personificar a sujetos de rasgos orientales como villanos, salvajes, asesinos, mafiosos y comunistas.

1) Santo: agente cosmopolita

A principios del siglo XX, René Cardona estudió medicina en La Habana, Cuba; después viajó a EU. Ahí trabajó como asistente, extra, asesor técnico y ayudante de director en varias películas; aprendió técnicas cinematográficas y demás secretos de la industria. En México se incorporó a la propuesta de Fernando de Fuentes: *Allá en el rancho grande* (1936); aún sin fama ni gloria conoció a Julieta Zacarías, hermana del director Miguel Zacarías. Ella fue una especie de plataforma para el ascenso de su carrera cinematográfica en producción y dirección. En los casos de *Operación 67* y *El tesoro de Moctezuma*, Gregorio Walerstein y compañía Cima Films se encargaron de producirlas.²⁷⁵

¿Quién fue el “Zar del cine”? En 1913 nació en la ciudad de México bajo el seno de una familia modesta de comerciantes migrantes judíos; cursó estudios básicos, media superior y superior hasta graduarse de Contador. Gregorio Walerstein ejerció su profesión en empresas privadas y de gobierno; en estas instancias públicas cultivó su capital social, pero más allá de su gusto por el cine, ¿cómo construyó su *habitus* social que lo llevó a integrarse al campo cinematográfico y fundar, en sociedad con otros empresarios del ramo, Filmex S.A. (1941-1964), Cima Films S.A. (1964) y Cumbre Films S.A.

²⁷⁴ Fernández, “Santo El Enmascarado de Plata. Agente”, 93.

²⁷⁵ Casa productora: Cima Films; Productor: Gregorio Walerstein; Director: René Cardona; Argumento: Rafael García Travesí y Gregorio Walerstein; Fotografía: Raúl Domínguez; Música: Enrico Cibiati; Sonido: Javier Sierra; Escenografía: Arcadi Artís; Edición: José J. Munguía; Reparto: Santo, el “Enmascarado de Plata”, Jorge Rivero, Elizabeth Campbell, Noé Murayama, Midori Nagashiro y otros; País: México; Año: 1966 y Duración: 84 minutos. CDCN, exp. de película A-05632.

Eugenia Meyer menciona que “su epopeya empezó con el apoyo de Simón Wishñack y Gonzalo Elvira, quien ya era productor y distribuidor conocido”.²⁷⁶ En el camino también se asoció con Manuel Espinosa Yglesias y William Jenkins, pero aún quedó poco claro de dónde obtuvieron financiamiento. Las empresas se constituyeron por su relación con el poder político a través del Banco Cinematográfico que “realizó fuertes inversiones para sostener el aparato de distribución y entregó recursos a las productoras como Filmex S.A.”.²⁷⁷

Gregorio Walerstein participó en Películas Mexicanas S.A., empresa de distribución filmográfica hacia Sudamérica: “enviamos películas a comisión, usando la red de agentes compradores a precio fijo, pero con la esperanza de obtener excedentes”.²⁷⁸ El intervencionismo gubernamental fue posible para Películas Mexicanas S.A., empresa en la que se afiliaron otras de capital privado: “Garduño nos convenció de unirnos al Estado y logró grandes financiamientos a la producción privada cinematográfica; teníamos obligación de distribuir películas”.²⁷⁹ El empresario produjo más de 200 filmes y firmó contratos de exclusividad con actores, actrices y artistas del momento.

A lo largo de su trayectoria empresarial, Gregorio Walerstein ganó más apologistas que detractores; pero ¿cómo fue posible que un Contador modesto se convirtiera en influyente productor?, ¿cómo generó su riqueza y poder a pesar de que sus antecedentes refieren que provenía de una familia modesta de comerciantes?, ¿cómo fue posible que un aficionado se convirtiera en empresario del cine? Las respuestas pueden encontrarse en Pierre Bourdieu sobre los campos y el capital. A partir de esta perspectiva teórica se entiende que los sujetos no se forjan por sí mismos, sino que hay factores de influencia. Los campos están interconectados, pues existen posiciones, competencias y prácticas; los individuos poseen un *habitus* que se constituyó de acuerdo con el medio social.

D) *El tesoro de Moctezuma, vuelta al pasado*

²⁷⁶ Eugenia Meyer, *Gregorio Walerstein. Un hombre de cine* (México: FCE, 2013), 26.

²⁷⁷ Miguel Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano* (México: Hispano-Continental films, 1960).

²⁷⁸ Meyer, *Gregorio Walerstein*, 24.

²⁷⁹ Meyer, *Gregorio Walerstein*, 26.

La película *Operación 67* producida por Gregorio Walerstein y dirigida por René Cardona se exhibió en formato de color durante tres semanas en distintos cines del país; dicho trabajo filmográfico rompió argumentos nacionales para mirar hacia una escala internacional; también, incluyó féminas en ropa interior, técnica a fin de atraer al público adulto. Asimismo, en el filme se implementaron gadgets, artilugios y tecnológica. La película evidencia al continente asiático como espacio donde se origina la crisis mundial; desde Hong Kong, una organización internacional planea desestabilizar la economía en Latinoamérica; para ello falsifican billetes puestos en circulación para desatar una crisis económica.



Imagen 52. Cartel publicitario de *Operación 67*. Fuente: <https://www.filmaffinity.com/mx/film318566.html>

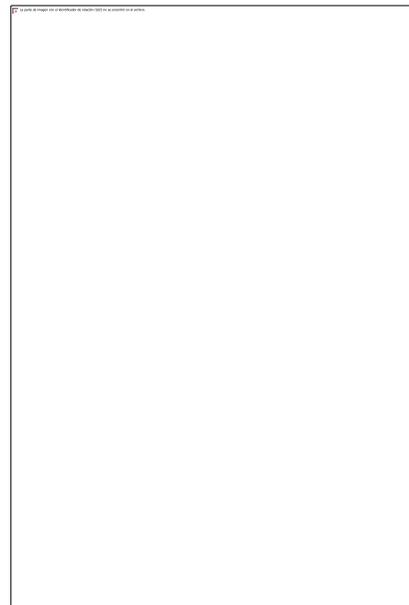


Imagen 53. Cartel cinematográfico de *Operación 67*. Fuente: <https://www.benitomovieposter.com/catalog/operacion-67>

El diseño gráfico de los carteles publicitarios indica que, en efecto, Santo se fue alejando de su imagen pulcra en busca de la verdad, paz y justicia. El personaje se transformó de acuerdo con los requerimientos del director y tiempos; en el caso de René Cardona, le agregó protagonistas femeninas en bikini, situación que lo hizo parecer imagen vinculada con el público adulto. Santo perdía su aureola de luchador legendario lleno de misterio para

dar un salto hacia el mundo de aventuras y de actrices rubias, esbeltas y extranjeras. Santo ya no defendía al “Estado mestizo”, sino los intereses del capitalismo internacional.

Ahora bien, se retomaron elementos de la primera cinta, *Operación 67*, para que el lector tuviera una apreciación de la segunda versión de aventuras porque, en cierto modo, se dio un giro al modelo cinematográfico de espionaje internacional. Los monstruos, villanos y otros representantes del mal fueron “jubilados” para dar paso al personaje global de carácter detectivesco versión “James Bond”, pero sin la categoría de héroe promotor del bien; en todo caso, se trató de un personaje mundano que dejó de ser íntegro ante la belleza femenina. Así lo confirmó Santo: “por un momento fui víctima de sus encantos”.²⁸⁰

El retrato de Santo cambió de acuerdo con la naturaleza de la Guerra Fría y el sistema político mexicano, pues en esta década se apostó por la pesquisa gubernamental hacia opositores del régimen en su afán de detener intentos “golpistas” de organizaciones de izquierda. El salto cosmopolita sucedió a partir de estos dos filmes y en las películas resultó inusual que proyectaran países orientales, pues su incorporación obedeció al contexto político en que EU y la URSS se disputaban el control del continente asiático por medio de la guerra en Corea y Vietnam. Las dos imágenes siguientes tienen una carga simbólica al relacionarse con el continente.

