

La actualización de los géneros clásicos en el cine mexicano: una herramienta para sobrevivir a la crisis

Updating of Classic Genres in Mexican Cinema: a Tool to Survive the Crisis

SILVANA FLORES^A

Universidad de Buenos Aires / CONICET

RESUMEN

Ante la crisis del cine mexicano alentada por el arribo de nuevos medios como la televisión, y frente al desgaste de los géneros que lo habían internacionalizado durante su período clásico, los productores que procuraron conservar su permanencia en la industria se vieron obligados a probar estructuras narrativas y espectaculares que promovieran la entrada masiva de público a las salas. Los cambios tecnológicos y espectatoriales que aquello conllevó, además de las coyunturas histórico-sociales que influyeron en la generación de nuevos tópicos, fueron desafíos que llevaron a un replanteo de las estrategias narrativas a partir de las cuales debían concebirse y desarrollarse los films propiamente dichos. Con este artículo, indagaremos sobre esta problemática por medio de un estudio de caso: el abordaje de múltiples variantes genéricas empleadas por el productor mexicano Guillermo Calderón entre los años sesenta y ochenta, que demuestran la emergencia temprana en América Latina de lo que puede denominarse un cine postgenérico, basado en una actualización, en este caso, del terror, el wéstern y el melodrama de cabareteras, que dicho productor procuró prolongar por medio de una serie de cruces e hibridaciones. **Palabras clave:** géneros, cine mexicano, Calderón, terror, wéstern, cabareteras, postgéneros.

ABSTRACT

In the face of the crisis of Mexican cinema, encouraged by the arrival of new media as television, and the attrition of the genres that had internationalized Mexican film industry during the classical period, producers striving to preserve their place in the industry developed narrative and spectacular structures that sought to promote the massive attendance of audiences to the cinemas. The technological and spectatorial changes, and the historical and social contexts that enabled the emergence of new topics, led to rethink the conception and development of the narrative strategies of the films themselves. With this article, we will explore this issue through one case study: the multiplicity of genre variants deployed by Mexican producer Guillermo Calderón between the 1960s and 1980s. These variants show an early emergence in Latin America of what we can consider a post-genre cinema, based in an update, in this case, of terror, western and *cabareteras* melodramas, which Calderón attempted to extend through a series of crossings and hybridizations.

Keywords: genres, Mexican cinema, Calderon, terror, western, *cabareteras*, post-genres.

[a] **SILVANA FLORES** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL/UBA). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Docente de Semiología de UBA XXI y de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (FFyL/UBA). Codirectora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE/IHAAL), y de la revista *Imagofagia*. Autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), y Coeditora de *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descen-*

Introducción

Ante la crisis del cine mexicano alentada por el arribo de nuevos medios como la televisión, y frente al desgaste de los géneros que lo habían internacionalizado durante su período clásico, los productores que procuraron conservar su permanencia en la industria se vieron obligados a probar estructuras narrativas y espectaculares que promovieran la entrada masiva de público a las salas. Los cambios tecnológicos y espectatoriales que aquello conllevó, además de las coyunturas histórico-sociales que influyeron en la generación de nuevos tópicos, fueron desafíos que llevaron a un replanteo de las estrategias narrativas a partir de las cuales debían concebirse y desarrollarse los films propiamente dichos. Con este artículo, indagaremos sobre esta problemática por medio de un estudio de caso: el abordaje de múltiples variantes genéricas empleadas por el productor mexicano Guillermo Calderón entre los años sesenta y ochenta, que demuestran la emergencia temprana en América Latina de lo que puede denominarse un cine postgenérico, basado en una actualización, en este caso, del terror, el wéstern y el melodrama de cabareteras, que dicho productor procuró prolongar por medio de una serie de cruces e hibridaciones.

