

Agosto 2024-Enero 2025

Vol. 2

Año 5

ISSN 2683-3077

REVISTA
ECUMENE
 DE CIENCIAS SOCIALES




REVISTA ECÚMENE DE CIENCIAS SOCIALES



10

REVISTA ECÚMENE DE CIENCIAS SOCIALES

Directores

Mtro. Ezequiel Fabricio Barolin - Instituto Mora, Universidad Anáhuac, México
Mtra. Orfilia Damiano Obando - Universidad Iberoamericana, México
Dr. Luis Alonso Hagelsieb Dórame - Universidad de Sonora, México

Comité Científico

*Dr. Adriana Tervén - Escuela Nacional de Antropología e Historia –
Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social - Universidad
Autónoma de Querétaro - México*
Dra. Alejandra Navarro Smith - Instituto de Estudios Superiores de Occidente - México
Dr. Alejandro Rabinovich - Universidad Nacional de La Pampa - Argentina
Dr. Antonio Arvizu - Universidad Autónoma de Querétaro - México
Dr. Armando Preciado - Universidad de Guanajuato - México
Dra. Cristina Viano - Universidad Nacional de Rosario - Argentina
Dra. Fausta Gantús - Instituto Mora - México
Dr. Félix Martínez - Universidad del Tolima - Colombia
Dr. José Elías Palti - Universidad Nacional de Quilmes - Argentina
Dra. Marcela Ternavasio - Universidad Nacional de Rosario - Argentina
*Dra. María Elisa Servín - Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional
de Antropología e Historia - México*
Dr. José Manuel Buenrostro Alba - Universidad de Quintana Roo - México

Colaboradores Editoriales

Mtro. Alan Suah Islas Ruiz / Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco - México
Arq. Christian Pulido / Universidad Autónoma de Querétaro – México
Dra. Cecilia Maldonado Lorenzo / TESI-Tecnológico Nacional de México – México
Lic. Claudia Jazmín Cruz Ramírez / SEP – México
Mtro. Darío Machuca / Universidad Nacional de Formosa – Argentina
Mtra. Diana Baltazar Mozqueda / Universidad Autónoma de Zacatecas - México
Mtro. Douglas Véliz Vergara / Universidad de Atacama – Chile
Dr. Federico Hans Hagelsieb / Universidad de Sonora - México
Mtro. Jesús Alejandro Báez Rodríguez / Escuela Normal Superior de Querétaro - México
Dr. Juan Antonio Acacio / Universidad Nacional de La Plata/ CONICET - Argentina
Dra. Laura Victoria Rodríguez Zaragoza / Universidad de Guadalajara – México.
Mtro. Lázaro Gerardo Valdivia Herrero / Universidad de las Artes de Cuba (ISA) -Cuba
Dra. Lidia González Malagón / Universidad Nacional Autónoma de México – México
Prof. Natalia Paola Montoya / Universidad Nacional de Jujuy - Argentina
Mtro. Christopher Sotelo Rodríguez / Instituto Mora – México
Mtra. Katia Merari Mota Arceo / Instituto Mora – México
Dra. Ilse Mayté Murillo Tenorio / Universidad Autónoma de Querétaro - México

Diseño de portada

Mtra. Orfilia Damiano

REVISTA ECÚMENE DE CIENCIAS SOCIALES, Año 5, Volumen 2, Número 10, agosto-enero 2024-2025. Es una publicación semestral, digital, autónoma y autogestiva, editada la Escuela Superior de Querétaro (ESQN), México, y el Grupo de Estudios en Integración y Cooperación en América Latina (GEICRAL) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. Av. Pie de la Cuesta #1203, Colonia Ricardo Flores Magón, Santiago de Querétaro, Qro., C.P. 76148, Teléfono +52 442 547 9177. Página electrónica: <https://revistas.ensq.edu.mx/index.php/ecumene>. Dirección electrónica: ecumene@ensq.edu.mx, revistaecumenecs@gmail.com Editor responsable: Mtro. Ezequiel Fabricio Barolín. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2023-072617305300-102, ISSN 2683-3077, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsables de la última actualización de este número: ISC. Efrén Rodríguez Reséndiz, Tel. +52 442 214 4941, Correo electrónico: erodriguezr@ensq.edu.mx. Fecha de última modificación: 01 de marzo de 2025. El contenido de los artículos publicados es responsabilidad de cada autor y no representa el punto de vista de REVISTA ECÚMENE DE CIENCIAS SOCIALES. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos o imágenes de la publicación, incluido el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea para usos estrictamente académicos y sin fines de lucro, citando la fuente sin alteración del contenido y otorgando los créditos autorales.



Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Los artículos y toda la información suministrada en ellos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de los miembros de la revista.