El director representó a la mujer “moderna” como responsable de la organización criminal. Esta connotación se relacionó con la liberación femenina de los sesenta, pues las mujeres comenzaron a ser protagonistas de sucesos políticos del país. En la cinta cinematográfica, una red de defraudadores y lavado de dinero operan en el mundo; mientras el agente secreto Rubio, galán de la película y Santo disfrutaban del descanso en la playa al lado de mujeres esbeltas, suena un radiotransmisor motivo por el cual abandonan el descanso para cumplir dicha encomienda: “lo siento preciosas, pero se acabaron las vacaciones”.²⁸¹

²⁸⁰ Canal de YouTube, “El santo contra la invasión”, 1:02:00 min

²⁸¹ Canal de YouTube, “Santo In Operation 67”, *Internet Archive*, <https://archive.org/details/santoinoperation67>

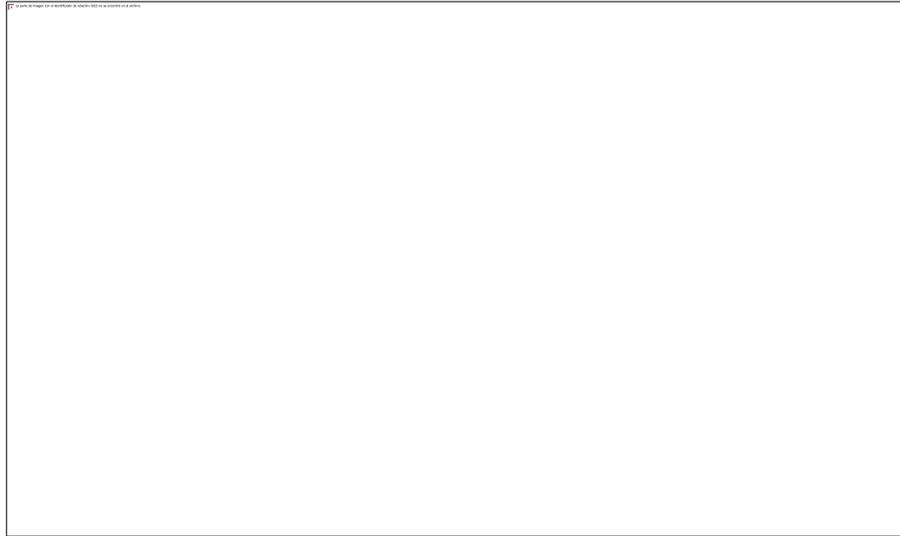


Imagen 54. Santo en la intimidad.
Fuente: <https://archive.org/details/santoinoperation67>

El director alternó una bailarina oriental que se asoció con el juego erótico y seducción. La nacionalidad de la mujer y fondo rojo están lejos de interpretarse como una consigna anticomunista, pues el espectador puso más atención en el semidesnudo de la bailarina. La estrategia del dinero falso obedecería al tema económico; es decir, la película intentaría difundir que la economía estatal estaría en crisis si cayera en manos de comunistas; aunque no dice quién ni quienes, el mensaje se circunscribiría sobre esta línea. Frases como “fraude contra la economía del país”, entre otras, ofrecerían una clara referencia.

Aquí aparece un agente que instruye detener a la banda organizada: “los secuaces de la banda aprovecharán los acontecimientos deportivos para apostar contra el turismo internacional y de ese modo adquirir divisas extranjeras. No sería difícil inclusive que pretendieran comprarlos a ustedes o matarlos”.²⁸² El tema deportivo de los JJ. OO. sale a la luz bajo consigna de que se pretende “boicotear” por las diferentes manifestaciones sociales; este discurso se divulga desde el gobierno que entonces replican intelectuales, escritores, prensa, radio, televisión y cine. El diálogo se orienta en esa vertiente sin mencionar a obreros, campesinos o estudiantes.

²⁸² Canal de YouTube, “Santo In Operation 67”, 31:45 min.

En esta película se aprecia de manera minuciosa un cambio en la vestimenta del Santo, metamorfosis que ya se ha señalado; dicha característica también se hizo presente en las aventuras, pues ahora se graban escenas en aire y mar; es decir, incorporan estos dos espacios para mantener al espectador en la incógnita, fin último del género de aventura. Un integrante de la mafia refiere: “la Operación 67 sigue adelante; nuestra emisión está ya circulando y pronto habrá un colapso en Latinoamérica”.²⁸³ De nueva cuenta se hace referencia al mensaje de que China comunista estaría detrás del colapso económico en Latinoamérica. Durante décadas, a los rusos “comunistas” se les culpó de “todos los males” y ahora recayó en China. La representación de “comunistas” chinos obedeció al traslado de la Guerra Fría en Asia.

En otras imágenes de fondo rojo aparecen tres personajes con una ametralladora que disparan hacia la pantalla. Así comienza el filme protagonizado por el “Enmascarado de plata” y Jorge Rivero; en absoluta evidencia, las escenas imitan a James Bond, personaje del servicio secreto inglés. Santo recibe un mensaje vía televisión en el sentido de que una mafia en Hong Kong planea un colapso económico latinoamericano. La cámara enfoca a un personaje sentado de rasgos orientales y espías del continente asiático. El director asocia estos personajes con la violencia, criminalidad y corrupción; sin duda, el mensaje cinematográfico impregna de carga negativa a los asiáticos.

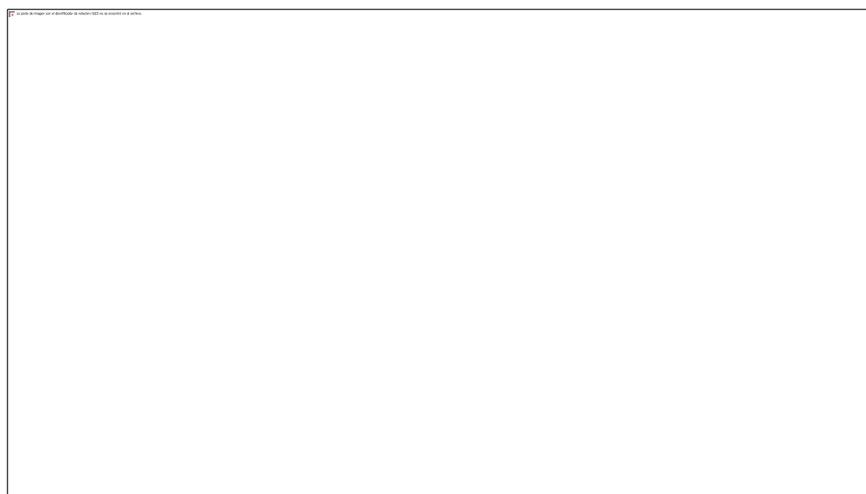


Imagen 55. Mafia china en reunión. Fuente:
<https://www.youtube.com/watch?v=SRxjUa9na4w>

²⁸³ Canal de YouTube, “Santo In Operation 67”, 1:00:01 min.

En segunda entrega, René Cardona apostó por un tema nacionalista, autóctono, cultural y desde una visión cosmopolita: *El tesoro de Moctezuma*. Santo y Jorge Rubio se trasladan de París a San Francisco para detener a una banda dedicada al comercio ilegal de escultura prehispánica. El filme pertenece al género de acción, aventura y policiaco, cuya raíz estuvo en *The rise and fall of legs diamond* (Boetticher, 1960), *Dr. No* (Young, 1962), *From Russia with love* (Young, 1963), *Goldfinger* (Hamilton, 1964) y *Operación Trueno* (Terence Young, 1965). James Bond está inspirado en el personaje de *Casino Royale* (1953), novela policiaca del exagente de inteligencia británico Ian Fleming.

El análisis cinematográfico tomó en cuenta diálogos, planos, secuencias e imágenes; en este caso, se contaron alrededor de 731 secuencias de las cuales se consideraron aquellas donde hacen representaciones, simbolismos o guiños de la Guerra Fría. La ficha técnica del filme permite tener una idea: Casa productora: Cima Films; productor: Gregorio Walesstein; director: René Cardona; argumento: Rafael García Travesí y Gregorio Walerstein; fotografía: Fernando Álvarez y Raúl Domínguez; música: Enrico Cibiati; reparto: Santo, el “Enmascarado de Plata”, Jorge Rivero, Elizabeth Campbell, Noé Murayama, Midori Nagashiro y otros; año: 1966.

El tesoro de Moctezuma parece revivir el nacionalismo de Estado con base en el pasado prehispánico. El director regresa a los temas del cine denominado autóctono que recuerda aquellas glorias como *La momia azteca contra el robot humano* y *Santo en el hotel de la muerte*; sin embargo, consigue un toque universal porque los agentes secretos se mueven en una dimensión transnacional (París-San Francisco-Hong Kong). La narrativa posiciona al espectador en esta dimensión geográfica, pero sin despegarse del contexto local; ya que se apropia de edificios culturales públicos del entonces Distrito Federal como el Museo Nacional de Antropología y centros arqueológicos: La gran Tollan o Teotihuacan.

La mafia internacional sustrae una escultura prehispánica de nombre “Coyote emplumado”. El “atentado” cultural hasta entonces promovidos por extranjeros; en ese sentido, se intenta defender a la patria de saqueadores, delincuentes y comunistas. Los mafiosos entran al museo para sustraer piezas prehispánicas, símbolo de identidad. La ciencia y tecnología están al servicio de los personajes; además de *gadnets* o aparatos que utilizan como artefactos explosivos en forma de aretes. Las escenas en tierra y mar atrapan al

espectador; mientras que la estrategia de incorporar mujeres para público adulto permite mantener al filme en cartelera durante cuatro semanas.