Con el fin de analizar este fenómeno, visibilizaremos las transformaciones perpetradas para cada caso con la evolución de los títulos producidos por Calderón en el período en cuestión. Abordaremos la derivación de ciertos géneros clásicos realizados en etapas anteriores a los sesenta en relación con los emprendimientos que siguieron. Tendremos en cuenta como referencias de un fenómeno más amplio los siguientes títulos: una película conectada con el cine de terror, *Frankenstein, el vampiro y compañía* (Benito Alazraki, 1962), que recompone ciertos cruces que el cine de terror mexicano más temprano ya había manifestado someramente en su intercalación con la comedia; el híbrido *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970), que restituye algunos rasgos del wéstern, combinándolo con el auge de la lucha libre en tal período; y *Bellas de noche (Las ficheras)* (Miguel M. Delgado, 1975), como reconfiguración del cine de rumberas de los cuarenta y cincuenta, conservando espacios como el cabaret, pero modificando el tono melodramático con recursos de la comedia sexual.

Entenderemos que el mercado cinematográfico en México, al pasar su esplendor como potencia de la región, precisó una reactualización de sus géneros de antaño para capturar nuevos públicos. Aquella estrategia fue en contrapartida a los cambios que estaban impulsando una modernización de los lenguajes y estructuras del cine industrial tanto en ese país como en Latinoamérica. Los films que analizaremos demostrarán la adaptabilidad que Guillermo Calderón desplegó en su objetivo de sostener su permanencia en aquellos tiempos de crisis y recambios estéticos.

Las producciones Calderón: una trayectoria vestida de versatilidad

El cine mexicano tiene en su haber un conjunto de personalidades que lo hicieron despegar no solamente a nivel nacional sino también en el exterior. Entre ellas desfilan directores como Fernando de Fuentes, Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Chano Urueta, Juan Bustillo Oro, y el español Luis Buñuel; actores como Jorge Negrete, María Félix, Pedro Infante, Arturo de Córdova, Dolores del Río y Pedro Armendáriz; y productores como Jesús Grovas, Rodolfo de Anda, Gregorio Walerstein y Jesús Sotomayor Martínez. Entre estos últimos destacamos a la familia Calderón, que vio



Guillermo Calderón. Fuente: Mediateca INAH

[1] Para mayores detalles sobre la trayectoria de los Calderón en la exhibición y distribución, ver Silvana Flores, «Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México» (*Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n.º 3, 2019), pp. 561-602.

[2] Paola Costa, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988).

[3] Sobre este fenómeno puede revisarse el texto de Marina Díaz López, «Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispano-mexicana de 1948. "Jalisco canta en Sevilla"» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 5, 1999), pp. 141-165.

[4] *El fantasma del convento* llegaría en el siglo XXI a manos de la sobrina nieta de los Calderón, la directora y preservadora Viviana García Besné, que concretó proyectos de restauración de cine popular mexicano, entre los cuales estuvo este título.

su origen en el mundo del cine a principios del siglo XX, primero en la exhibición —desde finales de la década del diez, con su circuito de salas Alcázar, en la frontera México-Estados Unidos— y poco después en la distribución —desde el último tramo de los veinte, con una empresa, Azteca Films Distributing Co., que diseminó el cine mexicano en el país vecino angloparlante. Esto fue llevado a cabo por el obrar del empresario chihuahuense José U. Calderón, y de su hermano Rafael.

En la medida en que dicho negocio fue tomando un tinte regional y transnacional, la expansión de Azteca Films llegaría a la producción de películas, pues con el crecimiento de esas empresas se necesitaron materiales para alentar la distribución y exhibición. Así fue como los hijos de José empezaron a involucrarse en dicha misión, desplazándose a Ciudad de México (aunque sin abandonar su impronta regionalista). Las carreras de Pedro, José Luis y Guillermo Calderón (tales son los nombres de estos productores en orden cronológico) serán diversas, siendo la de José Luis la menos extensa (con una docena de films entre los cuarenta y cincuenta), mientras que Pedro se constituyó en el productor más prolífico de los tres durante el período clásico, y Guillermo, siendo el menor en edad, quien complementó la trayectoria de la familia desempeñándose con gran continuidad entre los sesenta y principios de los noventa.