SUMARIO

EDITORIAL pp. 6-7

Artículos por Convocatoria Ordinaria

AMOR LIBRE O DE CÓMO A(R)MARSE COLECTIVAMENTE pp. 8-19

Free Love or How to Arm Ourselves Collectively

Por TABATA GARCÍA

**EVALUACIÓN ESCOLAR EN RÍO DE JANEIRO: DIÁLOGO ENTRE
PERSPECTIVA DECOLONIAL Y PAULO FREIRE pp. 20-37**

*School Evaluation in Rio de Janeiro: Dialogue between Decolonial
Perspective and Paulo Freire*

Por RODRIGO DE SOUZA PAIN & WALACE FERREIRA

**ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS PARA FOMENTAR LA LECTOESCRITURAY
EMPODERAR A LOS ADOLESCENTES SOBRE LOS FACTORES DE
RIESGO DE LA DROGADICCIÓN. UN ESTUDIO EXPLORATORIO Y DE
INCIDENCIA SOCIAL EN NIVEL SECUNDARIA pp. 38-57**

*Didactics strategies to promote the literacy and empower adoles-
cents about the risk factors of drug addiction. An exploratory study
and social impact at the secondary level*

Por JOSÉ ISABEL CAMPOS CEBALLOS

**PROPUESTA DE INDICADORES RELACIONADOS CON LA UBICACIÓN
DE LA VIVIENDA: ENTORNO URBANO, ACCESO A LAS OPORTUNIDA-
DES Y VULNERABILIDAD SOCIAL. EL CASO DE GUADALAJARA pp. 58-
78**

*Proposal of a indicators and thresholds related to the location of
housing: urban environment, access to opportunities and social vul-
nerability. The case of Guadalajara*

Por CELIA ELIZABETH CARACHEO MIGUEL

**FORMACIÓN DE LA COMPETENCIA LABORAL EN OPERARIOS.
OPERACIONALIZACIÓN Y DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE LA
VARIABLE pp. 79-92**

*Training of labor skills in operators. Operacionalization and diag-
nosis of the state of the variable*

Por MIGUEL ARMANDO ARENCIBIA DÁVILA

ALFREDO PALACIOS, UN SOCIALISTA PRECURSOR DE LA INTEGRACIÓN LATINOAMERICANA pp. 93-112

Alfredo Palacios, a socialist precursor of Latin American integration
Por ALEX EMMANUEL RATTO & CARLOS ALFREDO DA SILVA

EL RING EN PANTALLA. LA LUCHA LIBRE EN EL CINE MEXICANO, 1950-1960 pp. 113-130

The ring on screen. Wrestling in Mexican cinema, 1950-1960
Por ÓSCAR AGUILAR ARTEAGA

Ensayos

PRETEXTOS PARA LEER. UNA MIRADA DESDE LA DOCENCIA pp. 131-149

Excuses to read. A look from teaching
Por DELIA GARCÍA CAMPUZANO

ORDEN SOCIAL, DOMINACIÓN, ESTRATIFICACIÓN Y PODER EN DURKHEIM, WEBER Y MARX, Y LA MODERNIDAD EN WEBER Y SIMMEL: INTRODUCCIÓN A LOS PROGRAMAS DE INVESTIGACIÓN DE ALGUNOS FUNDADORES DE LA SOCIOLOGÍA pp. 150-164

Social Order, Domination, Stratification, and Power in Durkheim, Weber, and Marx, and Modernity in Weber and Simmel: Introduction to the Research Programs of Some Founders of Sociology
Por ANDRÉS RODRIGO LÓPEZ MARTÍNEZ & CAMILO MAURICIO BARRERA VALDÉZ

Reseñas

Vallejo Peña, Alberto. *La cultura organizacional en España*. España: Tecnos, 2022. Pp. 165-168

LA CULTURA ORGANIZACIONAL EN ESPAÑA: TRANSFORMACIÓN Y LIDERAZGO EN UN ENTORNO DINÁMICO
Por ALBERTO ZUART GARDUÑO

Reynoso, Víctor. *El olvidado asombro. 18 poemas para leer la política*. México: Grano de Sal, 2024. Pp. 169-171

LA NECESIDAD DE LA POESÍA Y LA POLÍTICA EN LA ÉPOCA ACTUAL
Por FÉLIX RODRÍGUEZ LARA

**EL RING EN PANTALLA.
LA LUCHA LIBRE EN EL CINE MEXICANO, 1950-1960¹**

The ring on screen. Wrestling in Mexican cinema, 1950-1960

ÓSCAR AGUILAR ARTEAGA²

Fecha de recepción: 4 de agosto de 2024
Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2024

RESUMEN

El siguiente escrito expone cómo el cine nacional incorporó una práctica cultural: la lucha libre; esta mixtura motivó un género cinematográfico denominado cine de luchadores; asimismo, explica algunas proyecciones cinematográficas fundacionales en los años cincuenta. La propuesta se desprende de la Historia cultural y la cultura popular. La primera denota experiencias, significados y expresiones de abajo; la segunda, manifestaciones comunes, multiformes y disgregadas que facilitan una cohesión social. A su vez, el texto recurre al análisis cinematográfico desde la perspectiva instrumental; es decir, el cine como instrumento de comunicación donde resulta fundamental el contexto histórico. En este sentido, se establece que el cine de luchadores personificó al héroe enmascarado y, sobre todo, continuó generando expectativas filmográficas.