Imagen 56. Asalto en el museo de Antropología.
Fuente: <https://archive.org/details/santoinoperation67>

El tesoro de Moctezuma es una película “autóctona” de rasgos nacionalistas; ya que hace un llamado a defender el tesoro cultural de los mexicanos de potencias extranjeras. En la imagen de manera ficticia se encuentra el manto, penacho y tesoro del último tlatoani mexica. Así, durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, los mexicanos deberían arropar a su presidente en su lucha contra ideologías extranjeras. A partir de esta película, el cine de luchadores se inclinaría por el género de acción y aventura; a su vez, incorporaría féminas, indicio de que se aproximaba una “nueva” ola como estrategia para atraer al público.

CONCLUSIONES

Las conclusiones del presente trabajo de investigación pueden considerarse por cada capítulo; así, el primero propuso contextualizar al lector en los siguientes temas: cine e historia, Guerra Fría, industria cinematográfica y lucha libre. El historiador positivista era reacio en utilizar fuentes fuera del *corpus* documental de archivos; sin embargo, este pensamiento anticuario quedó rebasado por el avance voraz de internet, plataformas y redes digitales. Los científicos sociales recurrieron a estos “nuevos documentos”; asimismo, en la imagen cinematográfica como fuente digital en la construcción del conocimiento histórico. El cine en la reflexión histórica marcó un hito a fines del siglo XX.

La sociología ha encontrado una relación desde el punto de vista teórico, pues han sido notorios nombres como Robert Rosenstone, Peter Burke o Pierre Bourdieu, quienes han estado presentes en cualquier trabajo de investigación; pareciera que la sociología guarda una afinidad natural, pues imperan autores, categorías y conceptos para reflexionar películas de reciente manufactura: *Oppenheimer* (Nolan, 2023), *Barbie* (Gerwig, 2023) o *Matrix: resurrecciones* (Wachowski, 2021). La correspondencia Historia-Cine sigue en proceso, debate y diálogo; ya que las principales vertientes están enfocadas hacia el formato pedagógico de enseñanza-aprendizaje. El cine se le ha dado un enfoque educativo y, en su caso, material didáctico para la enseñanza de la historia.

¿Cómo puede enseñarse historia por medio del cine si pertenece a una realidad ficticia, subjetiva e intrínseca? ¿cómo pasar la barrera de sentido pedagógico a otra función más reflexiva y teórica? La respuesta puede encontrarse en las imágenes como documento histórico; puesto que permiten proponer una narrativa crítica en relación con las distintas vetas o guiños de acontecimientos históricos como en *Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma*. Las imágenes guardan huellas del pasado y adquieren sentido cuando se circunscribe en su contexto histórico; en este caso, la Guerra Fría, sistema político mexicano, cultura popular y lucha libre.

En la última década, la noción Historia-Cine ha ganado espacio en universidades públicas y privadas. Así, el cine ha sido referente documental en distintas investigaciones en formato de tesis; sin embargo, aún quedan desafíos que pretendan ir más allá de una noción

didáctica; se requieren “nuevas” perspectivas historiográficas. Historia y Cine necesita renovarse por medio de líneas teóricas, producción historiográfica y material de divulgación en redes sociales, pero también impulsar eventos académicos, seminarios, coloquios y conversatorios como el *Coloquio Historia y Cine en México: distintos enfoques sobre realidades contemporáneas*, evento anual de la facultad de Filosofía (Universidad Autónoma de Querétaro).

A fines del siglo XX, Marc Ferro, Peter Burke y otros historiadores habían incursionado en las imágenes como medio para narrar la historia; sin embargo, tuvo nulo impacto en México y América Latina. Las redes sociales ayudaron para que la imagen fotográfica, editorial y cinematográfica encontraran su lugar en la academia.²⁸⁴ Ahora, el debate se concentró en proponer metodologías para el análisis de la imagen gráfica y digital. El cine como fuente para el discurso histórico ha ganado terreno en investigaciones sociales, políticas y culturales del siglo XX; por ejemplo, el libro coordinado por Susana Sosenski y Gabriela Pulido: *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la Ciudad de México (1940-1960)*.

La industria cinematográfica dependió del Estado mexicano, pero en ocasiones pretendió asimilarse como “empresa privada” al servicio de un grupo selecto de empresarios cinematográficos, quienes se les concedieron recursos públicos. Así lo constató Miguel Contreras Torres en *El libro negro del cine mexicano*, testigo de aquellas prácticas. El fin de la Época de Oro significó también desmonopolización de la industria y apertura de directores, productores y actores. La industria siguió produciendo bienes inmateriales en el consumo cultural y censurando filmes de crítica social; de este modo, el régimen recurrió a sus propias instituciones para que transmitieran imágenes, elementos y presencias de conflictos internacionales sin mayor alcance.

²⁸⁴ A principios del siglo XXI, aún dominaba en la comunidad de historiadores un espíritu positivista; consideraba que la historia erudita solo se escribía con documentos de archivo y de acontecimientos épicos. A pesar de que la escuela de los Annales había marcado ritmos en cómo escribir historia y desde diferentes perspectivas teóricas metodológicas, todavía seguía aferrada a la historia anticuaria, irreflexiva y monumental. La antigua escuela aceptó que esta realidad cambiaba a la velocidad de la luz ante un fenómeno tecnológico mundial: internet. El planeta se conectó de manera virtual y poco después aparecieron las redes sociales, cuya socialización reclamó a historiadores y demás profesionistas en Ciencias Sociales recurrir a fuentes digitales.

La crisis del cine mexicano repercutió en ausencias de figuras; sin embargo, en sí misma la industria promocionó otras al identificar actividades de arraigo popular, emergentes e infravaloradas: lucha libre y box. La lucha libre se incorporó al ambiente cinematográfico desde el formato maniqueo de batalla entre bien y mal. Los luchadores construyeron redes culturales entre EU y México, pues los atletas nacionales ganaron experiencia y sobre todo fincaron precedentes, simbolismos y prácticas que al paso del tiempo se consolidaron en cultos, ritos y ceremonias dentro del pancracio de la Arena México. Los gladiadores “imitaron” trayectorias, pues en ocasiones existieron uno o dos integrantes deportistas que influyeron en su núcleo familiar o, bien, causalidades de la vida cotidiana que se convirtieron en figuras sobresalientes como *Blue Demon*, Bobby Bonales o “Murciélagos” Velázquez. Los luchadores vinieron de abajo sin más capital que el temple, esfuerzo y voluntad para resarcir la pobreza.

La lucha libre mexicana empezó como deporte espectáculo que ganaba espacios en plazas públicas, arenas locales, revistas y televisión; desde los cimientos surgieron manifestaciones intrínsecas que con el tiempo adquirieron sentido frente al gran espectador: el público. José J. Soto Ramírez lo constató en su investigación *Análisis cultural de la lucha libre: una mirada a la lucha de los símbolos y los sentidos en los cuadriláteros de México*. La lucha libre requiere estudios de fondo para evitar su reduccionismo maniqueísta entre bien-mal, rudos-técnicos y buenos-malos. El deporte espectáculo popularizó, comercializó y glorificó figuras culturales; hoy se ha convertido en patrimonio inmaterial de la CDMX.

Las investigaciones de lucha libre han olvidado las dos primeras décadas (1930-1950); mientras que las posteriores continúan arrojando tesis, artículos, documentales, entrevistas y más. La disparidad se entiende, pues existe abundante material hemerográfico, testimonial y digital de esta última temporalidad. Así, la lucha libre se puede estudiar desde el género, fotografía y testimonio. Estoy de acuerdo con José J. Soto Ramírez en estos puntos: la investigación de lucha libre ha sido ignorada por la academia, la producción material no supera su condición descriptiva, por lo que se debe discutir su complejidad cultural y evadir una connotación explosiva o catártica de emociones (Soto: 350-4).

Los cimientos de la lucha libre coincidieron con la apertura de la Arena México y salas de cine, emblemáticos edificios de esparcimiento ciudadano. La lucha libre en el cine

permitió que se incorporaran personajes dentro del mercado, cuya segunda generación experimentó un *boom* cinematográfico. La pantalla chica socializó este deporte; sin embargo, en la pantalla grande detonó un género incipiente. El cine de luchadores va más allá de citar una cinta filmica; reducirlo a la imagen del Santo impide que se vean de manera histórica otros personajes como Neutrón, “Cavernario” Galindo, La sombra vengadora y Huracán Ramírez.

