



Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 4 | Issue 1

Article 5

Intenciones enmascaradas en la pantalla plateada. El Santo y el mimetismo imperial

David S. Dalton

University of North Carolina at Charlotte, ddalto14@uncc.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique>

 Part of the [Film and Media Studies Commons](#), [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Dalton, David S. (2016) "Intenciones enmascaradas en la pantalla plateada. El Santo y el mimetismo imperial," *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 4 : Iss. 1 , Article 5.

<https://www.doi.org/http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.4.1.5>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss1/5>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 License](#).

El director Alfredo B. Crevenna empieza su filme *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966) con varias tomas prestadas de astronautas norteamericanos que hacen una caminata espacial. El audio consiste de música al fondo ominosa y una voz en off que dice “a medida que la ciencia del hombre avanza, surge una tremenda incógnita: ¿Será nuestro planeta el único habitado por seres racionales como nosotros? De ser así, ¿llegaremos a conquistar estos mundos, o por el contrario, sus habitantes vendrán a someternos a su dominio?” Luego, una nave espacial marciana aparece torpemente en la pantalla, advirtiendo a la audiencia que los imperialistas serán los extraterrestres. La pregunta del narrador indaga una tendencia humana de siempre establecer jerarquías de poder, y sobre todo de imaginar el encuentro entre dos pueblos “racionales” como un choque donde alguien debe dominar. Tales ideas se aplican especialmente bien a México, un país cuya herencia mestiza, según Octavio Paz, ha dejado a todos sus habitantes como herederos de las tradiciones tanto conquistadoras como conquistadas de sus antepasados. Por lo tanto, en cada momento el mexicano debe escoger entre “chingar o ser chingado” (86). Durante las décadas de 1960 y 1970, el cine “Mexploitation” cuestionó el estatus colonial de la nación a través del cine del luchador enmascarado, o sea del superhéroe netamente mexicano.¹ Ningún luchador tuvo más éxito que Rodolfo Guzmán Huerta, un hombre cuya máscara plateada lo transformó en El Santo, El Enmascarado de Plata (del Pozo Marx 199-200). En sus 52 cintas,² el luchador se opuso a científicos locos, a extraterrestres y a monstruos del mundo precolombino. Visto en su totalidad, su cine señala dos discursos paradójicos mexicanos en que se desafían las ambiciones imperialistas de países extranjeros en México a la vez que se celebran los intentos del estado de establecer sus propias colonias internas.

Los intentos de Paz de deconstruir el binario de colonizador y colonizado proveen un buen punto de partida para negociar los discursos coloniales en el cine Mexploitation. No obstante, aunque Paz reconoce la habilidad de escoger entre oprimir y ser oprimido, no considera las maneras en que un sujeto puede ser chingón y chingado a la vez. Pero la idea de un opresor que también es oprimido es clave para entender cómo estas películas tratan el México mestizo. El discurso racial que notamos tal vez rescate el cine Mexploitation de una comunidad intelectual que mayormente lo ha marginado (Mora 148-49). Como veremos en este ensayo, este cine merece más atención crítica por su comentario político-social. Al enfrentar una multiplicidad de amenazas, El Santo siempre funciona como defensor del “estado mestizo” —una entidad que celebra tanto su herencia racial mixta como sus vínculos a la modernidad.³

No es sorprendente que el cine del luchador mayormente apoyaba los valores del estado, pues muchos investigadores han notado que el espectáculo jugaba un papel catártico y conservador en el ring (Syder y Tierney 42; Bertaccini 88-89; del Pozo Marx 185-86). Según Héctor Villarreal, esto es porque “el público que asiste a la lucha libre siente que participa activamente y que puede contribuir a decidir el resultado por medio de sus gritos de apoyo a unos y de repudio a otros.” Así que, la lucha libre apoyaba, por lo menos tácitamente, al estado ya que dejaba que la gente soltara sus frustraciones en un ámbito políticamente seguro. Este conservadurismo se extendía más allá del ring; dándose cuenta de que atraería a grandes multitudes, el candidato presidencial PRIísta, Gustavo Díaz Ordaz, le pidió al Santo que lo acompañara en sus giras publicitarias antes de la elección. Fue tanta la popularidad del luchador que el candidato le dijo a un ayudante, “dígame que le agradezco mucho su cooperación, pero al paso que vamos, ¡él terminará siendo presidente!” (citado en Illescas Nájera 52). Ya que ningún otro partido pudo postular candidatos competitivos, no se puede precisar necesariamente una ideología política personal con el performance de El Santo. Más allá de apoyar una política u otra, el luchador solía trascender las diferencias políticas lo cual lo posicionaba como una figura unificadora para la nación. Puesto que encarnaba los ideales

de la justicia y el Bien, cualquier discurso podía incorporarlo fácilmente a él —o a otros luchadores enmascarados (Ison 7-8).

Puede ser por esta misma popularidad que, a pesar de su papel mayormente catártico y conservador, el gobierno PRIísta prohibió la difusión de la lucha libre por televisión en el 1955. Según Heather Levi (196-99), una parte de esta decisión se debe a que el deporte postulaba “lo naco” —o sea el amerindio urbanizado que falla en asimilarse a la sociedad moderna y mestiza— como la nueva articulación de “lo mexicano.” Muchos han especulado que esta prohibición se hizo por el miedo que el espectáculo infectara a las clases altas y medio altas, pues después de la prohibición uno tenía que acudir a barrios obreros como Tepito para presenciar una pelea. Irónicamente, la inaccesibilidad de este deporte impulsó la filmación de unas 300 cintas de lucha libre. Los protagonistas luchadores usaron el cine para exportar sus performances a aquéllos que no podían asistir a los eventos en vivo (Lieberman 5; Levi 177-214).⁴ Los productores estratégicamente adoptaron monstruos de terror y ciencia ficción hollywoodenses como reemplazos de los rudos (Syder y Tierney 43-44), lo cual borró la ambigüedad moral que el gobierno quería liquidar (Levi 181-84). Vistas de esta manera, las películas de lucha libre articulaba una forma de resistencia enfocada; cada filme tiene por lo menos una pelea que sale metafílmicamente en las televisiones mexicanas, como si implorara al gobierno a que reconsiderara su prohibición. Tal vez por su deseo de transmitir peleas nuevamente a los hogares mexicanos, estos filmes tomaban muchas precauciones para evitar la ira de los censores, lo cual hacía que mayormente apoyaran las doctrinas estatales.⁵ Así que, cuando el Santo salía en la pantalla, promulgaba un discurso catártico semejante al que producía en el ring. Como defensor del estado mestizo, los discursos de su cine inevitablemente reflejaban las contradicciones coloniales de un país que soñaba con su propio imperio que a la vez resistía poderes extranjeros.