Palabras clave: Historia cultural, lucha libre y cine de luchadores.

ABSTRACT

The following writing exposes how national cinema incorporated a cultural practice: wrestling; This mixture motivated a film genre called fighter cinema; Likewise, it explains some foundational film screenings in the 1950s. The proposal arises from cultural history and popular culture. The first denotes experiences, meanings and expressions below; the second, common, multiform and disaggregated manifestations that facilitate social cohesion. At the same time, the text resorts to cinematographic analysis from the instrumental perspective; that is, cinema as an instrument of communication where the historical context is essential. In this sense, it is established that the fighter cinema personified the masked hero and, above all, continued to generate filmographic expectations.

¹ Investigación de trabajo individual vinculada con la línea temática de la tesis de maestría.

² Maestro en Estudios Históricos por la Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, México.
Correo electrónico: orsantafe@gmail.com

Keywords: Cultural History, wrestling and fighter films.

Introducción

En los años cuarenta, la industria cinematográfica promovió figuras públicas que se convirtieron en modelos de imitación social. El cine nacional transitaba por una fase denominada Época de Oro porque, 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 posrevolucionario; sobre todo, cincelaron estampas de identidad cultural del pueblo mexicano.

Los histriones de la Época de Oro formaron un capital cultural cinematográfico que, sin duda, experimentó su máximo esplendor hasta los años cincuenta. En el segundo lustro de esta década, al desaparecer sus principales figuras de renombre y disminuir su producción, la industria cultural presentó una crisis institucional a partir de diferentes escenarios: social, político, económico y cultural. El país transitaba a otras realidades, cuyos protagonistas (campesinos, obreros, profesionistas y estudiantes) impulsaban reformas sociales profundas; por consiguiente, los directores exploraban propuestas de jóvenes rebeldes “sin causa”, invasiones interplanetarias y luchadores enmascarados.

La ciudad de México se posicionaba como un imán de actividades culturales hegemónicas y populares; entre ellas, la lucha libre o el deporte de llaves, candados y patadas voladoras de personajes sin máscara y enmascarados. A pesar del rechazo de la élite intelectual, el deporte espectáculo encontró un espacio de difusión en prensa, televisión y cine; de esta manera, el público reorientó un sentido de esparcimiento *infra* a una expresión de cultura popular en resistencia. El artículo expone cómo la lucha libre se incorporó a la pantalla grande desde diferentes mixturas: horror, terror, comedia, drama y ciencia ficción. Asimismo, explica algunas cintas fundacionales a partir del análisis instrumental filmográfico.

La cinematografía mexicana: 1950-1960

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”.³ El argumento de Acosta proviene de Clifford Geertz, quien consideró 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.⁴ Desde esta lógica, el cine representó experiencias culturales como la lucha libre.

A fines de los treinta, la industria cinematográfica nacional adquirió perfil de empresa paraestatal con inversión de capital privado; de acuerdo con Emilio García Riera, hacia los cuarenta constituyó la cuarta industria nacional en contribuir al Producto Interno Bruto (PIB).⁵ 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 industria “imitó” el modelo estadounidense de dramas, melodramas y comedias; a su vez, reprodujo personajes de arraigo popular en espacios urbanos y rurales. 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”.⁶

Los años 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, depreciaron manufacturas en la industria cinematográfica de Estados Unidos (EU). En palabras de Rosa Rivera, la guerra abrió el mercado del sur estadounidense y latinoamericano para productos nacionales, pues “orilló a EU para disminuir su producción y dotar 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 cinematográfica”.⁷

³ Acosta, “El cine como objeto de estudio”, 52.

⁴ Eduardo Nivón y Ana Rosas, “Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura”, *Alteridades* 1 (1991): 40-49.

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ Rosa N. Rivera Gómez, “El grupo Nuevo Cine”. Tesis de licenciatura, UNAM, 1985, 29.

El cine mexicano legitimó un capital de actores que a la postre se convirtieron en hitos trasmisores de prácticas culturales: Dolores del Río, María Félix, Emilio Fernández, Jorge Negrete, Sara García, Pedro Infante, Joaquín Pardavé, Fernando Soler y Pedro Armendáriz. Los histriones forjaron identidades del México posrevolucionario; promovieron estilos de vida, conductas, costumbres, lenguajes y tradiciones. En esta tesitura, Ricardo Pérez señaló diferentes correlaciones entre cine e imagen del campesino dentro de la política nacionalista de Estado: “imágenes campiranas fueron utilizadas por el gobierno como signo del nacionalismo, pues pretendía legitimarse como intérprete de la realidad y voluntad popular”.⁸

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 proyectaron imágenes, escenas y dramas de modernización, clases sociales, vida rural, ambientes urbanos y nocturnos. Humberto Domínguez consideró 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”.⁹

El cine proyectó bailarinas de la vida nocturna que, según Fernando Mino, “favoreció conductas urbanas 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”.¹⁰ 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 impusieron valores morales por medio de temas bíblicos como estrategia de integración social: *Los diez mandamientos* (DeMille, 1956). En la misma década promovieron la ley de Industria Cinematográfica y Dirección General de Cine.¹¹

El cuarto informe del presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952) 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 inmovible 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”.¹² El informe alcanzaría una

⁸ 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.