Los hermanos Calderón incursionaron en una diversidad de géneros, conforme a las necesidades que el mercado impulsaba cubrir y la impronta industrialista que los caracterizó. Su trayectoria comenzó con *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938), producida por Pedro, que incursionó en motivos temáticos vinculados a lo intrarregional, y que dialogó con las películas rancheras en auge en aquel mismo momento, haciendo del cine mexicano una potencia en el continente y generando un prototipo del carácter nacional al mundo². En esos años tempranos, también produjeron películas acopladas a la tendencia de la época de promover el hispanismo, según las tratativas de coproducción alentadas desde Europa con los países latinoamericanos³, y particularmente en un afán transnacional que acompañaría a los Calderón a lo largo de las décadas. Esto fue notorio en títulos como *Seda, sangre y sol* (Fernando A. Rivero, 1942), *Los amores de un torero* (José Díaz Morales, 1945) y *El capitán de Loyola* (José Díaz Morales, 1949). También intervinieron en el terror, con *La posada sangrienta* (Fernando A. Rivero, 1943), que se acopló al impacto del género en films como *La llorona* (Ramón Peón, 1933) y *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934), los cuales, si bien no fueron producidos por los Calderón, sí estuvieron comercializados por su distribuidora⁴. Sin embargo, la mayor injerencia de estos productores en el cine mexicano clásico fue en el melodrama, y con más ahínco en su variante del cine de rumberas.

La segunda gran etapa de la trayectoria de los Calderón, liderada por Guillermo, tuvo su punto de despegue a finales de los cincuenta, en coincidencia con la crisis industrial del cine mexicano, que dejaría de afianzarse como potencia latinoamericana.

A partir de allí, su filmografía dio lugar a una reinención que llevó una vez más a los caminos de la explotación de géneros populares, pero esta vez con la imposibilidad de reproducir los antiguos formatos. Empezaría a diversificarlos, interviniendo en propuestas como la del cine de luchadores, y también se harían westerns, películas sobre problemáticas juveniles, más melodramas (aunque con un énfasis en la explicitación del erotismo), y, como cierre de esta trayectoria, los escandalosos y taquilleros films de ficheras, con su variante de las sexycomedias.

En medio de dicha versatilidad, esta familia mantuvo emprendimientos cinematográficos agradables al gran público, explotando los motivos que alcanzaron éxito probado. Ante la caída de la productividad de los géneros clásicos, supieron reactualizarse transformando los melodramas y los films de rumberas en comedias y enredos de ficheras, y el terror y fantástico en el cine de luchadores y, con menos frecuencia, en el western. En la indefinición de los cambios de época que alcanzaron a los cines industriales nacionales, las películas que tomamos como referencia pueden ser vistas como postgenéricas, entendiendo a tal “post” desde ese lugar de transformación de paradigmas que trae a la luz una nueva época, en la que el esplendor de los antiguos géneros ya no tiene la suficiente fuerza propia para seguir reproduciendo aquellos patrones, aunque no dejan de depender de ellos para establecer sus basamentos. De acuerdo con Steve Neale⁵, este fenómeno se vio consolidado a partir de los ochenta, cuando el debilitamiento de las singularidades genéricas empezó a hacerse más que notorio. Aquello obligó a un replanteo forzoso de las producciones, que incluyó la consigna de la hibridación, la cual sobrepasa la tendencia natural de los géneros a mezclarse con otros, en una especie de exceso realizado adrede.

En la evolución de los géneros, sus convenciones se fueron modificando a consecuencia del inevitable proceso de la innovación artística emprendida por los creadores emergentes, aunque también en respuesta a las demandas de los públicos. Como establecía Rick Altman⁶, los géneros tienen una capacidad de trascendencia histórica que les permite navegar a través de las décadas, provocando actualizaciones. Por tal motivo, divisamos que la era postgenérica está signada por un devenir, que a veces coincide con la época de subsistencia de los géneros clásicos, pero que paulatinamente, y en obediencia a los cambios en los que siempre se vio atravesado el cine, deriva en nuevas facetas de género marcadas, como dijimos, por esa hibridación, plenamente visible en la trayectoria de Guillermo Calderón.