El imperialismo mestizo no fue una creación del siglo veinte; desde que lograron su independencia los países racialmente mixtos de Latinoamérica han aseverado su subjetividad y han resistido las incursiones extranjeras en su territorio al “imitar” las culturas y los sistemas políticos europeos (Schwarz 1-2). Según el teórico brasileño Roberto Schwarz, un componente clave de esta imitación surgió cuando “the socio-economic structure created by colonial exploitation remained intact, though now for the benefit of local dominant [mestizo/criollo] classes” (12). Aun cuando establecía sus imperios internos, la élite en países latinoamericanos como México no pudo deshacerse completamente de su propia colonialidad debido a su relación servil con —y un supuesto déficit de modernidad a— los países occidentales como Estados Unidos (Krauze 45-47). Este hecho apoya la creencia de Claudio Lomnitz de que un componente clave del “colonialismo interno” mexicano fue lo que él denomina como su “weakness in the international arena” (128). En fin, el estado llevó a cabo proyectos de imperio interno para validar su modernidad ya que esto le brindaría los recursos necesarios para disuadir la intervención extranjera dentro del país.⁶

El cine de El Santo se articula justamente en esta polémica, y es por eso que el luchador a veces funciona como colonizador y en otras ocasiones resiste el colonialismo. El impulso de El Santo de colonizar a los débiles y de validarse frente a los poderes imperiales respalda en gran parte la teoría del mimetismo de Homi K. Bhabha. Según Bhabha, los opresores suelen desear “un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*” (112 énfasis en original), y lo logran al hacer que los subordinados mimeticen su cultura. Como tal, el mimetismo, en vez de proveer una vía de resistencia y autoexpresión, amplifica la otredad del colonizado, lo cual afirma que es estructuralmente imposible que el subordinado logre la igualdad por esta vía. Esto es en parte porque los actos mimetizados son

raramente auténticos; James C. Scott ilustra este hecho a través de su concepto del “discurso público” un espacio donde “el subordinado, ya sea por prudencia, por miedo o por el deseo de buscar favores, le dará a su comportamiento público una forma adecuada a las expectativas del poderoso” (Scott 24). Las acciones miméticas dentro de las sociedades colonizadas conforman a las expectativas del opresor, pero también producen las fisuras necesarias para articular una otredad inteligible (Bhabha 128). No obstante, como vemos en el cine de *El Santo*, el mimetismo cambia la mentalidad del subordinado; al asimilar los valores de los opresores, los subalternos empiezan a entretener nociones de grandeza imperial. La imitación extiende más allá del “discurso público” y llega a formar parte de un “discurso oculto” que se articula “más allá de la observación directa de los detentadores de poder” (Scott 28). De esta manera, el comportamiento mimético deja de ser la máscara y llega a ser una representación sincera de un ser marginado que cree que debe oprimir para librarse.

El cine del luchador reflejaba el deseo mexicano (por lo menos mestizo) de resistir el imperialismo externo y establecer colonias internas.⁷ Uno de los medios por los cuales el cine Mexploitation mejor ilustra los discursos coloniales del país es la yuxtaposición de protagonistas mestizos con representaciones de lo poshumano. Las representaciones de lo poshumano extienden más allá del *cyborg* de la ciencia ficción, y pueden ser libertadores o esclavizadoras dependiendo del contexto. En algunas circunstancias el poshumanismo se refiere a una filosofía que va más allá del humanismo —normalmente por avances científicos que desnaturalizan el lugar excepcional del ser humano dentro del reino animal. A veces postula una entidad biológica o tecnobiológica que sucede a la raza humana a través de la fusión cibernética entre carne y metal, contacto con extraterrestres y otras formas de vida inteligente no humana o, tal vez menos espectacularmente, por la selección natural y la evolución. Tal vez más radicalmente, el poshumanismo también considera la humanidad pos apocalíptica a través de figuras como el zombie. Podemos encontrar todas estas articulaciones de lo poshumano en el cine de *El Santo*, y como veremos, en cada caso trascienden simples tropos de la ciencia ficción y subrayan discursos imperiales y/o raciales.

Santo vs. los imperialistas

Ya hemos visto que *El Santo* resiste una invasión marciana en *Santo contra la invasión de los marcianos*. Según Miguel Ángel Fernández Delgado, “uno de los clichés más comunes dentro de la ciencia ficción es el de los extraterrestres o alienígenas. Desde su aparición en la literatura del siglo XVII, como forma actualizada del mito del buen salvaje, el extraterrestre ha sido utilizado para criticar y relativizar nuestras costumbres” (142). Los marcianos invasores de *Santo contra la invasión de los marcianos* representan una amenaza de imperialismo externo al estilo europeo. En lo que Doyle Greene denomina la película más abiertamente política del luchador (70), la decisión de los marcianos de invadir la Ciudad de México refleja un contexto histórico en que la capital es una “seria candidata para una invasión marciana” debido a su modernidad (Negrete y Orozco 190). La correlación entre los invasores y la Europa imperial se destaca cuando los marcianos llegan a la tierra y toman control de las señales televisivas. En una escena que recrea la práctica española de leer “El requerimiento” antes de atacar ciudades amerindias, el líder marciano, Argos (Wolf Ruvinskis),⁸ transmite un mensaje utilizando la forma vosotros. El extraterrestre amonesta a las terrícolas a que abandonen sus experimentos nucleares, los cuales aparentemente amenazan al sistema solar entero. Crevenna emplea una edición paralela durante esta escena que yuxtapone las declaraciones solemnes de Argos con el público mexicano que se burla de los invasores; en vez de hacerle caso al alienígena, estos espectadores felicitan por su creatividad a las compañías

televisivas. Tal como “El requerimiento” —lo cual se leía en español— no significaba nada para los pueblos conquistados, el decreto marciano carece de sentido para los seres humanos. Solamente tres personajes toman el decreto en serio: un sacerdote católico, un científico famoso y El Santo.

Si esta transmisión conecta a los marcianos a los españoles, su condición de que los terrícolas sigan su política “iluminada” o perezcan los liga a los Estados Unidos de los años sesenta, un país que invocaba ideales humanitarios a la vez que cometía atrocidades en Vietnam. Igual al vecino del norte, los marcianos están dispuestos a matar a niños inocentes en defensa de sus supuestos valores. En una escena al principio, Hércules, uno de los marcianos, se teleporta a un parque en la Ciudad de México, donde empieza a vaporizar a hombres, mujeres y niños inocentes. Afortunadamente, El Santo está ofreciendo una clase de lucha libre a varios niños en este mismo sitio, así que confronta al atacante y, después de una pelea impresionante, Hércules huye. Cuando éste regresa al campamento marciano, Argos decide que deben capturar al Santo vivo porque es el espécimen físico perfecto. El luchador, el científico y el sacerdote son las personas más codiciadas de un proyecto eugénico marciano que pretende identificar a los “mejores” humanos y llevarlos a Marte donde propagarán la especie después de la destrucción de la tierra. Greene asevera que el sacerdote y el profesor representan la ciencia y la religión como dos pilares de la sociedad mexicana (72); no obstante, debemos recordar que El Santo representa una tercera columna. Su mismo cuerpo simboliza una masculinidad mestiza y moderna, lo cual lleva consigo nociones nacionalistas de modernidad.⁹ Ciertamente, el aspecto físico del luchador es una de sus mayores fortalezas y lastres en todo su cine, especialmente cuando sujetos con fines imperiales pretenden usar la ciencia para someter al pueblo mexicano.