⁹ Domínguez, “Cine mexicano”, 1-2; <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html> (consulta 2 de octubre de 2022).

¹⁰ 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.

¹¹ Mino, “Crisis, censura y búsquedas”, 65-78.

¹² Miguel Alemán Valdés, *IV Informe de Gobierno* (México: SEGOB, 1950), 192. *Pasado-futuro Koselleck*.

connotación simbólica porque se transmitió por televisión vía comunicación satelital (1950); este aparato tecnológico emitió dicho mensaje en términos de que el país caminaba sobre la senda del progreso.

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”.¹³ En opinión contrapuesta, John King mencionó 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”.¹⁴

A fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, la industria 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. En esta línea, Álvaro Vázquez destacó la peculiaridad del formato Súper 8 frente a otros medios; puesto que “generó una visión de temas contraculturales a partir de una posición juvenil alterna contra un ambiente de prohibiciones”.¹⁵ Al formar parte de la industria cultural, el cine no dejó de transmitir simbolismos ni modelos de conducta; ya que los luchadores del ring habían irrumpido en la pantalla grande.

La lucha libre más allá de tres caídas

“Vamos a luchar con mucho gusto pa’que
las lágrimas se junten con el sudor”.
Rodolfo “Cavernario” Galindo.¹⁶

Las prácticas culturales dieron sentido y cohesión a la vida social; al mismo tiempo, arrojaron “sistemas de interacción significativos”, descripciones densas y experiencias escritas. La cultura hegemónica 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 abajo; su esencia radica en imágenes, textos, documentos u otros vestigios materiales e inmateriales del pasado.

¹³ Isis Saavedra Luna, “El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994”, *E.I.A.L.* 2 (2006): 108.

¹⁴ John King, *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano* (Colombia: tercer mundo editores, 1994), 186.

¹⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, “El curioso caso del súper 8 mexicano”, *Contracultura* 2 (marzo 2021): 68-73.

¹⁶ Canal oficial de Clío en YouTube, “Documental. Rodolfo 'El Cavernario' Galindo. La evolución inconclusa”,
<https://www.youtube.com/watch?v=dMsKFqTih2Y>.

El concepto contiene 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 permitirán asociarlo con la lucha libre, actividad de carácter popular que emergió junto con el proceso de urbanización en la ciudad de México.

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 estético multitudinario”.¹⁷ Además, 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”.¹⁸ En este caso, la lucha libre se encuentra en la cultura popular como una manera de entender diferentes manifestaciones sociales de entretenimiento.

¿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 convirtió en portavoz del concierto: gritó, aconsejó y “encabezó un ‘linchamiento acústico’. La lucha libre posee singularidades, estilos, saltos aéreos y llaves; rivalidad entre rudos y técnicos donde el *réferi* impartió justicia de manera arbitraria, pues a menudo contribuyó al triunfo de algún bando”.¹⁹ La siguiente imagen ilustra los inicios del deporte espectáculo.

¹⁷ Grobet, *Espectacular de lucha libre*, 10.

¹⁸ 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.

¹⁹ 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.



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

La ciudad de México ha sido polo cultural de actividades de esparcimiento social; en su estructura urbana surgieron escenarios monumentales de regocijo multitudinario: las arenas de lucha libre. La ciudad detonó una cultura popular entendida como “práctica social que reorientó realidades, pues expresaron contenidos míticos de lucha del bien contra el mal”.²⁰ El ciudadano 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 cuadrilátero; en tanto, los espectadores demandaban promotores de conductas.²¹

De acuerdo con José Soto, el recinto de la lucha libre se articula del centro-periferia y arriba-abajo como espacio institucionalizado y semillero de gladiadores. Las arenas hicieron visible otro componente clave: la multitud. Ahí residió una legitimidad hacia el luchador, pues se convirtió en “Tribunal romano”; apuntó al ídolo, entonó palabras y frases simples, pero de raigambre sentimiento: ¡rómpesela!, ¡chíngatelo!, ¡mátalo!, ¡quíébratelo!, ¡arriba las muchachonas!, ¡córtale el pescuezo!, ¡culero!,

²⁰ Mariángela Rodríguez, “Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 12 (1991): 152.

²¹ Grobet, *Espectacular de lucha libre*, 10.