La renovación de los géneros populares tras la crisis industrial

Como afirmamos, la década del cincuenta fue un punto de inflexión debido al agotamiento de las fórmulas que habían funcionado en el período clásico. La cinematografía mexicana atravesó este fenómeno trayendo sobre sí un cambio de fachada: las rancheras y los melodramas que antes ocupaban las salas del país ya no hartaban el hambre de relatos de sus espectadores, y su continuidad implicaba emprender fórmulas que ya no tenían el mismo alcance de aceptación ante los nuevos perfiles de público. Entre dichas modificaciones se actualizaron los géneros clásicos, cambiando sus formas estéticas y mecanismos narrativos para evolucionar hacia nuevos rasgos y criterios de estilo. El éxito del cine mexicano se había manifestado hasta entonces con la progresiva consolidación de esos géneros clásicos, destacándose en toda suerte de melodramas —prostibulares, de cabareteras, de madres sufrientes— así como en dramas indigenistas, y de manera especial en las comedias rancheras que inundaron México de

[5] Steve Neale, «Action-Adventure as Hollywood Genre», en Ivonne Tasker (ed.), *Action and Adventure Cinema* (Nueva York, Routledge, 2014), pp. 71-83.

[6] Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).

paisajes rurales y de una parafernalia de actores-cantantes, como los charros Tito Guízar y Jorge Negrete. Este último género se acompañó de las huellas dejadas por el proceso de la Revolución Mexicana, ampliándose el abanico de opciones cinematográficas a relatos dramáticos y bélicos, ficcionales o documentales, vinculados con dicha contienda. Algunos de ellos estuvieron ligados a una influencia de la vanguardia soviética —notemos el paso de Sergei Eisentein por México y la adhesión de cineastas como el emigrado Arcady Boytler con la Revolución Soviética⁷—. También otros géneros tuvieron repercusión en la industria local, como el terror y el fantástico, con un impulso en los inicios del período sonoro, en contemporaneidad con el esplendor de dichos géneros en Hollywood, así como también tendrían gran fama las comedias que popularizaron personalidades como Cantinflas y Tin Tan, y las tragicomedias familiares protagonizadas por Pedro Infante.

Los géneros en México fueron diversificándose conforme al surgimiento de sus figuras principales, de la popularidad de las músicas regionales que recorrieron la pantalla nacional y la foránea, y de la adaptación nacional de los géneros clásicos de la cinematografía mundial. Su evolución, en la medida en que dicha industria fue perdiendo consolidación, nos lleva a un proceso de hibridez que se irá haciendo más notorio con el tiempo, y que veremos ejemplificado en el devenir de las producciones de los Calderón tras el final de la llamada Edad de Oro.

La culminación de esa era estuvo acompañada del cruce hacia una nueva etapa de desarrollo de estos géneros que permitiría subsistir a la industria. Esto fue producto de un desgaste causado por la estandarización, así como también por el interés que estaba suscitando el cine de arte o de intervención social, impulsando un deseo de renovación, que trajo resultados notables como la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, y el surgimiento de realizadores volcados a una producción independiente. En esta dirección, cobró importancia también el accionar estatal, que abogó por un cambio de fachada basado en el concepto de autoría:

... había que recuperar un público nacional e internacional —el latinoamericano en primer lugar—, que ya no se interesaban en las películas mexicanas envejecidas, muy atrasadas en cuanto a innovación respecto a la televisión, a las técnicas de la publicidad cada día más sofisticadas, a las obras norteamericanas que, ellas sí, estaban constantemente renovando su ritmo, sus temas, sus técnicas⁸.