Los antagonistas de El Santo generalmente intentan subyugar su cuerpo en busca de ganancias tanto personales como imperiales. El Santo desafía a varios enemigos distintos en su obra, y las tramas en sus diferentes filmes son a veces contradictorias; no obstante, su presencia e ideales siguen iguales. Es por eso que David Wilt asevera que “the only consistent facet of the movies was Santo himself” (218). No obstante, Mora arguye que “[Santo’s] films reinforced each other over the years, amounting to a single Mexican-style fairytale of good versus evil played out on the wrestling mat” (148). Estas observaciones aparentemente contradictorias explican cómo El Santo estableció su mito en la totalidad de su obra (Fernández Reyes 156-74; Illescas Nájera 53-62).¹⁰ También señalan los aspectos que se deben incluir en un análisis transfílmico y cuáles se deben ignorar. Siempre que sus películas le asignan valor a su cuerpo se debe considerar cómo esto afecta la construcción de El Santo como superhéroe mexicano. Igual que los marcianos, a la familia Frankenstein le fascina su espécimen por su supuesta perfección. En *Santo contra la hija de Frankenstein* (1971) y *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein* (1973) vemos enemigos cuyos apellidos, tanto como su afición por experimentos científicos inmorales, los señalan como imperialistas.

En el primero de los filmes mencionados, Frida Frankenstein (Gina Romand), la hija del villano clásico de Hollywood, descubre que los efectos de su edad —ya tiene cien años— desaparecen cuando se inyecta la sangre de El Santo.¹¹ Esto sucede por una mutación que ha causado niveles anormalmente altos del “Factor TR”, un gene que ella misma descubrió capaz de revertir los efectos de la edad. Aunque Frida postula una explicación biológica de la condición del luchador, la película responde a una aparente juventud eterna producida por la máscara de El Santo (Monsiváis). Frida misma revela que empezó a sospechar la inmortalidad del luchador después de notar que no había envejecido después de 30 años en el ring: cuando se produjo el filme, El Santo ya tenía casi 60 años; no obstante, su máscara ocultaba su edad verdadera. Las supuestas ventajas biológicas del luchador lo ubican dentro de los discursos de mestizaje oficial que eran tan

prevalentes en el país por lo menos hasta la masacre de Tlatelolco.¹² Cuando José Vasconcelos decretó la identidad racial mixta como el futuro mexicano, lo hizo con la suposición que su ideal eugenésico produciría un tipo de humanidad todavía desconocida. Los cambios genéticos que la raza experimentaría catalizarían la redención mexicana y global. Vista de esta manera, la raza cósmica de Vasconcelos es una población mutante ya que alberga combinaciones genéticas previamente no existentes. El elemento más sobresaliente que separa a Vasconcelos de otros pensadores es la manera en que conscientemente pretende mejorar la genética con “la mezcla de sangres” (Vasconcelos 16). Muchos hacen hincapié en cómo este discurso pretende redimir al indígena, pero debemos tomar en cuenta que también los europeos se beneficiarían del proceso cuando su progenie se unía a la llamada “quinta raza.”

El filme enfatiza el valor redentor del mestizaje en el cuerpo europeo a través de una encarnación literal de la mezcla de sangres, donde Frida forzosamente le extrae este fluido al Santo. Cuando ella se inyecta, su cuerpo adquiere (momentáneamente) las mismas mutaciones que tiene el luchador icónico. A pesar de algunas suposiciones compartidas con la filosofía de Vasconcelos, el filme también la transgrede, pues según el filósofo el sujeto europeo era necesariamente hombre y el objeto indígena mujer. La hija de Frankenstein intenta explotar al mexicano mutante en una escena que evoca la opresión europea histórica hacia los habitantes de América. Cuando captura al Santo, lo amarra y lo encierra en un cuarto. Luego lo enfrenta y le quita la máscara en un acto de castración figurativa. La cámara panea al lado para que sólo veamos el cabello detrás de su cabeza —el actor es un doble. Aunque esta escena recrea los trasfondos de la conquista, es interesante notar que invierte nuevamente los papeles de género. En el lenguaje de la dicotomía vulgar de Paz, la hembra es ahora la chingona activa mientras que el hombre es el chingado pasivo. Su explotación del cuerpo de El Santo no termina aquí; después hipnotiza a la novia del Santo y le ordena que le saque los ojos a su amante. Pretende mantener vivo al Santo no por una bondad altruista, sino por una necesidad imperial de cosechar su sangre. Desafortunadamente para Frida, el amor verdadero vence el hipnotismo, y en una confrontación que acontece fuera de la pantalla, la novia recuerda su amor por el luchador, lo desata, y le regresa su máscara.

La aserción que este filme —y otros— promueve el mestizaje oficial requiere que entendamos al luchador explícitamente como mestizo. Dada la inestabilidad de construcciones raciales como europeo, mestizo e indígena dentro del contexto mexicano, unas observaciones simples de fenotipo no satisfacen. Mejor, debemos demostrar cómo el luchador se asocia con la modernidad que el estado mestizo promovía a la vez de reconocer su invocación de la cultura precolombina. Nada ilustra mejor la conexión de El Santo con lo indígena que su máscara. Levi explica la popularidad de la máscara en la lucha libre mexicana como resultado de su invocación de los *performances* y danzas precolombinas, tanto rituales como teatrales (106-09). La máscara constituye una de las mayores divergencias entre la lucha libre mexicana y la de otros países. Cuando Roland Barthes dedicó un capítulo de sus *Mitologías* al deporte, por ejemplo, hizo hincapié en cómo se jugaba en Francia y arguyó que “la virtud del catch consiste en ser un espectáculo excesivo. En él encontramos un énfasis semejante al que tenían, seguramente, los teatros antiguos” (Barthes 8). Para Barthes, una de las características más llamativas del deporte es su violencia sin remordimiento. Esto es especialmente claro cuando alguien sufre, pues, según el escritor, “si un hombre cae se queda exageradamente ahí, llena hasta el extremo la vista de los espectadores con el espectáculo de su impotencia” (8-9). Esta observación resulta demasiado simplista como para explicar el deporte en el contexto mexicano, donde los luchadores enmascarados no pueden hacer contorsiones con el rostro.¹³ Es más, la celebración del dolor por parte del luchador iría en contra de los valores masculinos que, según Paz, “el ideal de la ‘hombría’

consiste en no ‘rajarse’ nunca” (32-33).¹⁴ Además de invocar el pasado precolombino, la máscara le permite sufrir al luchador sin poner en cuestión su masculinidad.