¡pinche cuerpo de chile manzano! Los gritos profundos animaron su continuidad generacional.²²

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 libre mexicana. La capital ofrecía funciones estelares en diferentes espacios; sin embargo, carecía de uno en particular.²³ Las fuentes hemerográficas atribuyeron al excomerciante de muebles, Salvador Lutteroth, como principal empresario, promotor e impulsor del deporte espectáculo; ya que a inicios de los años treinta fundó la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL), plaza de debut nacional en busca del reconocimiento popular.

El deportista foráneo con deseos de destacar debía probarse en la capital; así, luchadores mexicanos y extranjeros experimentaron sus primeros combates. A partir de distintas personalidades asumieron seudónimos de combate 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. Este bien inmaterial se convirtió en indumentaria que le imprimió un sello de identidad a la lucha libre mexicana.

Al inicio, la máscara carecía de atributos significativos; sin embargo, Corbin James Massey se estrenó como “La maravilla enmascarada”. Lejos de cualquier conocimiento en tecnología textil o microfibras, la máscara de James resultó rudimentario por su material curtido en piel de ternera hecho por un taller de calzado deportivo; además, contenía pegamento, se impregnaban marcas de costura interna en el rostro e impedía transpirar.²⁴

El segundo enmascarado se denominó “Murciélago” Velázquez; asimismo, la indumentaria motivó prácticas cuando se disputó en combate sobre el cuadrilátero al ritmo del grito de iniciación. La incógnita, misterio, enigma y personalidad del personaje se conjugó en la máscara. 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”.²⁵ En efecto, el cine de luchadores socializó un héroe al servicio de la verdad y la justicia.

La hemerografía dejó entrever que en los años cincuenta concurren amplias ofertas de luchadores sin más indumentaria que

²² 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.

²³ Acuña, “La cultura en la Arena”, 27.

²⁴ Laura C. Pérez Rodríguez, “El cine de luchadores como símbolo de identidad mexicana” (tesis de licenciatura, UAC, 2012), 33-34.

²⁵ 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.

calzón deportivo y botas. El espectáculo radicó más en la personalidad del luchador sobre el cuadrilátero que su parafernalia en vestimentas, pues pocos portaban máscaras, capas y mallas. El ejemplo más representativo recayó en Rodolfo “Cavernario” Galindo.



Imagen 2. Rodolfo “Cavernario” Galindo. Fuente: <https://www.elheraldodechihuahua.com.mx/deportes>

Los luchadores 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 mexicana. Los primeros ídolos surgieron como representantes de conductas morales; no obstante, el diálogo entre “Murciélagos” Velázquez y “Cavernario” Galindo en *El señor Tormenta* de Fernando Fernández (1963) describió de manera alegórica el otoño de una generación de luchadores:

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

Murciélagos: 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.

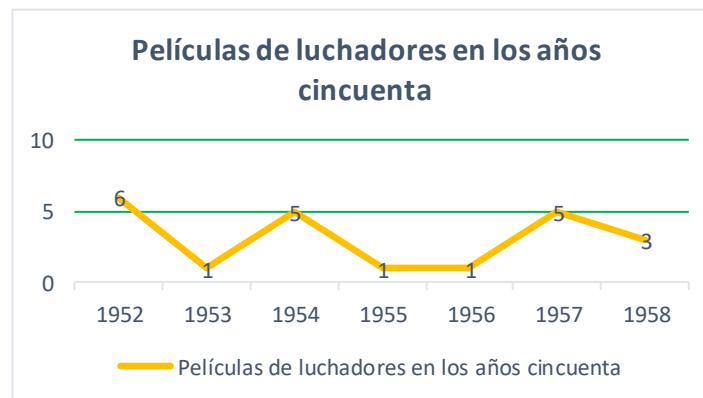
Murciélagos: Antes de que se seque el cuerpo con los años y para que se borren estas malditas lágrimas, vamos a luchar un rato.

Cavernario: vamos a luchar con mucho gusto pa’que las lágrimas se junten con el sudor.²⁶

La lucha libre se practicó desde fuerzas o conceptos antagónicos por naturaleza: luz y oscuridad, rudos y técnicos, héroes y villanos o malos y

²⁶ Sitio web de Facebook *Ídolos del ring en el cine*, “1962 El señor tormenta”, septiembre de 2016. <https://www.facebook.com/ringtelevisioninternacional>; Fernando Fernández, *El señor Tormenta*, 1962.

buenos. En la cultura de consumo se materializó y desde la prensa, televisión y cine se comercializó. En este último campo, la lucha libre invadió los cinco sentidos del público ferviente; de tal manera que surgió una camada de actores, directores y productores que se “apropiaron” del género cinematográfico. Los años cincuenta registraron veintidós propuestas filmográficas: 1) *La bestia magnífica*, 2) *Huracán Ramírez*, 3) *El enmascarado de plata*, 4) *La sombra vengadora*, 5) *La momia azteca contra el robot humano*, 6) *El ladrón de Cadáveres*, 7) *La última lucha*, entre otras. La siguiente gráfica ilustra cuantas películas se filmaron por año.