En la lucha libre se detectaron tres generaciones desde la fase empresarial. La primera tiene poco registro y casi no sobresalieron nombres; la segunda comenzó a destacar en revistas, pero la novedad consistió en que se televisaron y aparecieron en el cine sin que nadie se posicionara en la categoría de héroe legendario, pues no eran protagonistas centrales del filme. En la tercera generación destacaron luchadores enmascarados y entonces sí se puede reafirmar que el eje central del género recayó en Santo y la presencia de luchadores en pantalla siguió siendo parte del consumo cultural. La televisión y prensa en el cine favorecieron a la lucha libre.

A menudo, el conflicto de la Guerra Fría está centralizado en Europa; no obstante, en América Latina presentó ecos de resonancia que se manifestaron en diferentes escenarios: social, político, económico y cultural. La Guerra Fría trastocó ámbitos culturales y el cine constituyó un vehículo más en que se hicieron patentes distintas expresiones, simbolismos, representaciones y guiños del conflicto; más aún: fue otra variable más de la cultura en que se difundieron versiones dicotómicas a favor del imperialismo norteamericano y en contra del “socialismo” soviético. En ese sentido, la cinematografía mexicana tuvo esta deferencia, pues en su mayor parte estaba subsidiado por el Estado y sectores de capital privado, cuyos empresarios pertenecían a grupos aliados del sistema político mexicano.

La Guerra Fría en el cine representó imágenes “tenues” que el espectador asimiló en nombres, conceptos e imágenes. Los directores “rechazaron” dirigir dramas políticos anticomunistas versión estadounidense como *My son John* (McCarey, 1952). Alejandro Galindo dirigió *Dicen que soy comunista*, pero ninguna otra película siguió este formato; más bien, los directores recurrieron al cine de luchadores a fin de justificar la batalla del bien contra el mal bajo el contexto de la Guerra Fría. Las representaciones se orientaron hacia una posible guerra nuclear, viajes espaciales para llegar a la luna, destrucción del mundo, tratados

de paz y crisis económicas en América Latina. El género cinematográfico socializó el miedo colectivo mediante expectativas inciertas en relación con el futuro de la humanidad; mientras que el sistema político mexicano había iniciado estrategias anticomunistas junto con sus aliados: la iglesia.

En el segundo capítulo, la migración interna rural-urbana de la década de los veinte detonó cambios económicos, sociales y culturales en la ciudad de México. Las familias se asentaron en barrios populares o vecindades del centro capitalino, por lo que sus integrantes desempeñaron diferentes oficios. Algunos optaron por prácticas deportivas como la lucha libre; así, el auge de esta actividad coincidió con el desarrollo profesional de una treintena de luchadores en busca del regocijo popular. En la década de los cincuenta, Rodolfo Guzmán Huerta, migrante de Hidalgo, intentaba abrirse camino en la lucha libre, pues estaba dominada por grandes atletas de tiempo completo: “Cavernario” Galindo, Bobby Bonales, “Murciélagos” Velázquez, Lobo Negro, Black Shadow, Médico y otros.

Los nombres anteriores pertenecieron a la segunda generación de luchadores simples, rústicos sin máscara ni cabellera, mano limpia y a ras de lona. Ellos portaron indumentaria sencilla: botas y *short* deportivo, pero su disciplina deportiva los convirtió en gladiadores natos. Santo era un gladiador sin luces ni sombras; sin embargo, alcanzó notoriedad entre el público cuando disputó encuentros sobre el cuadrilátero y ficticios en *Atómica. Santo el enmascarado de plata*. La lectura motivó una fiebre de historietas de luchadores, cuyo mercado editorial se sobresaturó debido a la competencia. *La sombra vengadora, Médico, Black Shadow, El emperador de la selva* y otros ejemplares dejaron de circular, pues tuvieron poco éxito en ventas. La literatura de “abajo” contribuyó a masificar un espectáculo deportivo.

El cinelátero perfiló un capital cultural de directores; entre 1952 y 1958 se proyectaron más o menos quince trabajos cinematográficos de justicieros enmascarados y géneros de ciencia ficción, horror, aventura y terror. Ningún personaje encontró arraigo popular porque, consideramos, estaba ausente un trasfondo histórico de larga duración. Santo pensaba en el ocaso de su carrera justo cuando Fernando Osés, aventurero español, luchador profesional y argumentista de cine, lo persuadió para que actuara en dos cintas de mafias y detectives. Santo carecía de dotes histriónicos, pero su atuendo e indumentaria plateada,

mallas, capas y botas, lo perfilaron como un personaje de consumo cultural; llegó a la pantalla sin preparación actoral, pero sí con un acontecimiento histórico clave de la Guerra Fría: la Revolución Cubana.

En las primeras películas de luchadores incluyeron narradores deportivos como estrategia comercial. La lucha libre se presentó en su dimensión natural y llana; es decir, funciones de tres caídas, llaves, candados y patadas. A finales de los cincuenta, *La última lucha* de Julián Soler constituyó una metáfora porque, en efecto, se trató de la última lucha de aquella generación de personalidades. El título confirmó un final epistémico de la lucha y, con ello, los personajes que en su momento despertaron emociones, sentimientos y pasiones del público. Algunos luchadores traspasaron la década y acompañaron a Santo: Huracán Ramírez, *Blue Demon* y Mil Máscaras, quienes abrieron una segunda etapa del género cinematográfico.

Antes de 1960, los luchadores tuvieron como enemigos a personajes del bajo mundo: criminales, mafiosos y pistoleros, liderados por seres enmascarados; después, la metamorfosis del mal personificó a seres de la literatura universal, del espacio exterior, mujeres malignas, monstruos mexicanizados y mafias internacionales. El mal constituyó una alegoría de los enemigos del sistema capitalista; así, el cine de luchadores se mixturizó con el género de horror, ciencia ficción, drama, terror y cómico. Las primeras propuestas de lucha libre no tuvieron intención de incorporar el conflicto ideológico de la Guerra Fría; no obstante, la Revolución Cubana hizo posible que se representaran guiños como en *Santo en el museo de cera*, puerta de entrada de la Guerra Fría al cine de luchadores. Santo asumía un papel promotor de la verdad, justicia y paz, valores del imperialismo estadounidense.

El cine de lucha libre ha sido minimizado como sus símiles del género sexicomedia (ficheras) y fronterizo. La presencia de Santo ha ocupado un lugar de reflexión en la sociología, antropología, psicología y periodismo. *¡Quiero ver sangre!* dio un paso al reunir “todo” el material fílmico del tema, pero aún faltan reflexiones fuera del ámbito descriptivo como lo mencionó José Soto Ramírez. El marco histórico del conflicto legitimó a héroes y villanos en el cine de luchadores; de lo contrario, hubiesen pasado desapercibidos.

Los directores, productores y actores tuvieron intención en proyectar una carga negativa a científicos, profesores, literatos y otros sectores. La industria cinematográfica fue

artífice de la lucha contra supuestas ideas ajenas al nacionalismo revolucionario; no obstante, se requiere visitar el cine de luchadores y figuras representativas en virtud de generar una historiografía; ya que hasta ahora se ha avanzado en otros campos de las Ciencias Sociales. Ello requiere una revisión amplia de prensa, revistas y películas; asimismo, implementar estrategias como entrevistas a cientos de luchadores jubilados y activos en arenas locales que insisten en dejar testimonio de su travesía por los encordados.

La competencia editorial en historietas de lucha libre propició que salieran del mercado y solo se mantuvo *Santo, una revista atómica* durante más de una década; esta presencia continua benefició a Santo en sus aventuras de papel. La historieta de José G. Cruz le imprimió dotes de justiciero universal; mientras el cine se encargó de propagar sus virtudes y lucha en beneficio de la paz y justicia; en otras palabras, se socializó una imagen desde el poder en la cultura de consumo durante el contexto de la Guerra Fría. Santo era una estampa de luces y sombras arriba del ring; a partir de *Santo en el tesoro de Drácula* (1962) su imagen se incorporó al contexto nacional e internacional (España y Francia). El erotismo en el cine de luchadores desbordó censura en México.

Santo, el “Enmascarado de plata” pareció personificar a Cid Campeador; ya que después de desaparecer siguió ganando batallas. Ningún otro luchador obtuvo fama y gloria porque se posicionó en el mercado justo cuando sucedía el *boom* de la historieta estadounidense. Santo ha acumulado innumerables páginas de reflexión académica; por el mismo motivo, se requiere interpretaciones novedosas y, sobre todo, mirar otros personajes infravalorados: *Blue Demon*, Huracán Ramírez, “Cavernario” Galindo, Mil Máscaras y más. El plateado no se hizo a sí mismo; por el contrario, su edificación se debió a circunstancias históricas, materiales, comerciales y sociales; su presencia a favor de los valores democráticos imperialistas dejaría de tener sentido sin el contexto de la Guerra Fría: libertad, justicia y paz.