Ninguna película exagera el mito de la máscara de El Santo tanto como *El hacha diabólica* (1964). Aquí El Santo visita a un profesor que inspecciona su máscara a través de un microscopio y encuentra la inscripción “ABRACADABRA”, escrita con una formación triangulada. El profesor le dice que su máscara proviene de un hombre que practicaba “la ciencia del bien”. Debemos notar que el uso de la palabra ciencia aquí significa algo más parecido a “conocimiento” o tal vez “magia”; sin embargo, es significativa que se le atribuyan grandes propiedades sobrenaturales a la máscara. Durante esta misma conversación, El Santo confiesa al profesor que, cuando se siente incapaz de seguir en sus peleas, su máscara le da fuerza. Tanto su máscara como el resto de su disfraz —el cual está hecho de un “material indestructible”— son algo más que simple ropa; son extensiones prostéticas y vivas de su cuerpo que lo ayudan en su defensa del Bien. La fusión del luchador y su máscara produce un protagonista híbrido que cabe dentro de un esquema de superhéroes cuyos poderes se basan en una condición de *cyborg* (Oelhart 219-32).

El estatus *cyborg* de El Santo no se limita a una relación simbiótica con su disfraz; más bien se extiende a su lugar dentro de la modernidad.¹⁵ J. Andrew Brown asevera que “posthumans can have artificial implants but they can also have an identity based on the relationship between them and their machines” (11). Claro está que Brown se refiere sobre todo al internet, pero El Santo utiliza las tecnologías de radio y video de una manera que anticipa la red. Evan Lieberman ve la competencia tecnológica del luchador como la prueba discursiva del lugar de El Santo dentro de la sociedad moderna, pues estas películas afirman que “the world is technological, and it might be used for good or evil, but it will be used and there is no retreat back to a pre-technological age” (11). En *Santo contra los zombies* (1962) el luchador utiliza su laboratorio para detectar y frustrar varios movimientos zombie. Su conocimiento de la ciencia lo postula como partícipe en el estado mestizo que fetichiza la modernidad mientras que su máscara lo liga a la cultura precolombina. A diferencia del *cyborg* ambiguo de Donna Haraway que deconstruye nociones de género y raza al desnaturalizar las políticas del cuerpo reinantes,¹⁶ El Santo termina acentuándolos al articular una híper masculinidad mestiza. Aun así, sigue siendo libertador dentro del marco del mestizaje oficial porque es a través de su performance ejemplar de género y raza que derrota otras amenazas monstruosas.

Su fuerza masculina es el elemento que más le interesa al doctor Irving Frankenstein (Jorge Russek), un familiar de Frida que también representa una amenaza extranjera.¹⁷ En *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein*, el nieto del científico famoso ha recuperado la tecnología de su abuelo para animar y controlar a los cuerpos muertos. Esperando capturar al Santo y esclavizar a su cuerpo, pone una trampa elaborada que termina exitosamente sujetando al luchador en una mesa de operación. Afortunadamente, Blue Demon entra justo antes que los doctores maten al Santo para luego insertarle aparatos electrónicos que controlarían su cuerpo. Ambos luchadores escapan, y poco después, en una pelea entre El Santo y uno de los cadáveres disfrazados del doctor, el dúo dinámico mexicano confronta y mata tanto al científico como a su creación.

Además de aludir a un imaginario de imperialismo occidental en México, la práctica de Frankenstein de matar a las personas y controlar sus cuerpos a través de la tecnología crea una articulación de la poshumanidad que queda en el umbral entre el *cyborg* y el zombie. Esto sucede en parte por la época en que se produjeron estas películas; el *cyborg* entró explícitamente a la imaginación humana en los años sesenta cuando Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline afirmaron que sólo un organismo cibernético (*cyborg*) podría sobrevivir los rigores de la exploración espacial (29-33). Haraway tardó otras dos décadas para teorizarlo, y las culturas intelectuales y populares

tardaron más aún. De igual manera, la figura del zombie ha experimentado varias transformaciones desde su primera articulación —un ser de la imaginación de los esclavos africanos de Haití que un día se encargaría de sus trabajos forzados— a “an embarrassingly literal incarnation of the drive to cannibalize and consume that seems to reflect, perhaps a little too neatly, our own late capitalist moment” (Laraway 133). Esta versión reciente del zombie entró al discurso público después de los filmes *Night of the Living Dead* (1968) y, especialmente, *Dawn of the Dead* (1978) —un filme que salió poco antes que El Santo terminara su carrera fílmica en 1982. Los zombies de las películas Mexploitation son especialmente difíciles de categorizar desde la perspectiva del siglo veintiuno ya que son tanto muertos vivientes como cadáveres cibernéticos.

En *Santo contra los zombies* —el filme que marcó la primera vez que el luchador tuviese un papel principal— vemos una representación especialmente inquietante que deconstruye cualquier distinción entre zombie y *cyborg*. Aquí un científico enmascarado y malvado ha secuestrado al profesor Sandoval, un hombre que ha investigado mucho el fenómeno del zombie. Luego descubrimos que el villano ha convertido al profesor en un esclavo muerto viviente. El profesor sigue empleando el conocimiento que ganó antes de morir y frecuentemente ayuda al científico enmascarado a convertir a nuevos cadáveres en esclavos. Si una característica sobresaliente del zombie es su falta de habilidad cognitiva (Lauro y Embry 92-96; Laraway 135), queda claro que los muertos vivientes de la Mexploitation, cuya pericia facilita cirujías complejas, son de alguna manera distintos. Ya que difieren de otras encarnaciones del zombie, estas versiones del cine Mexploitation validan la aserción de Sarah Lauro Juliet y Karen Embry que “unlike Donna Haraway’s ‘Cyborg Manifesto,’ we do not propose that the position of the zombie is a liberating one—indeed, in its history, and in its metaphors, the zombie is most often a slave” (87). Si el zombie moderno tiene que consumir por consumir (Loudermilk 84-89), los zombies del cine de El Santo tienen que obedecer al opresor por el bien del opresor. Esto es especialmente notable en *Santo contra la magia negra*, donde una bruja blanca, interpretada por Sasha Montenegro, conjura zombies negros en contra del luchador para sabotear su misión con la Interpol. Aquí la dinámica de poder entre el zombie y su amo refleja el privilegio racial, pues los zombies de esta película son los productos de una representación exótica del vudú. En *Santo contra los zombies*, el profesor Sandoval ha encontrado la manera de científicamente reproducir un comportamiento idéntico entre los cadáveres. La única diferencia es que sus zombies tienen que llevar un cinturón especial que está conectado al amo por radio.