Cuadro 1. Películas de luchadores en los años cincuenta

Fuente: ¡Quiero ver sangre!

El cuadrilátero en la pantalla grande

En la sociedad urbana, sectores medios reprodujeron manifestaciones socioculturales acompañados de modismos híbridos y prácticas de consumo transmitidas por radio, televisión y cine. El deporte espectáculo encontró a su mejor público en ciudades; ya que vio familiaridad, identidad y afinidad en los luchadores enmascarados. El ciudadano asistió a las arenas Coliseo y México o, en su caso, a los siguientes cines: Lux, Palacio, Rex, Olimpia, Ópera, Continental, Hipódromo, Cosmos y Alameda.²⁷

¿Cómo incursionó la lucha libre en el cine hasta convertirse en género cinematográfico de exportación? Una parte medular recayó en los productores, quienes “buscaron géneros que implicaran bajos costos de producción e inmediata recuperación en taquilla; así, la lucha libre cubrió toda necesidad comercial”, consideró Eduardo de la Vega.²⁸ La popularidad se debió a los medios de difusión y al público; de esta manera, *Blue Demon*, *Lobo Negro*, *Mil Máscaras*, *Médico*, *Neutrón*, *Huracán Ramírez*,

²⁷ Amador y Ayala en *Cartelera cinematográfica, 1960-1969* reunieron una lista de cines por década.

²⁸ Eduardo de la Vega, *El cine de luchadores* (México: Universidad de Guadalajara, 2007), 125.

Santo y otros, forjaron experiencias cinematográficas. Los gladiadores recrearon batallas mitológicas del bien contra el mal en una miscelánea de géneros: horror, ciencia ficción, western, policiaco y drama.

Los filmes proyectaron escenas de aventuras inverosímiles y escenarios inusuales; casi siempre en laboratorios, oficinas o salas. Raúl Criollo y José Nívar consideraron que el género fusionó realidad y fantasía, pues “podían verse en el ring y cine. El mismo personaje del autógrafa en función de lucha libre enfrentaba desafíos extraterrestres en la película”.²⁹ Los directores recurrieron al reciclaje de escenas que se utilizaron en diferentes filmes al modo del fotomontaje: Chano Urueta, Joselito Rodríguez, René Cardona, Miguel Delgado, Federico Curiel, Alfredo Crevenna y José Díaz Morales.

El cine de luchadores vio la luz desde el drama; en opinión de Rafael Aviña, 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.³⁰ Orlando Jiménez Ruiz propuso cinelátero para conceptualizar al celuloide mexicano de lucha libre en todas sus formas, lenguajes y expresiones; sin embargo, desde mi punto de vista aún falta teorizar dicho concepto.

Los directores y argumentistas estamparon rasgos a los personajes enmascarados: heroísmo, integridad, honradez y bondad. Al estilo del *cómic* estadounidense se implementó un perfil del héroe enmascarado que preservó la paz del mundo solo con la fuerza física para someter a sus contrincantes y, en seguida, desaparecer en medio de la niebla; de modo que el contexto bipolar de la Guerra Fría propició tramas maniqueas de héroes y villanos; es decir, el contexto histórico definió un estilo cinematográfico.

A pesar del rechazo de intelectuales del momento, esta vertiente motivó producciones cinematográficas y su exportación hacia los mercados latinoamericano y europeo; sus máximas leyendas experimentaron una apertura en la cultura visual. En 1952, la inserción de personajes enmascarados propició una producción de seis propuestas fundacionales de Santiago Urueta, Gilberto Martínez, Rafael Portillo, Fernando Cortés, Joselito Rodríguez y René Cardona: *La bestia magnífica*, *El bello durmiente*, *El fantasma se enamora*, *El luchador fenómeno*, *Huracán Ramírez* y *El enmascarado de plata*, respectivamente. Los cineastas “descubrieron” un filón de oro que alcanzó popularidad en los años sesenta y setenta. La siguiente gráfica lo ejemplifica.

²⁹ Raúl Criollo y José X. Nívar, “Caída de advertencia”, en *¡Quiero ver sangre!*, Raúl Criollo, José X. Nívar y Rafael Aviña (México: UNAM, 2011), 13.

³⁰ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (México: Cineteca Nacional/Océano, 2004), 98.

Ahora bien, el análisis somero de algunas películas permite justificar ideas centrales anteriores. Chano Urueta dirigió a connotados actores de época; 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 otras. 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, incursionó en el cine de luchadores cuando dirigió *La bestia magnífica*. En el reparto estuvieron Miroslava Stern, Crox Alvarado, José Elías Moreno, Irma Dorantes y Wolf Ruvinskis.

La trama relató 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 fémica que sembró discordia entre ellos y la lucha libre como deporte de golpes al borde del delirio. Los personajes centrales provenían de barrios, pues alegaron que su esfuerzo, trabajo y entrenamiento les ayudaría para salir de la pobreza. En el filme aparecieron alrededor de quince luchadores para que, de alguna manera, se difundieran entre el público asiduo a la Arena México.³¹

Además de la lucha, la cinta permite acercarse al estudio 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 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”.³² El drama canalizó diferentes sentimientos negativos hacia una fémica que, por medio de intrigas, separó a los amigos hasta conseguir un enfrentamiento arriba del ring.