Las ansias del Estado por un cine de calidad no necesariamente fueron satisfechas, y chocaron con los productores privados, entre los que se encontraba Guillermo Calderón, desligados de ese interés de cultivar al pueblo por medio del cine y abogando por invertir en los fines del entretenimiento. En ese rumbo, Calderón sembró una semilla que le habilitó el camino a su permanencia hasta en los momentos más críticos, como los años ochenta, con productos de alta popularidad, pero de poca buena fama en los círculos del cine de arte. Aun así, este fue su caballo de batalla para ganar a los públicos, con elementos ya acreditados y la adaptación a nuevas formas. En aquel derrotero de transformaciones, combinado con la necesidad imperiosa de sostenerse en el mercado filmico, Guillermo Calderón se encargó de recorrer los viejos géneros manteniendo las características básicas de su versión clásica, pero imbricándolos con elementos propios del cambio de época, lo que daría a sus títulos ese carácter “postgenérico” en proceso. Las películas que analizaremos son una muestra significativa de aquel fenómeno de subsistencia.

[7] Para un recuento de las influencias de la vanguardia soviética en el cine mexicano, véase Eduardo De la Vega Alfaro, *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México* (México, Cineteca Nacional, 2013).

[8] Paola Costa, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976*, p. 161.

Nuevos géneros para nuevas épocas: la actualización como recurso de salvataje

Con el fin de detallar este fenómeno, abordaremos algunas de las opciones genéricas que los Calderón usufructuaron en los dos grandes períodos de su trayectoria (el de la Edad de Oro y el subsiguiente), y descifraremos las estrategias empleadas para la supervivencia de sus producciones. Daremos cuenta de los contrastes y derivaciones entre dichas etapas en relación con los siguientes géneros: el cine de terror (que se desplaza a la comedia), el western (transitando hacia el espectáculo de la lucha libre), y los films de cabareteras (en sus transformaciones desde el melodrama a la comedia sexual).

a. En compañía de monstruos: desplazamiento del terror a la comedia

El género del terror se caracteriza por la emoción que se procura provocar en los personajes y/o espectadores. Siguiendo a Margarita Cuéllar Barona⁹, responde a una sensación emocional, incluyéndose una variante en el término «horror», que, si bien es un sinónimo, alude a lo que induce alguna situación o personaje monstruoso, atroz o intangible, que genera diferentes intensidades de aquel sentir (tanto el temor como la inmundicia frente a aquella monstruosidad). Antes que en el cine, el terror se originó en la literatura, y de manera particular en la novela gótica inglesa, así como en la novela negra francesa de hace tres siglos¹⁰, sentando referentes que luego el cine retomará con la especificidad del discurso de las imágenes, que explicita las visiones monstruosas, aunque también juega con su sugestión por medio del fuera de campo y los claroscuros.

El cine mexicano incorporó el terror desde fechas tempranas, pero halló su consagración en los años treinta (coincidentes con el nacimiento de su industria)¹¹, tomando las referencias del cine clásico de terror hollywoodense, aunque insertando elementos autóctonos, como mitos nacionales —«lloronas», «momias» y otras figuras ancestrales— que renacen para convertirse en extraños contemporáneos de los individuos que circulan en el tiempo narrativo, marcando una extrañeza que asemeja al género con las propuestas del fantástico, medio hermano del terror. Podemos decir entonces que el género que nos ocupa ha tenido siempre una tendencia hacia la hibridación, que le hace deambular en recursos narrativos y estéticos heterogéneos. Una de las variantes menos frecuentes en aquel período clásico ha sido la de su combinación con la comedia, aunque tuviera sus vislumbres en algunos escasos títulos previos.