El filme subraya el aspecto cibernético de estos monstruos en su clímax cuando el científico enmascarado lleva a Gloria Sandoval (Lorena Velázquez), la hija del profesor, a su calabozo y permite que vea a su padre. Se coloca detrás de ella y activa ciertos botones en su cinturón; la cámara corta al otro lado del cuarto, donde entra el profesor Sandoval. Luego Gloria se da cuenta de que lo que vio fue un cadáver viviente. No obstante, de una manera inquietante, este cadáver ha sido su padre. Como ya hemos visto, el profesor Sandoval exhibe funciones cerebrales bastante altas aunque carece de agencia. De modo que el padre tiene que presentar la muerte incipiente de su hija; puede comprender sus circunstancias, pero no puede hacer nada para prevenirla porque su cerebro no controla su cuerpo. La fusión del cadáver del profesor con la tecnología lo ha transformado en un esclavo incapaz de oponerse a la voluntad de su amo. Lejos de proveer un escape al producir lo que Haraway denomina los “apretados acoplamientos inquietantes y placenteros” entre lo orgánico y lo inorgánico (257), la fusión del cuerpo con la tecnología aquí es la clave para esclavizar y deshumanizar a los cuerpos humanos. Este tropo se repite con frecuencia en el cine de El Santo, y en la mayoría de los casos son sujetos europeos los que esclavizan a otros. No obstante, en *Santo contra los zombies* el villano es el hermano del profesor Sandoval. Cuando

Gloria le pregunta al Santo por qué su tío mató a su propio hermano, el héroe responde, “por ambición, por riquezas y por poder. Cuando los hombres desafían las leyes de Dios, caen víctimas de sus propias maldades”. Ya que el villano les quita su albedrío a las personas al matarlas y convertirlos en esclavos, constituye un ejemplo claro de un colonizador moderno de mexicanos mestizos que El Santo debe derrotar.

Santo vs. las amenazas internas

El Santo no sólo resiste a las potencias imperiales en su cine; con títulos como *Santo contra la venganza de la Llorona* (1974) y *La venganza de la momia* (1970), queda claro que el luchador también defiende el país de amenazas internas. Alfonso Morales nota la multiplicidad de los villanos que enfrenta el Santo cuando escribe que “mitos, leyendas, engendros del infierno o la tecnología, todas las encarnaciones del Mal se emparejan en los costalazos” (183). Aunque esta cita captura la esencia del cine de El Santo, polémicamente señala el pasado indígena como un mal que se tiene que derrotar; sin embargo las dos películas mencionadas anteriormente son especialmente interesantes porque el luchador no se enfrenta directamente a estos espectros del pasado. A pesar de la afirmación de Carlos Monsiváis que los títulos de El Santo condensan sus filmes en unas cuantas palabras (1995), arriesgamos equivocaciones de interpretación si no vemos más allá del título. Ambas películas anuncian la presencia de un monstruo en el título, pero sus villanos verdaderos son hombres corruptos y modernos que están dispuestos a matar por los tesoros de la historia dolorosa del país. El Santo apacigua la amenaza de la Llorona al recuperar un baúl de oro que un capo criminal ha robado de la tumba del fantasma. Cuando dona el dinero a un hospital infantil, libera al fantasma más famoso de México de su pacto con el diablo, y ella deja de atormentar el país. Al final del filme, El Santo sigue dudando que la Llorona haya existido.

La Llorona representa una forma de monstruosidad distinta a la de los seres poshumanos que hemos visto hasta el momento. No obstante, cuestiona —y desafía— nociones de mexicanidad. María Herrera-Sobek nota que la Llorona viene de por lo menos dos fuentes entrelazadas (106-08). En una encarnación del mito ella es una mestiza cuyo amante español la dejó por una mujer europea. En otra versión es una profetiza indígena que predice la destrucción de Tenochtitlán antes de la llegada de Cortés. Probablemente hay muchos otros relatos que ayudaron a construir la leyenda de la Llorona, pero un tema común entre la mayoría es su conexión a la cultura indígena. El paradigma colonial hubiera interpelado tanto a la azteca como a la mestiza como amerindia, y así la hubiera relegado a la periferia por sus identidades raciales y de género. Lamentablemente, este filme mayormente pasa por alto las conexiones entre la Llorona y lo indígena, pues aquí es una mujer rubia la que vende su alma a Satanás después que su amante decide casarse con una mujer más rica. A fin de cuentas la película imagina la figura a través de las distinciones de clase social en vez de raza. A pesar de las fallas de la cinta, la figura de la Llorona articula una encarnación de “protohumanidad” en el imaginario mexicano ya que viene de los momentos iniciales de la conquista.

El protohumanismo y el poshumanismo son dos campos relacionados ya que ambos ven la humanidad como solamente una etapa en la trayectoria evolutiva de la especie. Por lo tanto, suelen yuxtaponer al ser humano con Otros cuya humanidad es de alguna manera inconmensurable con la cultura contemporánea. Donde el poshumanismo considera lo que superará a la humanidad, el protohumanismo hace hincapié en los seres “prehistóricos” que precedieron a las sociedades contemporáneas. Los protohumanos a veces son los progenitores de los homo sapiens, pero también pueden ser homo sapiens prehistóricos cuyas maneras de vida nos serán siempre ocultas

por la falta de documentación escrita (Pratt 15-16). Aunque es problemático denotar a la población precolombina como prehistórica en términos cronológicos, podemos reconocer una protohumanidad indígena discursiva —según las doctrinas oficiales del estado mestizo posrevolucionario— ya que no hay registros descifrables que daten desde antes de la conquista. Como arguye Pratt, los protohumanos “participan de una cultura, y están dotados de un idioma y de un determinado nivel de tecnología, pero a fin de cuentas, son Otros” (17). Según esta aseveración, se puede argüir que la sociedad mestiza posrevolucionaria —a la cual pertenecía El Santo— veía a los pueblos precolombinos como seres protohumanos. Es más, ya que los pueblos indígenas han sido sistemáticamente excluidos de la historia oficial mexicana (Rabasa 138-47), se puede argüir que el estado mestizo postulaba una esencia protohumana entre los pueblos indígenas contemporáneos también. Como tal, los indígenas constituían una amenaza al estado moderno, y el cine Mexplotation frecuentemente postulaba situaciones en que los luchadores enmascarados tuvieran que contener y domesticar a los amerindios cuya presencia ponía en peligro al país entero.

Santo contra la venganza de la Llorona y *La venganza de la momia* borran casi sistemáticamente a las sociedades subalternas al negar la legitimidad de las culturas del México indígena. De esta manera, causan un efecto silenciador que se ve en sus representaciones de la cosmología indígena, pues repiten discursos coloniales dualistas que entendían las creencias amerindias como supersticiones, blasfemias y brujerías. Ya hemos notado que la Llorona no recibe su poder de una fuente indígena, sino del diablo. En *La venganza de la momia* el gran logro de El Santo es el de desmentir las creencias “supersticiosas” de un niño indígena. La película sigue a un grupo de intelectuales mestizos/criollos, acompañados por El Santo, que entra a la tumba de una momia amerindia. Aunque el equipo occidentalizado no sabe mucho de esta momia, las comunidades vecinas creen que si la provocan se despertará. Tal vez demasiado convenientemente, el guía mismo será la primera víctima ya que fue su antepasado el que condenó a la momia a morir. Este punto de partida predecible sirve para arrancar la trama, pero es especialmente interesante notar que el villano termina siendo Sergio Morales (Eric del Castillo), un miembro de la expedición que se viste de momia y empieza a matar a los miembros de la compañía. La amenaza no viene exactamente del pasado sino de cómo los sujetos modernos lo apropian para sus fines explotadores. La (in)existencia de la momia efectivamente les quita su historia a los personajes amerindios; ya que su conocimiento es demostrablemente falso, se validan las historias oficiales del estado mestizo.