Integrante de Producción Rodríguez Hermanos, Joselito Rodríguez filmó un melodrama familiar: *Huracán Ramírez*. Rodríguez apeló al escenario del cuadrilátero como punto de encuentro en que se debatieron a duelo diferentes personalidades. 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. Tonina Jackson (padre) y Huracán Ramírez (hijo) disputaron el protagonismo del filme. Huracán pidió a

³¹ 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.

³² Canal de YouTube, “La bestia magnífica”, 1:23 min., 1:12:20 min. y 1:17:46 min.

Tonina que dejara de luchar; mientras que este reviró: “tú dedícate a estudiar”.

El director René Cardona y argumentista José Guadalupe Cruz produjeron *El Enmascarado de plata*, cinta filmada por FILMEX. Cesáreo González, el “Médico”, colaboró en esta serie de tres capítulos. La trama de ciencia ficción y manufactura cruciana recreó al 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”.³³ 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.



Imagen 4. Afiche de *El enmascarado de plata*.

Fuente: <https://www.benitomovieposter.com>

El universo del historietista estuvo presente cuando difundieron mensajes que posicionaron al enmascarado 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 paz”.³⁴ *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”.³⁵

A pesar de la crítica, Juan Bravo consideró un relato de estética, pues 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

³³ 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=nOilBElo7sM>. René Cardona, *El Enmascarado de Plata*, 1:54 s.

³⁴ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 2:03:31 s.

³⁵ *The Mexican film Bulletin* 2, CDCN, expediente de película A-03937.

secreto e interceptaría radiofrecuencias de policías y villanos para abordar, raudo y veloz, su motocicleta y así acudir a la escena del delito. En la misión sortearía peligros, trampas y cautiverios.³⁶ Esta línea anticipó estilos y formatos en el celuloide de luchadores.

En efecto, *El Enmascarado de plata* llegó a ser germen de dicha narrativa; sin duda, el mérito del superhéroe enmascarado perteneció a los principales artífices: Cruz y Cardona. Ellos difundieron un personaje en la cultura de consumo. El contexto histórico de la Guerra Fría favoreció el auge del género cinematográfico, pues ante el miedo e incertidumbre provocados por enemigos imaginarios se necesitó un salvador o redentor. El lanzamiento del Médico al mercado filmico resultó diacrónico; no obstante, la película se convertiría en experimento de laboratorio.

René Cardona destacó cualidades del Médico como hombre invencible; su vida pasó a segundo término cuando se trató de salvar al mundo. Helena le preguntó: “¿está usted herido?”. Contestó de inmediato: “no, no tiene importancia”; entonces, Helena suspiró: “¡el Médico!”.³⁷ A su vez, 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”.³⁸ El Médico usó la fuerza física para desarticular una banda gansteril ataviada de traje, sombrero y pistola; utilizó un laboratorio secreto equipado con hondas de comunicación, mapas urbanos, luces, transmisiones y micrófonos. En este diálogo, Carmona 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.³⁹

Esta réplica preservó su identidad secreta, 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”; cerca del final, una función de lucha libre fue narrada en voz del locutor y periodista deportivo Pedro “Mago” Septián, el Marqués de Querétaro.

³⁶ Bravo, “El cine de luchadores mexicano”, 89-128.

³⁷ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 10:58 min

³⁸ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 10:32 min.

³⁹ Canal de YouTube, “El Enmascarado de plata”, 43:43 min.

El luchador Fernando Osés participó en *La Sombra vengadora* como justiciero enmascarado, detective y hombre de ciencia. La trama giró alrededor de científicos, laboratorios y fórmulas secretas; además de persecuciones policíacas, bandas criminales a sueldo y pistoleros trajeados. La sombra vengadora ejecutó acrobacias; implementó métodos de investigación y formuló hipótesis. El personaje impartió justicia desde la sombra en virtud de preservar la ley y la justicia. Fernando Méndez filmó *El ladrón de cadáveres*, película considerada de culto debido a la mixtura de horror y ciencia ficción. Méndez trabajó con los luchadores Crox Alvarado, Wolf Ruvinskis, Lobo Negro, Blach Sahadow y otros.



Imagen 5. Póster de *La sombra vengadora*.
Fuente: <https://www.primevideo.com>

Producciones Calderón filmó *La momia azteca contra el robot humano*, híbrido del denominado cine “autóctono”. La modernización entró al cine de luchadores mediante escenas de edificios, avenidas, parques y autos. Las familias de ingresos medios se representaron en este filme; mientras que en ocasiones se vieron escenas surrealistas; por ejemplo, cuando intentaron destruir a la momia azteca con la cruz religiosa. Las siguientes propuestas cerraron una década del cine de luchadores: *La última lucha* (Soler, 1958), *Santo contra el cerebro del mal* (Rodríguez, 1958) y *Santo contra los hombres infernales* (Rodríguez, 1958).⁴⁰ Santo capitalizó el género filmográfico en la siguiente década.