La Guerra Fría en las películas del Santo se circunscribieron en una temporalidad histórica que tuvo efectos primarios y secundarios; al principio se pensó de manera hipotética que Santo representó una insignia de lucha contra el mal (comunismo). En algunas cintas sí, pero se redujo a tonos simbólicos en distintos diálogos e imágenes que para la mayoría del espectador pasaron desapercibidos; ya que estaba más atento en la intriga, misterio y drama.

Los directores no quisieron exponer a Santo en una dimensión política contra el comunismo porque se trató del personaje para público infantil en su etapa gráfica. Así lo constataron cientos de contraportadas de la revista cuando invitaba a sus lectores: “¡amiguitos, no se pierdan las siguientes aventuras de Santo!”.

El hijo del Santo heredó su legado cultural y tal vez una entrevista hubiese aportado información relevante del “Enmascarado de plata”; sobre todo en su inserción en la cultura de consumo. Asimismo, entrevistar a descendientes de aquellos directores del cinelátero del decenio de los sesenta hubiese permitido ampliar información del pacto industria y gobierno, entre otros tópicos. El público de aquellas décadas hubiera ampliado baterías de información para conocer puntos de vista en relación con el Santo, cine de luchadores y la Guerra Fría.

El tercer capítulo considera que, a partir de los años sesenta, tres luchadores se apoderaron de la pantalla grande: Santo, *Blue Demon* y Mil Máscaras; sin embargo, Santo se adelantó al convertirse en héroe justiciero popular, pues ya tenía casi una década en circulación dentro del mercado de consumo cultural. La revista comercializó su imagen bajo esta categoría y, de igual modo, el cine siguió promocionando un producto comercial. El contexto de la Guerra Fría permitió que aparecieran héroes para salvar al mundo de la “esclavitud comunista” o de potencias extranjeras en aras de desatar una guerra nuclear; en este sentido, Santo cumplió un papel justiciero que difuminó la línea entre ficción en pantalla y realidad sobre el cuadrilátero.

Desde los años cincuenta, la prensa mexicana difundía notas de sensacionalismo y supuestos avistamientos de alienígenas. Los medios cumplieron su objetivo de mantener alarmada a la población, pero más allá de esta irresponsabilidad, la prensa alimentó un imaginario colectivo que funcionó como estrategia comercial del cine de ciencia ficción. Así, consideramos que, sin esta publicidad gratuita, dicho género hubiese tenido pocas expectativas y hubiese sido absorbido por el cine estadounidense. La vertiente se fusionó con otros estilos, lo que detonó una corriente cinematográfica de ciencia ficción “barroca”.

El género de ciencia ficción tuvo su marca personal en directores como Alfredo Crevenna, Fernando Cortés, Rogelio González, Gilberto Martínez, Rafael Portillo y otros, quienes alimentaron propuestas, expresiones y formatos de ambientes inverosímiles. En su mayoría rayaron en híbridos: *La momia azteca contra el robot humano* (Portillo, 1958), *La*

nave de los monstruos (González, 1960) o *Las luchadoras contra el robot asesino* (Cardona, 1969). El género se filmó con elementos técnicos simples; por ello se le denominó de “bajo presupuesto” o “baja calidad”. La corriente cinematográfica dejó experiencias culturales representativas de una época trastocada por la Guerra Fría y hoy sigue siendo fuente de investigación académica.

En 1966, Alfredo Crevenna y René Cardona filmaron *Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma*. Las dos cintas contienen representaciones de la Guerra Fría, pero sin una velada intención del director en posicionarlas como filmes anticomunistas; más bien en representar escenas de la lucha pacifista, desarme nuclear, conquista del espacio exterior y conflictos en Asia. Aunque sí hubo intención de los directores en proyectar una connotación política e ideológica al relacionar invasión extraterrestre e invasión comunista, entre otros tópicos. Las dos películas respondieron a una necesidad social y política, pues a todas luces hubieron escenas que coincidieron con las acciones autoritarias del régimen.

Santo contra la invasión de los marcianos perteneció al género de ciencia ficción. La película se filmó en el cenit del sistema político mexicano y se deduce que en todo momento lo respaldó. Así se aprecia en diferentes escenas como el toque de queda, simbología religiosa e incluso el padre Lorenzo y la familia tuvieron más secuencias que el propio empresario y escritor. Los elementos anteriores se hicieron patentes en el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. La película fue, sin duda, una representación ideológica de derecha en constante enfrentamiento con ideas contrarias a las establecidas; sin embargo, también marcó un hito en la trayectoria filmográfica del Santo porque esta película soterró al héroe de blanco y negro para convertirse en agente internacional cosmopolita de color.

El director René Cardona se apropió del discurso religioso para enviar mensajes de unidad, pues era el “único credo” para salvar al mundo de la invasión “comunista extraterrestre”. Las películas han sido cruciales para entender el trasfondo histórico de la Guerra Fría, la naturaleza del sistema político y metamorfosis del personaje. El segundo filme de aventura y espionaje dejó en claro que Santo rompió barreras locales para incursionar en contextos internacionales para combatir el crimen transnacional en representación de China “comunista”. En este filme, Santo perdió la inocencia y misterio del héroe íntegro para

adentrarse al mundo de la seducción femenina; a su vez, su estatus de marca comercial sobrevivió a la coyuntura política de los sesenta.

La Guerra Fría irrumpió en América Latina con el estallido de la Revolución Cubana en 1959; Estados Unidos implementó tácticas militares de contrainsurgencia y estrategias de comunicación en radio, televisión, prensa y cine para reforzar discursos anticomunistas, pacifistas y antinucleares. La Guerra Fría impulsó de manera involuntaria figuras representativas de valores morales promovidas por el sistema político mexicano y la industria del cine; en este sentido, ningún personaje había cumplido dichas expectativas porque a principios de los sesenta aún no se encontraba ni se imaginaron que estuviera en la cultura de consumo popular: la lucha libre. Santo, el “enmascarado de plata” personificó un prototipo de Ulises mexicano que a pesar de las adversidades salió adelante en su misión de preservar el bien, justicia y paz.

La Guerra Fría en el cine mexicano careció de propuestas al estilo hollywoodense porque requerían recursos económicos, materiales y técnicos; además de que no era necesario, pues la disidencia no representaba desafíos para la élite política gobernante; ya que la religión estaba muy arraigada y medios de comunicación estaban al servicio del poder. Estas ventajas permitieron al sistema político mexicano implementar recursos “legales” sin depender del cine y otros medios culturales. El miedo a una catástrofe nuclear, supuesta invasión comunista o desestabilización social se canalizó al cine de ciencia ficción y de luchadores sin tener una connotación ideológica, más bien simbólica.

Dalton recurrió al concepto de eugenesia para deducir que *Santo contra la invasión de los marcianos* ilustró discursos colonialistas del siglo XVI; puesto que yuxtapuso protagonistas “mestizos” y representaciones de lo poshumano. En algunos casos trascendieron simples tropos de ciencia ficción y subrayaron discursos imperialistas y raciales (Dalton, 2016:3). La interpretación del autor ha sido una veta más para explorar el mundo cinematográfico del género de luchadores. Así, consideramos que la primera película cumplió una función social, simbólica y cultural de la Guerra Fría y la naturaleza represiva del sistema político mexicano. La cinta obedeció a una connotación teleológica de la historia, pues envió mensajes en sentido de que la “religión” salvaría al mundo de la esclavitud extranjera (comunista).

Las representaciones de la Guerra Fría en la primera película fueron tenues en relación con las cintas estadounidense; por lo regular, refirieron imágenes de humanoides de aspecto caucásico, destrucción de la humanidad en caso de una guerra nuclear e invasiones. En primer plano aparecieron estas representaciones, pero fue un hecho que en segundo plano proyectaron imágenes o secuencias en más de una ocasión cuando hablaron de sectores empresariales, intelectuales y religiosos. La película puso en evidencia que estos grupos de poder estaban en peligro si llegasen los “comunistas” y, de paso, “envenenar” la mente de los mexicanos. La religión católica apoyó en todo momento acciones totalitarias del presidente Gustavo Díaz Ordaz.

El catolicismo influía en la sociedad de manera decisiva y desde el cine reforzaron su autoridad, a pesar de que ya habían implementado una férrea campaña anticomunista frente al caos, desestabilidad y crisis. La película juega con simbología religiosa, sectores sociales de privilegio y, por supuesto, la familia. En una sociedad conservadora atentar contra la familia era contra el gobierno. La familia ha sido considerada centro de valores tradicionales; por el mismo motivo, en la película se apreciaron estampas de incertidumbre y miedo hacia un futuro empeñado; por ello, la madre de clase media se acercó al sacerdote para expresarle en forma de llanto: ¡sálvenos, padre!