Frankenstein, el vampiro y compañía (Benito Alazraki, 1962), producida bajo los órdenes de Calderón¹², se encuentra atravesada por esta raíz híbrida compuesta por la mezcla del terror con la comedia. En ella se relatan las actividades ilícitas de un coleccionista de figuras de cera que anhela traer a sus aposentos los cuerpos «reales» de «Vampiro» (en referencia al conde Drácula de Bram Stoker)¹³ y «Frankenstein» (sic)¹⁴ (aludiendo al monstruo de la novela homónima de Mary Shelley). Ya desde su título, y con el empleo de estos personajes de la literatura y el cine de horror universal, vemos uno de los rasgos frecuentes de la filmografía de los Calderón que se incrementará en este período postclásico: los mitos y leyendas de raigambre internacional insertados en un contexto nacional o latinoamericano¹⁵. No es casual, en este sentido, la intención del vampiro de querer conquistar América, tras su viaje migratorio desde su trasatlántico lugar de origen.

[9] Margarita Cuéllar Barona, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, 2018), pp. 227-246. Disponible en <https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/419> (26/7/2025).

[10] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Madrid, Antonio Machado Libros, 2005).

[11] El cine de terror mexicano revivió a partir de la década del cincuenta, siendo un basamento para el film que estudiaremos. En ese sentido destacan *La bestia magnífica* (Chano Urueta, 1952), *El monstruo resucitado* (Chano Urueta, 1953), *Ladrón de cadáveres* (Chano Urueta, 1956), *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957) y *La casa del terror* (Gilberto Martínez Solares, 1959).

[12] Otras películas de terror producidas por Calderón para esta misma época, que demuestran la productividad del género, fueron dos títulos de Benito Alazraki: *Muñecos infernales* (1961) y *Espiritismo* (1962), que remiten, respectivamente, a las prácticas del vudú y el espiritismo.

[13] Aludimos a la novela *Drácula* publicada en 1897.

[14] Así aparece en los títulos de crédito, en lugar del más frecuente «Frankenstein», nombre del creador del monstruo en la novela *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818), aunque en este film (como en muchas adaptaciones cinematográficas) se utiliza para apelar al monstruo.

[15] Valentina Velázquez-Zvierkova, «Frankecine o la estética de la abyección. Chano Urueta y el cine mexicano de terror de los años 50» (*El ojo que piensa*, n.º 16, 2018), pp. 27-45.



Títulos de crédito de *Frankenstein, el vampiro y compañía* (Benito Alazraki, 1962).

Además de mixturar a los personajes del género del terror con la comedia, el film involucra elementos iconográficos de la ciencia-ficción, insertando espacios como quirófanos y laboratorios clandestinos, elementos como palancas y tableros con luces, y tramas como médicos que realizan trasplantes de cerebros. Es llamativo que la muy usual ambición del «científico loco», figura frecuente en el cine mexicano de terror y ciencia-ficción, es traspasada puntualmente al monstruo, como la conquista de la región por parte de Drácula¹⁶. En contrapartida, la

trama muestra objetivos contrarios por parte de dos jóvenes médicos encargados de eliminar a los monstruos y asistidos por dos detectives que imprimen el tono cómico al film (Agapito, interpretado por Manuel «El Loco» Valdez, y su primo, con el que continuamente compite). Como es frecuente en otros referentes del cine de los Calderón vinculados a la ciencia-ficción, la trama contiene además pseudoexplicaciones científicas que buscan dar a conocer procedimientos quirúrgicos, como trueques de sangre y trasplantes cerebrales.

La película inserta, por otra parte, personajes con doble perfil que poseen una apariencia de normalidad, pero esconden un costado siniestro o sobrenatural. Así sucede con los médicos que intentan frustrar los planes del coleccionista: uno de ellos se transforma en hombre lobo, mientras que la otra es sumida en hipnosis por el vampiro, convirtiéndose en autómatas de sus deseos. Esto responde a una de las herramientas que el cine de terror utiliza para configurar a sus personajes monstruosos: la hibridez entre lo humano y lo bestial, colocando en este caso a los protagonistas en un lugar caracterizado por lo intersticial. Estas dobles facetas son resaltadas con el uso de primeros planos, el empleo de máscaras o de colmillos, e incluso con líneas agudas en el maquillaje o el peinado. Asimismo, los truenos, los juegos de luces y sombras y la ambientación en un castillo de aspecto y habitantes lúgubres refuerzan esa ambigüedad, que tiene su epicentro en la fiesta de disfraces que ocupa el momento central de la trama. Sin embargo, dicha ambigüedad es matizada por la ridiculización de esas figuras siniestras por medio del artificio de la comedia.