Todo esto resulta en una Orientalización de la civilización olpache —tanto del pasado como del presente— en la tradición de Edward Said (31-49). Esta civilización antigua (y ficticia) cabe dentro de la definición de Pratt de lo protohumano por ser Otros prehistóricos, inconmensurables y en este caso, exóticos. Irónicamente, los descendientes vivos de los olpaches o son apenas individuos cuyo conocimiento folclórico puede ser útil en determinar qué constituye una historia “real” o, peor aún, simplemente interrumpen la investigación seria. La película subraya esto cuando el jefe de la compañía halla un manuscrito y ordena a su guía que lo lea, diciéndole que buscará a otro traductor si es necesario.¹⁸ Viendo que no podrá detener esta intrusión a la tumba, el guía vuelve a contar una historia parecida a los filmes hollywoodenses de *The Mummy*. En su narración un hombre es condenado a muerte por un amor prohibido. Aunque la historia misma no es original, es interesante notar cómo se representa filmicamente.

El guía habla con una cadencia monótona y el director corta al pasado donde vemos al pueblo antiguo de los olpaches, quienes actúan las palabras que narra el guía —quien ahora funciona como una voz en off. Todo se hace de una manera folclórica; la música consiste de un conjunto de instrumentos de viento y una percusión simple, lo cual, junto con la voz del guía,

construye un pasado esencializado que homogeniza a los pueblos indígenas mexicanos. Los *olpaches* son una nación ficticia cuyo nombre los liga a los apaches, pero la puesta en escena en la selva los conecta geográficamente a los mayas y los olmecas. Mientras el guía lee, los actores interpretan sus palabras en Teotihuacán, lo cual también los conecta a los aztecas por la arquitectura. Quizá notando que el estado de México y las partes costales del Sur tienen flora y fauna distintas, el cinematógrafo emplea tomas de largo plano con ángulos picados que ponen las ruinas en el centro de la pantalla con las personas encima, lo cual minimiza las montañas y el panorama al fondo. La cinematografía aquí se ve especialmente amateur cuando se yuxtapone con las técnicas de la *Época de Oro* en que maestros como Gabriel Figueroa empleaban tomas de largo plano con ángulos contrapicados, perspectivas curvilíneas, cielos vastos y profundidad de foco para oponerse a la influencia de Hollywood y proyectar cierta especie de mexicanidad (Ramírez-Berg, “Cinematic Invention” 15-17). Si hay una distinción entre la tradición fílmica norteamericana y la que vemos en *La venganza de la momia*, es la menor calidad de ésta.

Sería injusto comparar a casi cualquier cinematógrafo del mundo a Figueroa basándose en la estética; no obstante, debemos considerar las implicaciones discursivas de la filmografía de ambos casos. El indigenismo de la *Época de Oro* comunicaba una especie de mestizaje oficial que pretendía modernizar al amerindio contemporáneo a la vez que celebraba el pasado precolombino. Estos filmes sugerían que los amerindios mexicanos podían reclamar su grandeza perdida a medida que aceptaran la modernidad y el mestizaje oficial (Mraz 107-11; Ramírez-Berg, “Figueroa’s Skies” 28-33; Tuñón 185). Dependiendo de los filmes, las tomas de Figueroa —y otros— comunicaban la grandeza tanto de México como de su pasado prehistórico. Tal no es el caso en *La venganza de la momia*. Igual que la *Época de Oro*, este filme más reciente asevera una distinción entre los indígenas precolombinos y contemporáneos. Sin embargo, en este caso ambas representaciones del indígena son problemáticas; los amerindios contemporáneos son pueriles y supersticiosos mientras que los *olpaches* “prehistóricos” son —como evidencia la momia— sanguinarios y monstruosos. Esta película propone una ruptura entre el pasado y presente indígenas a través de una urbanización más parecida al discurso de “lo naco”. La meta no es emular la grandeza de las civilizaciones pasadas sino superar las tendencias indígenas, tanto históricas como contemporáneas, a través de la modernización. Visto de esta manera, sería contraproducente representar a la civilización *olpache* con tomas de largo plano contrapicados que romantizaran las civilizaciones precolombinas.

Aunque la momia no amenaza físicamente a la compañía, su mero recuerdo amenaza a la nación. Ningún personaje encarna este hecho más que Sergio, quien se apropia de la momia para asesinar al grupo en espera de quedarse con un baúl de joyas que han encontrado al lado de la momia. Debemos notar que El Santo nunca cree al cien por ciento que la momia haya resucitado aunque eso es lo que indica toda la evidencia. Después de confrontar a la momia y matarla con su propia lanza, Santo le quita la máscara a su enemigo. Ve al niño indígena que está con él y le dice “los muertos no resucitan, es la maldad de los vivos la que siempre hace daño a sus semejantes”. Este comentario parece fuera de lugar con un héroe como El Santo que tiene experiencia propia enfrentando a marcianos, zombies y mujeres vampiro. Por un lado, estas palabras parecen las de un padre que le muestra a su hijo espantado que no hay un monstruo debajo de la cama; por otro lado demuestran su mentalidad colonizadora. Obviamente la manera en que el luchador explota al México indígena difiere mucho de la que hace Sergio. Sin embargo, aunque el luchador afirma que “el mundo tiene que conocer las maravillas de esta civilización”, su razonamiento parece orientalizar, en vez de humanizar, a los *olpaches*. Así que representa un movimiento contemporáneo que es mucho más difícil de resistir en que actores mestizos pretenden convertir a

los amerindios a una nueva cultura moderna y urbana. Tales tácticas representan conquistas de la mente. Después de escaparse de la momia, El Santo lleva al niño a una de sus peleas en la Ciudad de México, y, después de ganar, invita al niño al ring. Si Levi tiene razón al aseverar que la lucha libre se hizo “naca” puesto que representaba la transgresión indígena del espacio urbano, debemos reconocer que dicha identidad “naca” surgía cuando los sujetos amerindios dejaban sus comunidades rurales. En ocupar este espacio, el niño efectivamente ha dejado sus raíces atrás. Más problemático aún, El Santo ha jugado un papel clave en la domesticación de este amerindio.

Conclusión

Al concluir esta lectura, sobresale una pregunta: ¿Cómo puede un país como México resistir el imperialismo externo sin recurrir a proyectos parecidos dentro de sus propias fronteras? La mera idea de resistir violentamente justifica el imaginario de que la fuerza iguala la razón, lo cual es una suposición central del imperialismo. Por otro lado, si los oprimidos nunca recurren a la fuerza, los poderes imperiales seguirán explotándolos. De modo que, es necesario resistir violentamente en ciertos casos, pero es importante que estos actos no justifiquen luego un nuevo sistema de opresión. Aunque muchos filmes de El Santo fallan en este sentido, *Santo contra la invasión de los marcianos* nos provee unas pistas de cómo recurrir a la fuerza sin imponer un nuevo sistema imperial en el país. Esto lo hace el luchador cuando, después de matar a los extraterrestres, decide destruir su nave especial. Un científico sorprendido lo reprocha, arguyendo que la ciencia avanzará si se mantiene la nave, pero el luchador responde, “la humanidad, profesor, aún no está preparada para semejante adelanto”. Poco después, el narrador del filme denuncia los “locos experimentos nucleares” que eran tan comunes durante los años sesenta, lo cual implícitamente elogia al Santo por impedir que México (o cualquier otra nación) militarice el conocimiento científico. Esta película en particular sugiere una nueva senda: en vez de mimetizar a sus opresores, los mexicanos pueden forjar una nueva trayectoria en que la militarización y el imperialismo son cosas del pasado.