Las escenas dieron publicidad a los sectores sociales medios; de alguna manera, hubo más minutos en promocionar el estilo de vida citadina, departamentos de lujo y diversiones deportivas; mientras tanto, el resto de la población se encontró en una modesta casa y en tabernas. A ellos se les dedicó al menos cuatro escenas. La difusión amplia de sectores medios coincidió con la intención del gobierno de Díaz Ordaz en proyectar ante el mundo al México de progreso a raíz de los XIX Juegos Olímpicos. A los extraterrestres ni siquiera se les ocurrió teletransportar a un habitante común ciudadano de cualquier colonia popular; por el contrario, se enfocaron en reclutar a los más “inteligentes” y “fuertes” de México.

El filme presentó nociones segregacionistas, colonialistas e imperialistas, cuyo *cyberg* mexicano impedirá un futuro atroz para la humanidad. El empresario (poder económico) y sacerdote (poder religioso) parecieron entrar en conflicto cuando aquel reprochó: “déjese de oraciones, padre. La época de los milagros ya pasó”. A final de cuentas, la prepotencia, orgullo y arrogancia del empresario sucumbió ante el Señor; además, cedieron

su destino a la voluntad divina, único salvador de acuerdo con el padre Lorenzo: “el Señor es el único que puede salvarnos”. El mensaje atribuyó poder a la religión católica y, al mismo tiempo, eximieron de responsabilidad al Estado.

La ciencia y religión han sido contrapuestas; sin embargo, esta última ha tenido mayor peso social. Así se entiende que hayan habido más escenas clave de simbología religiosa y hayan representado a un cura de rasgos tristes. El género cinematográfico incorporó desde las primeras películas escenas de lucha libre; la inserción del deporte y enmascarados en el cine determinó a sí mismo su denominación cinematográfica. Las películas se filmaron con recursos limitados, escenografías de papel y actores de su tiempo; por ello, han sido objeto de crítica por voces “puristas” como Alejandro Pelayo, director de la Cineteca Nacional: “no es un cine que nosotros queramos pasar, fue muy comercial, muy popular, pero no son buenas películas”.²⁸⁵

Operación 67 estuvo dirigida por René Cardona, uno de los cineastas más experimentados del género. La película presentó una segunda parte de aventuras y acción: *El tesoro de Moctezuma*. René Cardona cambió el formato de Santo; es decir, de “Apóstol” de la justicia a un agente secreto internacional. El director reinventó el personaje; puesto que para la mitad de los sesenta traspasó del público nacional al europeo. Asimismo, ante el traslado de la Guerra Fría al continente asiático y los cambios sociales profundos en México, el héroe se despojó de su traje tradicional por otro de gala cosmopolita.

Santo abandonaba el pasado para aventurarse hacia otro horizonte; su nueva personalidad marcó un hito en la carrera cinematográfica. El formato de televisión blanco y negro a color revolucionó la imagen y al mismo tiempo significó un adelanto científico. *El tesoro de Moctezuma* intentó promover un nacionalismo que para esa década estaba en desuso; en otras palabras, la película volvió al cine “autóctono” de los cincuentas. Santo salió bien librado de cualquier crítica colectiva de aquella década axial, según Octavio Paz; su imagen no se cuestionó debido al arraigo popular. *El tesoro de Moctezuma* recreó versiones de James Bond que para entonces fueron bien recibidas en el mercado cinematográfico.

²⁸⁵ Olivia Cosentino y Brian Price, *The lost cinema of Mexico*, (EU: University of Florida, 2022), 2-4.

El director utilizó representaciones, simbología y escenas que de alguna manera denotaron una carga negativa hacia los asiáticos; por el contrario, exaltó figuras representativas del capitalismo estadounidense como la Estatua de la Libertad. La aventura por detener conspiraciones internacionales estuvo en cines capitalinos hasta por cuatro semanas. El atentado al museo por medio del saqueo de una pieza prehispánica pretendió generar una defensa del pasado, cultura y costumbres ante el invasor internacional que en este caso se trató de China, quienes vinieron a imponer un nuevo orden.

Esta película difundió la mujer fatal y la belleza femenina en bikini. El Santo para público infantil dejó su inocencia para adentrarse al mundo de Eros, pues aceptó citas con chicas en playas paradisíacas; por ello, se orientó más hacia público adulto. En diferentes escenas se promocionó una figura oriental y elementos culturales de carga negativa como la celebración del carnaval chino. En sí mismo, el título ofreció elementos simbólicos, pero sin intención de diálogos explícitos para hacer referencia a una película anticomunista ni escenas del contexto social de la Guerra Fría como sí lo fue *Santo contra la invasión de los marcianos*. Sí acaso presentó guiños del continente asiático; puesto que estaban en guerra y era necesario difundir que Asia pertenecía al eje del mal.

El trabajo de investigación retomó fragmentos de las películas. Ello permitió resaltar aquellas imágenes y diálogos donde aparecieron representaciones de la Guerra Fría. El hallazgo estableció que en principio hubo intención de proyectar a Santo contra el comunismo, pero se podía implementar una trama anticomunista sin la presencia de Santo como sucedió en *Dicen que soy comunista*. La construcción de Santo en el cine como héroe de la justicia se debió a la Guerra Fría, propaganda gubernamental y construcción de una marca comercial en la cultura de consumo. No existe evidencia de dicha propaganda, pero se infiere cuando Santo fue beneficiado por el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz mediante difusión y producción de películas, pues todas fueron aprobadas excepto una de tema moral: *El vampiro y el sexo* (Cardona, 1969).

Santo llegó a ser un instrumento del cine que proyectó mensajes de esperanza ante una amenaza internacional. Las representaciones de la Guerra Fría en estas dos películas del Santo tuvieron relación con los acontecimientos que en ese momento sucedían como la crisis de los misiles, guerras nucleares, posturas de organismo internacionales en relación con la

paz, invasiones ideológicas, avances tecnológicos y la bomba de nitrógeno. Los directores del género fueron pieza clave, aunque no se analizaron de manera profunda; sin embargo, otras investigaciones podrán abreviar en este gremio

Las representaciones en *Santo contra la invasión de los marcianos* y *El tesoro de Moctezuma* legitimaron al capitalismo como principal sistema hegemónico viable para las sociedades; mientras que el sistema comunista se ridiculizó y presentó como una utopía. Al final, la libertad triunfó sobre la opresión. Los filmes establecieron una línea invisible antes y después, pues la metamorfosis del personaje obedeció a cambios estructurales del país y la Guerra Fría. El trabajo incorporó códigos QR para que el lector pueda visualizar contenido filmográfico.

El tema de estudio evidenció posibles líneas de investigación desde la historia cultural; por ejemplo, el cine de luchadores de ciencia ficción, comedia y cómico en los sesenta. La otredad, representación del mal y mundo del hampa pueden ofrecer reflexiones en tesis de investigación; puesto que bandas, criminales, monstruos de literatura, científicos delirantes, vampiros, mujeres del mal, caciques, extraterrestres y seres amorfos tuvieron una explicación en el contexto de la Guerra Fría. Los representantes del mal cambiaron al ritmo de la Guerra Fría; por ello, arrojará investigaciones, materiales digitales, documentales y trabajos audiovisuales.

ANEXOS

1. Nombres de luchadores en los cincuenta y sesenta.

Adolfo Bonales	Dientes Hernández	Jack O'Brien	Rodolfo
Arturo Menesio	Dorrel Dixon	Jaibo García	Casanova
Black Guzmán	El Enfermero	Jorge Allende	Rolando Vera
Black Killer	El Verdugo	Jorge Allende	Rubén Blancarte
Black Shadow	Emilio Charles	Karloff	Rubén Juárez
Blue Demon	Enrique Llanes	Mar Aláh	Rudy Castillo
Bobby Bonales	Espectro	Memo Rubio	Santo
Canelo Segura	Fantasma Dorado	Moloch	Sergio Saucedo
Carlos Malacara	Giuseppe Daidone	Octavio Gaona	Sombra Azul
Carlos Moreno	Gori Casanova	Orquídea	Sugi Sito
Carnicero Grimaldo	Gori Guerrero	Oso Negro	Tarzán López
Cavernario Galindo	Gorilita Flores	Pedro Bolaños	Wama
Chamaco Castro	Gray Shadow	Polo Torres	Wolf Ruvinski
Chato Laredo	Gustavo Segura	Raúl Torres	
Chico Casasola	Halcón Quintana	Red Man	
Chico Veloz	Henry Pilusso	Rito Romero	

2. Filmes del Santo en la primera mitad de los sesenta

Película	Director/ año
Santo vs. los zombies	Benito Alazraki, 1961
Santo vs. el cerebro diabólico	Federico Curiel, 1961
Santo vs. el rey del crimen	Federico Curiel 1961
Santo en el hotel de la muerte	Federico Curiel 1961
Santo vs. las mujeres vampiro	Alfonso Corona, 1962
Santo en el museo de cera	Alfonso Corona, 1963
Santo vs. el estrangulador	René Cardona, 1963
Santo vs. el espectro estrangulador	René Cardona, 1963
Atacan las brujas	José Díaz Morales, 1964

El hacha diabólica	José Díaz Morales, 1964
Profanadores de tumbas	José Díaz Morales, 1965
El barón Brákola	José Díaz Morales, 1965

FUENTES DE CONSULTA

Archivos

Archivo de la Cineteca Nacional

Bibliografía

Aguayo, Sergio. 2014. *La charola: una historia de los servicios de inteligencia en México*, México: Ink.