Conclusiones

En los años cincuenta, la industria cinematográfica siguió produciendo y comercializando bienes culturales al incorporar prácticas de arraigo

⁴⁰ García, *Breve historia del cine*, 193.

popular, emergentes e infravaloradas; tal fue el caso de la lucha libre. Este deporte espectáculo había estado presente en medios de comunicación; sin embargo, al incorporarse al cine adquirió una dimensión nacional. En los principales centros urbanos populares encontró a su público ferviente, asiduo y apasionado, cuyo formato maniqueo de batalla entre el bien y mal se replicó en la pantalla grande a partir de distintos géneros cinematográficos híbridos: terror, horror, aventura, drama, comedia y ciencia ficción.

La lucha libre como fenómeno cultural en resistencia requiere reflexiones que eviten un reduccionismo maniqueísta; sin embargo, líneas de investigación desde el género, fotografía y testimonio pueden arrojar otras interpretaciones. La historiografía del tema se concentra en las primeras seis películas fundacionales de 1952; no obstante, deben considerarse las demás, pues también aportaron elementos simbólicos como los héroes enmascarados, villanos y robots, figuras determinantes en el cine de luchadores.

En esta década ningún personaje encontró arraigo popular porque aún estaba muy tenue el trasfondo histórico de la Guerra Fría. El género cinematográfico incluyó narradores deportivos como estrategia comercial, posicionó a personajes de la lucha libre y a directores; por ejemplo, René Cardona. A fines de los cincuenta, *La última lucha* de Julián Soler constituyó una metáfora porque el título confirmó un final epistémico en el cine de lucha libre.

Referencia bibliográficas

Archivos

Archivo de la Cineteca Nacional

Bibliografía

Alemán Valdés, Miguel, 1950. *IV Informe de Gobierno*: México: SEGOB.

Amador, Ma. Luisa y Jorge Ayala Blanco. 1985. *Cartelera cinematográfica, 1950-1959*. México: UNAM/ CUEC.

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

Cerón, Eddie. 2019. *De dos a tres caídas: la lucha libre como resistencia cultural en México*. México: UAEMéx.

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.

Domínguez, Humberto. 2011. *Cine mexicano entre 1940-1970*. México: Programa de Cómputo para el Aprendizaje.

García Riera, Emilio. 1971. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era.

- Grobet, Lourdes. 2011. *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*. México: Océano.
- King, John. 1994. *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Colombia: TM editores.
- Monsiváis, Carlos. 1970. *Días de guardar*. México: Era.
- Pérez Monfort, Ricardo. 1994. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- 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.

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.
- Acuña Delgado, Ángel. 2017. La cultura en la Arena de la lucha libre mexicana: una visión Etnográfica. *Rev. Esp. Antropol. Amer* 47: 143.
- Bravo, Juan. 2016. El cine de luchadores mexicano. *Circulo andaluz de Tebeos* 27: 89-126.
- Dalton, Davis. 2016. Intenciones enmascaradas en la pantalla plateada. El Santo y el mimetismo imperial. *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía* 4: 1-15.
- González Díaz, Cruz A. 2018. Sobre la cultura popular: Un acercamiento. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 47: 67.
- 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.
- 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.
- Rodríguez, Mariángela. 1991. Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 12 (en línea): 151-63.
- Saavedra Luna, Isis. 2006. El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994. *E.I.A.L.* 2 (junio): 109-27.
- Silva, Juan. 2011. La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales* 13 (enero-junio):7-30.
- Rincón, Paloma. 2022. El cinelátero: La lucha libre en el cine. *Retina Latina* 2 (octubre 2022): 20-25.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. 2021. El curiosos caso del súper 8 mexicano. *Contracultura* 2 (marzo 2021): 68-73

Tesis

- Pérez Rodríguez, Laura C. 2012. El cine de luchadores como símbolo de identidad mexicana. tesis de licenciatura, UAC.
- Rivera Gómez, Rosa N. 1997. El grupo Nuevo Cine. Tesis de Licenciatura, UNAM.
- Soto Ramírez, José J. 2010. 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.

Filmografía

- Baledón, Rafael, dir. *La sombra vengadora*. 1954.
- Cardona, René, dir. *El enmascarado de plata*. 1952.
- Cortés, Fernando, dir. *El luchador fenómeno*. 1952.
- Portillo, Rafael, dir. *La momia azteca contra robot humano*. 1957.
- Rodríguez, Joselito, dir. *Huracán Ramírez*. 1952.
- Soler, Julián, dir. *La última lucha*. 1958.
- Urueta, Santiago, dir. *La bestia magnífica*. 1952.
- _____, dir. *Los tigres del ring*. 1957.