Como adelantamos, tal combinación entre terror y comedia no es una novedad de esta película, aunque sí una incorporación recurrente a partir de los años cincuenta en el cine de los Calderón, como lo demuestra uno de sus principales éxitos, la serie de la momia azteca —los films de Rafael Portillo *La momia azteca* (1957), *La maldición de la momia azteca* (1957) y *La momia azteca contra el robot humano* (1958)— que incluyen en gran parte de ellos a un personaje temeroso, el cual resulta ser, en su doble faceta, un luchador que libera a los personajes del peligro. Antecedentes más tempranos los hallamos en la ya citada *La posada sangrienta*. Sin embargo, este recurso fue empleado por primera vez en una película ajena a estos productores, *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), que tomando nota del creciente éxito del comediante Cantinflas, mezcló los rasgos del terror con elementos de comicidad¹⁷. En esa misma dirección, en *Frankenstein, el vampiro y compañía* el personaje de Agapito es instrumentado para manifestar la emoción temerosa propia del género. De este modo, la película incorpora la iconografía y la narrativa del terror y del fantástico (y ciertos rasgos de la ciencia-ficción), pero no provoca la sensación de terror en los espectadores, sino en esta clase de personajes. Estos estarían consagrados a desplazar hacia sí mismos la emoción que, en otras circunstancias, se pretendería infligir al público.

[16] El coleccionista de monstruos también

[17] No obstante los escasos ejemplos mexicanos, esta combinación se dio también en otras cinematografías, como es visible en algunos films de Abbott y Costello (*Abbot and Costello meet Frankenstein*, Charles Barton, 1948; *Abbot and Costello meet the mummy*, Charles Lamont, 1955). A posterioridad, y ya como signo de esta nueva época, otros cines de América Latina realizaron cruces similares, como sucedió en Argentina con otra dupla cómica, conformada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel, con títulos como *Los vampiros los prefieren gorditos* (Gerardo Sofovich, 1974) o *Galería del terror* (Enrique Carerras, 1987).

Como en todos los emprendimientos de Guillermo Calderón, películas como *Frankenstein, el vampiro y compañía* pretendieron instalar una cuota de novedad para atraer a los públicos. La estrategia desplegada consiste en el aprovechamiento de elementos reconocibles, como las figuras sobrenaturales del cine y la literatura del terror y del fantástico, que sirven como un basamento familiar para la inserción de lo novedoso: los vampiros sedientos de sangre joven, los corpulentos aunque torpes deformes y los peligrosos hombres lobo ya no son objeto de horror para los espectadores, sino para cierta clase de personajes (específicamente la figura cómica), permitiendo asistir a la narración desde una mirada más relajada. Si el terror en su versión conservadora apuntaba a agitar los miedos internos de los personajes y público, con esta variante, nacida del agotamiento de los géneros clásicos, se produce un desplazamiento, en una suerte de jocosidad catártica representada en los comediantes que conviven con la iconografía y la trama básica del terror.



Agapito y los monstruos de *Frankenstein, el vampiro y compañía* (Benito Alazraki, 1962).

b. Entre leprosos y bandidos: la lucha libre al servicio de la ley

El híbrido *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970), que restituye ciertos rasgos del western, es una coproducción entre Cinematográfica Calderón y Santo el Enmascarado de Plata, quien a su vez es el protagonista del film. Desde los títulos de crédito, ilustrados a través de dibujos, vemos reflejada la iconografía del western, con vaqueros a caballo levantando polvo, carretas llevadas por bueyes, paisajes desérticos, y una musicalización que apela a las bandas sonoras del género. Asimismo, la vestimenta y el empleo de planos generales que permiten visualizar el entorno natural es otro rasgo iconográfico de aquel género, a los que sumamos el secuestro de damiselas, el deambular de borrachos (especialmente en la cantina) y tiroteos, que enmarcan al film dentro del margen del western clásico. Es frecuente también el uso de las armas para la demostración de la hombría —apelando a la importancia de «ser machos», en un extraño concepto de la valentía asociada a la configuración de la masculinidad— así como una desvalorización de la vida humana, a la que se elimina impiadosamente cuando se trata del accionar del banditaje.