Alemán Valdés, Miguel, 1950. *IV Informe de Gobierno*: México: SEGOB.

Alfaro, Francisco H. y Alejandro Ochoa Vega. 2015. *Espacios distantes... Aún vivos. Las salas cinematográficas de la ciudad de México*. México: UAM/ UNAM.

Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco. 1985. *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*. México: UNAM/ CUEC.

_____. 1985. *Cartelera cinematográfica, 1960-1969*. México: UNAM/ CUEC.

Aviña, Rafael. 2004. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México: Conaculta/ Océano.

Bertaccini, Tiziana. 2001. *Ficción y realidad del héroe popular*. México: DGCPI/ CONACULTA/ UP.

Camarero, Gloria, ed. 2002. *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal.

Carro, Nelson. 1984. *El cine de luchadores*. México: UNAM.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin. 2011. *El cine mexicano "se impone". Mercados nacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: UNAM.

Cerón, Eddie. 2019. *De dos a tres caídas: la lucha libre como resistencia cultural en México*. México: UAEMéx.

Contreras Torres, Miguel. 1960. *El libro negro del cine mexicano*. México: autor.

Cotter, Robert M. 2005. *The Mexican masked wrestler and monster filmography*. EU: McFarland & Company, Inc., Publishers.

- Criollo, Raúl, Rafael Aviña y Javier Navar. 2011. *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*. México: UNAM.
- De la Vega, Eduardo. 2007. *El cine de luchadores*. México: UdG.
- De los reyes, Aurelio. 1983. *Los orígenes del cine mexicano (1896-1900)*. México: UNAM.
- Domínguez, Humberto. 2011. *Cine mexicano entre 1940-1970*. México: Programa de Cómputo para el Aprendizaje.
- Erreguerena, Josefa. 2006. *Los superhéroes. La lucha moderna entre el bien y el mal en el cine hollywoodense*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- Fernández, Álvaro. 2012. *Santo, el Enmascarado de Plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México: Colmich/ UdG.
- Ferro, Marc. 2000. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- _____. 2008. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: ediciones Akal.
- Fowler, Will, coord. 2008. *Gobernantes mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Riera, Emilio. 1971. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era.
- _____. 1994. *Historia documental del cine mexicano*. México: UdG, CONACULTA/ IMCINE.
- _____. 1998. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*. México: CONACULTA/ IMCINE.
- Gasca, Luis. 1975. *Cine y ciencia-ficción, (1896-1973)*. Barcelona: Planeta.
- González, Enrique. 1963. *Anatomía de un conflicto*. México: Universidad Veracruzana.
- Greene, Doyle. 2005. *Mexploitation cinema: a critical history of Mexican Vampire, wrestler, Ape-Man and similar films, 1957-1977*. EU: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Grobet, Lourdes. 2011. *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*. México: Océano.
- Guerra, Mario. 1978. *La grilla. Los sótanos de la política mexicana*. México: Diana.
- King, John. 1994. *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Colombia: TM editores.

- Lewis Gaddis, John. 2011. *Nueva historia de la Guerra Fría*. México: FCE.
- Martínez Martín, Jesús A. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: editorial G. Gili.
- _____. 2007. *El tiempo de la historia de la cultura*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Möbius Janina. 2007. *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre: un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*. México: UNAM.
- Monsiváis, Carlos. 1970. *Días de guardar*. México: Era.
- Patán, Federico. 1994. *El cine norteamericano*. México: Instituto José Ma. Luis Mora.
- Peredo Castro, Francisco. 2000. *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México: Miguel Ángel Porrúa/ CONACULTA/ IMCINE.
- _____. 2015. *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*. México: UNAM.
- Pérez Monfort, Ricardo. 1994. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- Powaski, Ronald. 2000. *La Guerra Fría: Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*. Barcelona: Crítica.
- Ramos, Michael. 2011. *Sin límite de tiempo. El cine de lucha libre en imágenes y textos*. México: Sapeurs Mx.
- Romero Tapia, Delfín. 2010. *La representación del héroe. Mujeres, luchadores y otros personajes de las películas del Santo*. México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- Saunders Frances, Stonor. 2001. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: DEBATE.
- Schmelz, Itala. 2006. *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*. México: Filmoteca/ UNAM / CONACULTA.
- Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del cine*. México: FCE.
- Sosenski, Susana y Gabriela Pulido, coords. 2019. *Hampones, pelados y pecatrices. Sujetos peligrosos de la ciudad de México (1940-1060)*. México: FCE.
- Spenser, Daniela. 2004. *Espejos de la guerra fría. México, América Central y el Caribe*. México: CIESAS/ Miguel Ángel Porrúa.

Stonor, Frances. 2013. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate.

Tombs, Pete. 2003. *Mundo macabro. El cine más alucinante y extraño del planeta*. Barcelona: Cículo latino/ S.L Editorial P.I Cidena.

Tuñón, Julia. 1998. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México/ IMC.

Vidal Bonifaz, Rosario. 2010. *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*. México: Miguel Ángel Porrúa / H. Cámara de Diputados LXI Legislatura.

Villegas, Rafael. 2014. *Monstruos de laboratorio. La ciencia imaginada por el cine mexicano*. México: IMC.

Zamorano Rojas, Alma Delia, coord. 2016. *La pantalla como cuadrilátero. Santo, el Enmascarado de Plata*. México: Universidad Panamericana.

Capítulos en libros

Aguirre Rojas, Carlos. 2003. La presencia de la corriente francesa de los *Annales* en México. Primeros elementos para su interpretación. En *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, 151-78. México: Colmich/ UNAM/ IIH.

Criollo, Raúl. 2013. Caída de advertencia. En *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, 13. México: UNAM.

Macotela, Catherine. 2001. El sindicalismo en el cine. En *El cine mexicano a través de la crítica*. Gustavo García y David Maciel coords, 120-30. México: UNAM/ IMC/ UACJ.

Martínez Assad, Carlos. 1990. El cine como lo vi y como me lo contaron. En *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, 339-60. México: Grijalbo/ SEP.

Meyer, Lorenzo. 1998. La construcción histórica de la soberanía y el nacionalismo mexicanos. En *México ante el fin de la Guerra Fría*, 79-98. México: El Colmex.

_____. 2004. La guerra fría en el mundo periférico: el caso del régimen autoritario mexicano. La utilidad del anticomunismo discreto. En *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*, 95-126. México: CIESAS/ SRE/ Miguel Ángel Porrúa.

Spenser, Daniela. 2008. La nueva historia de la Guerra Fría y sus implicaciones para México. En *Movimientos armados en México, siglo XX*. Verónica Okion y Marta E. García coords. 99-109. México: Colmich/ Ciesas.

Artículos en revistas académicas

Acosta Jiménez, Wilson A. 2018. El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. *Folios* 47 (enero-junio): 51-68.

Agüero García, Javier. 2016. América Latina durante la Guerra Fría (1947-1989): una introducción. *Intersedes: revista de las sedes regionales* 35 (julio): 2-34.

Alvira, Pablo. 2011. El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas. *Revista digital de la escuela de historia* 4 (julio):1-18.

Benz, Wolfgang. 2005. El fin de la Guerra Fría. Su significado para Europa y el Tercer Mundo. *Ciencia y Cultura* 17 (agosto): 81-86.

Bermúdez, Nilda. 2008. El cine y el video: recursos didácticos para el estudio y enseñanza de la historia. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales* 13 (enero-diciembre): 101-123.

Carriedo Castro, Pablo. 2007. Guerra Fría y cultura: un panorama sobre la libertad y el compromiso del escritor en la mitad del siglo XX. *Nómadas. Critical journal of social and juridical sciences* 1 (en línea): 1-19.

Cuesta, Lorenzo y José Antonio. 2019. La Guerra Fría vista desde el siglo XXI. Novedades interpretativas. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 19 (marzo): 225-33.

Dalton, Davis S. 2016. Intenciones enmascaradas en la pantalla plateada. El Santo y el mimetismo imperial. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía* 4: 1-15.