Notas

¹ Mexploitation es un término que denota el cine nacional de una época reconocida por bajos presupuestos y un mínimo valor estético. Muchas de las películas de este movimiento fueron dobladas en inglés y hasta la fecha son fuentes de escarnio en círculos norteamericanos (Syder y Tierney 50; Greene 1-3). Hablando del cine “exploitation” en América Latina en general, Victoria Ruétalo y Dolores Tierney observan que, a diferencia de Estados Unidos, donde el género transgredía los ideales estatales, este cine frecuentemente recibía apoyo oficial (4; 1-7). En este ensayo uso el término Mexploitation para referirme al cine de lucha libre.

² El cine de El Santo tuvo mucho éxito tanto en México como toda América Latina. Véase Jorge Ayala Blanco (296).

³ Según Joshua Lund, el “estado mestizo” es una construcción mexicana que asocia la modernidad industrial con el mestizaje (xv), pues el mismo estado mexicano quiso asimilar a los indígenas al estado al convertirlos en mestizos.

⁴ Adán Avalos arguye que, aunque estos filmes recibían fondos nacionales “they were made according to the new model of film production, and reflected the emergence of the themes that would come to represent ‘naco’ cinema” (189).

⁵ A pesar de sus intentos de aplacar al gobierno, Andrew Coe nota que el Partido Revolucionario Institucional (PRI), sobre todo la administración de Luis Echeverría, específicamente impedía la producción del cine de lucha libre (30).

⁶ El imperialismo se manifestó en varias maneras durante el siglo veinte en México. Como indica Thomas Benjamin (467-502), el estado intentó asimilar al pueblo indígena al estado a través de proyectos de educación. Además, como evidencian las masacres de los estudiantes en Tlatelolco y los miembros del sindicato en la huelga de los Ferrocarriles

Nacionales, el estado a veces recurrió a la fuerza para defender sus intereses (Preston y Dillon 65-66).

⁷ Esto contradice las creencias de Roberto Fernández Retamar (46-55), quien arguye que, aunque los habitantes de América Latina tienen que emplear la lengua española —o sea la de sus opresores— la región no tendrá aspiraciones imperiales debido a una política más iluminada.

⁸ Según Rafael Aviña, Ruvinskis fue el luchador no enmascarado más famoso del cine mexicano.

⁹ Según Anne Rubenstein (577), gran parte de la autoridad moral de El Santo proviene de su estatus como un “contramacho”. En vez de encarnar la fuerza bruta, el mal genio y un gusto por el alcohol, el luchador ejerce autocontrol y encarna la sabiduría.

¹⁰ Lejos de observar una falta de continuidad entre los filmes, Fernández Reyes ve un cambio gradual en la imagen conservadora del luchador, pues avanzó de no beber a beber sin frecuencia (152-54).

¹¹ Reconozco que el doctor Frankenstein viene de la novela de Mary Shelley del mismo título, pero enfatizo la versión hollywoodense ya que me parece más probable que el personaje haya entrado a la cultura popular mexicana por esta vía y no por la novela.

¹² Según Paz (252), la masacre terminó una época en el México posrevolucionario.

¹³ A pesar del uso de la máscara, Carro arguye que “la parte del cuerpo afectada es grotescamente señalada” (16). Así que, para él todavía se comunica el padecimiento.

¹⁴ Lieberman arguye que, en el caso de El Santo, “the mask means that the audience never fully witnesses his suffering. He remains stoic, impervious, a fine example of Paz’s description of Mexican masculinity” (13).

¹⁵ Es interesante notar que Rodolfo Guzmán Huerta se convirtió en un *cyborg* literal cuando, en 1981, después de sufrir un infarto durante una pelea, se le puso un marcapasos. Véase Wilt (219).

¹⁶ Para una lectura más profunda tocante a la potencial de la identidad *cyborg* de desnaturalizar construcciones de raza y género, véase Donna Haraway (275-83).

¹⁷ Nunca entendemos la relación entre el nieto y la hija del doctor Frankenstein; sin embargo las discrepancias de edad entre ellos es una de las situaciones más obvias en que los detalles narrativos no se trasladan de un filme a otro.

¹⁸ Esta secuencia descubre cierto nivel de ignorancia por parte de los productores del filme; ya que España erradicó la escritura indígena —que se limitaba a los mayas— poco después de su llegada, sería imposible que un amerindio, interpretara un texto a pesar de una identidad racial compartida.

Obras citadas

Avalos, Adán. “The *Naco* in Mexican Film. *La banda del carro rojo*, Border Cinema, and Migrant Audiences.” *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Ed. Victoria Ruétalo y Dolores Tierney. 185-200. Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.

Aviña, Rafael. “Del ring a la pantalla.” *Somos: El Santo, vida, obra y milagros*. 9 (1999). Sin paginación. Archivo de Word.

Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano* (Tomo 2). México, D.F.: UNAM, 1974. Impreso.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México, D.F.: Siglo Veintiuno Ed, 1999. Impreso.

Benjamin, Thomas. “Rebuilding the Nation.” *The Oxford History of Mexico*. Ed. Michael C. Meyer y William H. Beezley. Nueva York: Oxford UP, 2000. Impreso.

Bertaccini, Tiziana. *Ficción y realidad del héroe popular*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 2001. Impreso.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 1994. Impreso.

Brown, J. Andrew. *Cyborgs in Latin America*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.

Carro, Nelson. *El cine de luchadores*. México, D.F.: Rosette y Asociados, 1984. Impreso.

Clynes, Manfred E. y Nathan S. Kline. 1960. “Cyborgs and Space.” *The Cyborg Handbook*. Ed. Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Sarriera y Steven Mentor. 29-33. Nueva York:

- Routledge, 1995. Impreso.
- Coe, Andrew. "Slugfests del Sur." *Film Comment* 23.4 (1987): 27-30. Impreso.
- Del Pozo Marx, Jorge. "Máscara contra cabellera..." *Nos vemos en el cine*. Ed. Jorge del Pozo Marx. 183-211. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 2007. Impreso.
- Fernández Delgado, Miguel Ángel. "Querida, convertí la pantalla de plata en cobre: Del cine mexicano de ciencia ficción al bestiario de la mitología popular nacional, 1945-1981." *El futuro más acá: Cine mexicano de ciencia ficción*. Ed. Itala Schmelz. 131-148. México, D.F.: CONACULTA, 2006. Impreso.
- Fernández Retamar, Roberto. (1972). *Calibán: Apuntes sobre la cultura de nuestra América*. 2a. Ed. México, D.F.: Diógesis, 1974. Impreso.
- Fernández Reyes, Álvaro A. *Santo, el Enmascarado de Plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Zamora: D.R. El colegio de Michoacán A.C., 2004. Impreso.
- Greene, Doyle. *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*. Jefferson: McFarland & Co., 2005. Impreso.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Valencia: Ediciones Cátedra, 1995. Impreso.
- Herrera-Sobek, María. "Social Protest, Folklore, and Feminist Ideology in Chicana Prose and Poetry." *Folklore, Literature, and Cultural Theory: Collected Essays*. Ed. Cathy Lynn Preston. 102-16. Nueva York: Garland P, 1995. Impreso.
- Illescas Nájera, Francisco. "¿Hasta qué punto fue el Santo, 'El Enmascarado de Plata', definido por la ascendente cultura popular mexicana del siglo XX?" *En-claves del pensamiento* VI. 12 (2012): 49-66. Impreso.
- Ison, Anna Sunshine. "From Santo to Sainthood: The Wrestler as a Fantastic Force." *The New York Review of Science Fiction* 15.11 (2013):1, 6-8. Impreso.
- Krauze, Enrique. *Caras de la historia*. Mexico DF: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1983. Impreso.
- Laraway, David. "Teenage Zombie Wasteland: Suburbia and the Apocalypse in Mike Wilson's *Zombie* and Edmundo Paz Soldán's *Los vivos y los muertos*." *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*. Ed. M. Elizabeth Ginway y J. Andrew Brown. 133-51. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.
- Lauro, Sarah Juliet y Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism." *boundary2* 35.1 (2008): 85-108. Impreso.
- Levi, Heather. *The World of Lucha Libre: Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*. Durham: Duke UP, 2008. Kindle. Web. 12 ago, 2013.
- Lieberman, Evan. "Mask and Masculinity: Culture, Modernity, and Gender Identity in the Mexican Lucha Libre films of El Santo." *Studies in Hispanic Cinemas* 6.1 (2009): 3-17. Impreso.
- Lomnitz, Claudio. *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. Minneapolis: U de Minnesota P, 2001. Impreso.
- Loudermilk, A. "Eating 'Dawn' in the Dark: Zombie Desire and Commodified Identity in George A. Romero's *Dawn of the Dead*." *Journal of Consumer Culture* 3.1 (2003): 83-108. *Sage Online*. Web. 19 mar, 2015.
- Lund, Joshua. *The Mestizo State: Reading Race in Modern Mexico*. Minneapolis: U de Minnesota P, 2012. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. Mexico City: Ediciones Era, 1995. Kindle. Web. 20 ago, 2013.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. 3a. ed. Jefferson: McFarland,

2005. Impreso.
- Morales, Alfonso. "Misiles y muñecos." *El futuro más acá: Cine mexicano de ciencia ficción*. Ed. Itala Schmelz. 171-85. México, D.F.: CONACULTA, 2006.
- Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke UP, 2009. Kindle. Web. 13 ago, 2012.
- Negrete, Tania y Héctor Orozco. "Del campo a la capital... y de la capital al espacio." *El futuro más acá: Cine mexicano de ciencia ficción*. Ed. Itala Schmelz. 187-200. México D.F.: CONACULTA, 2006. Impreso.
- Oelhart, Mark. "From Captain America to Wolverine: Cyborgs in Comic Books, Alternative Images of Cybernetic Heroes and Villains." *The Cyborg Handbook*. Ed. Chris Hables Gray, Heidi J. Figueroa-Sarriera y Steven Mentor. 219-32. Nueva York: Routledge, 1995. Impreso.
- Paz, Octavio. 1950. *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, D.F.: FCE, 2004. Impreso.
- Pratt, Dale J. "La mente en la cueva: El yo del Otro prehistórico." *Ometeca* 17 (2012): 15-34. Impreso.
- Preston, Julia y Samuel Dillon. *Opening Mexico: The Make of a Democracy*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2004. Impreso.
- Rabasa, José. *Without History: Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: U de Pittsburgh P, 2012. Impreso.
- Ramírez-Berg, Charles. "The Cinematic Invention of Mexico: The Poetics and Politics of the Fernández-Figueroa Style." *The Mexican Cinema Project*. Ed. Chon A. Noriega y Steven Ricci. 13-24. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, 1994. Impreso.
- . "Figueroa's Skies and Oblique Perspective." *Spectator: The University of Southern California Journal of Film and Television Criticism* 13.1 (otoño 1992): 24-41. Impreso.
- Rubenstein, Anne. "El Santo's Strange Career." *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*. Ed. Gilbert M. Joseph y Timothy J. Henderson. 570-78. Durham: Duke UP, 2002. Impreso.
- Ruétalo, Victoria y Dolores Tierney. "Introduction: Reinventing the Frame—Exploitation and Latin America." *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. Ed. Victoria Ruétalo y Dolores Tierney. 1-13. Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.
- Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Penguin, 2003. PDF. 13 sep, 2013.
- Santo, El Enmascarado de Plata, Perf. *El hacha diabólica*. Dir. José Díaz Morales. 1964. México, DF: Fílmica Vergara y Cinecomisiones, 2015. Web.
- . *Santo contra la hija de Frankenstein*. Dir. Miguel M. Delgado. 1971. México, DF: Cinematográfica Calderón, 2014. DVD.
- . *Santo contra la invasión de los marcianos*. Dir. Alfredo B. Crevenna. 1966. México, DF: Producciones Cinemátograficas, 2015. Web.
- . *Santo contra la magia negra*. Dir. Alfredo B. Crevenna. 1972. México, DF: Películas Latinoamericanas—Cinematográfica Flama, 2015. Web.
- . *Santo contra los zombies*. Dir. Benito Alazraki. 1961. México, DF: Filmadora Panamericana, 2015. Web.
- . *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein*. Dir. Miguel M. Delgado. 1973. México, DF: Cinematográfica Calderón—Santo, 2014. Web.
- . *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de la Llorona*. Dir. Miguel M. Delgado. 1974. México, DF: Cinematográfica Calderon, 2015. Web.
- . *La venganza de la momia*. Dir. René Cardona. 1970. México, DF: Cinematográfica Calderón,

2003. DVD.

- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Londres: Verso, 1992. Impreso.
- Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México, D.F.: Ediciones Era, 2002. Impreso.
- Syder, Andrew y Dolores Tierney. "Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandals Epic," en *Horror International*, editado por Steven Jay Schneider y Tony Williams. 33-55. Detroit: Wayne State P, 2005. Impreso.
- Tuñón, Gloria. "Emilio Fernández: A Look Behind the Bars," en *Mexican Cinema*, editado por Paulo Antonio Paranaguá, traducido por Ana M. López. 179-92. Londres: British Film Institute, 1995. Impreso.
- Vasconcelos, José. (1925). *La raza cósmica*. 5a. ed. Mexico, DF: Porrúa, 2010. Impreso.
- Wilt, David. "El Santo: The Case of a Mexican Multimedia Hero." *Film and Comic Books*. Ed. Ian Gordon, Mark Jancovich y Matthew P. McAllister. 199-220. Jackson: UP de Mississippi, 2007. Impreso.