Illescas Nájera, Francisco. 2012. ¿Hasta qué punto fue el santo, "el enmascarado de plata", definido por la ascendente cultura popular mexicana del siglo XX? *Claves del pensamiento* 12 (julio-diciembre): 49-66.

Loeza, Soledad. 2013. Estados Unidos y la contención del comunismo en América Latina y en México. *Foro Internacional* 1 (enero-marzo): 5-56.

López, Gabriel. 2014. Guerra Fría, propaganda y prensa: Cuba y México ante el fantasma del comunismo internacional, 1960-1962. *Revista Mexicana de Política Exterior* 100 (enero-abril): 125-45.

Meyer, Lorenzo. 2010. Relaciones México Estados Unidos. Arquitectura y montaje de las pautas de la Guerra Fría, 1945-1964. *Foro Internacional* 2 (abril-junio): 202-42.

- Mino Gracia, Fernando. 2019. Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de *Sombra verde* de Producciones Calderón. *Historia Mexicana* 69 (julio-septiembre): 57-91.
- Monsalve, Joana A. 2017. Nuevas perspectivas. El cine como hecho cultural y económico. *Nuevas perspectivas* (en línea): 1-12.
- Nivón, Eduardo y Ana Rosas. 1991. Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura. *Alteridades*1(en línea):40-49.
- Pizarro, Alfonso. 2014. La explicación en ciencias sociales: argumento de la complejidad de los fenómenos y el materialismo histórico. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia* 29 (julio-diciembre): 57-70.
- Podestá, Paola. 2006. Un acercamiento al concepto de cultura. *Journal of Economics, Finance and Administrative Science* 21 (diciembre): 25-39.
- Ramírez Bonilla, Laura C. 2015. La hora de la TV: incursión de la televisión y la telenovela en la vida cotidiana de la ciudad de México, (1958-1966). *Historia Mexicana* 1 (julio-septiembre): 289-356.
- Rodríguez, Gloriana y María Barboza. 2015. Cineforo y divulgación de la historia en el centenario de la Primera Guerra Mundial. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 2 (julio-diciembre): 201-17.
- Rodríguez, Mariángela. 1991. Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 12 (en línea): 151-63.
- Rosas Mantecón, Ana. 2012. Públicos de cine en México. *Alteridades* 44 (julio): 41-58.
- Saavedra Luna, Isis. 2006. El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994. *E.I.A.L.* 2 (junio): 109-27.
- Servín, Elisa. 2004. Propaganda y Guerra Fría: la campaña anticomunista en la prensa mexicana del medio siglo. *Signos Históricos* 11 (enero-junio): 9-39.
- Silva, Juan. 2011. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales* 13 (enero-junio):7-30.
- Trincado Aznar, Estrella. 2012. Resquicios de materialismo histórico en la historia económica española. *Cuadernos de economía* 56 (enero-junio): 59-80.
- Villegas, Rafael. 2016. Laboratorios nacionales: un panorama del cine de ciencia ficción en el siglo XX. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericana* 12 (enero-junio): 1-32.

Zubiaur Carreño, Francisco J. 2005. El Cine como fuente de la Historia. *Memoria y Civilización* 8 (en línea): 205-19.

Artículos en revistas y periódicos

Aguilar, Juan M. 1980. El cine que no vemos. *Santo en el tesoro de Drácula. Cine*. Junio-julio.

Aviña, Rafael y Xavier Nívar. 1995. El cine de luchadores. *Somos. El otro cine mexicano*. Junio.

Garmendia, Arturo. 1970. Ladrón de cadáveres. *Esto*. Junio.

Monsiváis, Carlos. 1990. El matrimonio de la butaca y la pantalla. *Artes de México*. Invierno.

S/A, 1957. Mi vida es una máscara. *Campeones. Semanario de box y lucha libre*. Abril.

S/A. 1942. Influencia del cine mexicano en Latinoamérica. *El Tiempo*, 12 de diciembre, sección política.

S/A. 1960. Plan comunista contra gobiernos democráticos. *Novedades*, 8 de septiembre, sección política. (AHDGE, III-2264-2a. parte, exp. 43-0/312.5).

Sano, Rubén. 1980. Entrevista a Santo el “Enmascarado de Plata”. El monstruo no soy yo. *Cine*. Junio-julio.

Tesis

Barrera, Oscar. 2003. ¡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, UNAM.

Bautista Reyes, Jesús R. 2020. El cine mexicano como herramienta de propaganda hacia América Latina, 1934-1955. Tesis de Doctorado, UNAM.

Cárdenas Morales, Natividad. 2000. Permanencia y transmisión del inconsciente colectivo a través del cine de luchadores. Tesis de Licenciatura, UNAM.

Conde Gutiérrez, Christian. 2007. Santo el Enmascarado de Plata, Un personaje legendario: análisis del personaje como rol en: *Santo contra las mujeres vampiro*. Tesis de Licenciatura, UNAM.

Cornejo Roldán, Edwin G. 2023. *El vampiro y el sexo* (1968): Una aproximación al cine de luchadores como cine de culto. Tesis de Maestría, UAEMorelos.

Cuautle Hernández, César A. 2009. El Santo en la lucha libre profesional y su propuesta fílmica en el cine de luchadores. Tesis de Licenciatura, UNAM.

Guerrero Loyola, José A. 2007. De dos a tres caídas sin límite de tiempo. La lucha libre en la Ciudad de México, 1950-1959. Tesis de Licenciatura, UNAM.

Martínez Martínez, Martín J. 2014. Guerra Fría, otredad y anticomunismo en la fotonovela y el cine del Santo, el Enmascarado de Plata (1966-1972). Tesis de Licenciatura, UNAM.

Meza Espinosa, Alberto A. 2010. El mito del héroe en la construcción del personaje en la lucha libre mexicana. Tesis de Licenciatura, UNAM.

Peredo Castro, Francisco M. 2000. Cine e historia, discurso histórico y producción cinematográfica, 1940-1952. Tesis Doctorado, UNAM.

Ponce Cordero, Rafael. 2010. Héroes y bandidos: iconos populares y figuraciones de la nación en América Latina. Tesis de Doctorado, University of Pittsburgh.

Ríos Vargas, Roberto. 2010. Llaves, máscaras y lances. La lucha libre mexicana. Tesis de Licenciatura, UNAM.

Rivera Gómez, Rosa N. 1997. El grupo Nuevo Cine. Tesis de Licenciatura, UNAM.

Páginas electrónicas

<http://cine.mexicnao.mty.itesm.mx/front.html> [2/10/2022].

<http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienes culturales/1190910.html> [5/10/22].

<https://www.youtube.com/watch?v=ufzoqg3IkY> [Fecha de consulta: 16/09/2022].

<https://www.youtube.com/watch?v=dMsKFqTih2Y>

Filmografía

Alazraki, Benito, dir. *Santo contra los zombies*. 1961.

Baledón, Rafael, dir. *La sombra vengadora*. 1954.

Cardona, René, dir. *El enmascarado de plata*. 1952.

_____, dir. *Santo contra el espectro estrangulador*. 1963.

_____, dir. *Santo contra el estrangulador*. 1963.
_____, dir. *El tesoro de Moctezuma*. 1966.
_____, dir. *Operación 67*. 1966.
Corona, Alfonso, dir. *Santo contra las mujeres vampiro*. 1962.
_____, dir. *Santo en el museo de cera*. 1963.
Cortés, Fernando, dir. *El luchador fenómeno*. 1952.
Crevenna, Alfredo, dir. *Neutrón contra los asesinos del ring*. 1964.
_____, dir. *Santo contra la invasión de los marcianos*. 1966.
_____, dir. *Santo contra los villanos del ring*. 1966.
Curiel, Federico, dir. *Neutrón, el Enmascarado negro*. 1960.
_____, dir. *Santo contra el cerebro diabólico*. 1961.
_____, dir. *Santo contra el rey del crimen*. 1961.
_____, dir. *Santo en el hotel de la muerte*. 1961.
Díaz, José, dir. *Atacan las brujas*. 1964.
_____, dir. *El hacha diabólica*. 1964.
_____, dir. *El barón Brákola*. 1965.
_____, dir. *Profanadores de tumbas*. 1965.
Méndez, Fernando, dir. *Ladrón de cadáveres*. 1956.
Portillo, Rafael, dir. *La momia azteca contra robot humano*. 1957.
Rodríguez, Joselito, dir. *Huracán Ramírez*. 1952.
_____, dir. *Santo contra cerebro del mal*. Diciembre de 1958.
_____, dir. *Santo contra los hombres infernales*. Diciembre de 1958.
Soler, Julián, dir. *La última lucha*. 1958.
Urueta, Santiago, dir. *La bestia magnífica*. 1952.
_____, dir. *Los tigres del ring*. 1957.