Esta obra relata el intento por atrapar a seis hombres confinados en un leproso y que han escapado de él. Dicha misión es encargada al comisario (Darío), figura por excelencia del western, cuyo objetivo es evitar que la gente del poblado asesine a los leproso a causa de su miedo a contagiarse de la enfermedad (a la que se estima como incurable). Esta es, de hecho, planteada como el principal enemigo a combatir en una primera instancia de la narrativa. Con ese fin, Darío reúne a un grupo de voluntarios,



Títulos de crédito de *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970).

[18] Las producciones de los Calderón en este período postclásico incluyen al menos catorce títulos vinculados al western: *Ferías de México* (Rafael Portillo, 1959), *Pistolas invencibles* (Benito Alazraki, 1960), *Las hermanas Karambazo* (Benito Alazraki, 1960), *La ley de las pistolas* (Benito Alazraki, 1960), *Revolver en guardia* (Chano Urueta, 1960), *La justicia de los Villalobos* (Enrique Zambrano, 1961), *Amor a balazo limpio* (Benito Alazraki, 1961), *La trampa mortal* (Zacarías Gómez Urquiza, 1962), *Aquí están los Villalobos* (Enrique Zambrano, 1962), *Los pistoleros* (Benito Alazraki, 1962), *La conquista de El Dorado* (Rafael Portillo, 1965), *Duelo de pistoleros* (Miguel M. Delgado, 1966), *Un tipo difícil de matar* (Rafael Portillo, 1967) y *Duelo en el Dorado* (René Cardona, 1969).

[19] De hecho, los primeros films vinculados al fenómeno han sido títulos insertos en otros géneros: el drama *La bestia magnífica* (Chano Urueta, 1952), que contó con los actores-luchadores Wolf Ruvinskis y Crox Alvarado; *El luchador fenómeno* (Fernando Cortés, 1952), una comedia en la que se despliega la popularidad de El Médico Asesino y El Lobo Negro; el film melodramático *Huracán Ramírez* (Joselito Rodríguez, 1953), y *El Enmascarado de Plata* (René Cardona, 1954). Este ciclo derivó en la primera película que reunió todos los elementos del cine de luchadores, *La sombra vengadora* (Rafael Baledón, 1954). No obstante, en el año 1949 ya había aparecido la figura del luchador con *¡No me defiendas, compadre!*, dirigida por Fernando de Fuentes. Asimismo, existió también una subvariante consistente en una versión feme-

entre los que se inmiscuyen los verdaderos bandidos de la trama, un grupo de ladrones hambrientos de riquezas que buscan aprovecharse de la situación.

Si el western tiene en su origen un diseño de personajes binario (basado en la dicotomía héroe/bandido), los roles que comprenden ambos bandos están repartidos en una suerte de doble cara. Si en un principio el enemigo es el horror que genera el contagiarse de lepra, esto será traspasado a la presencia de los leprosos (que en su marginalidad se ven obligados a caer en el vandalismo). Sin embargo, serán aquellos hombres del pueblo

—comandados por un tal Camarino— los que ejercerán el rol de villanía, actuando en una especie de «fiebre del oro». Camarino propondrá un trato a los leprosos de ser guardianes del botín en todos sus actos de robo, bajo la promesa de ofrecerles alimento y (engañosamente) la mitad del botín. De ese modo, los leprosos ejercen una complicidad con los bandidos que los termina transformando en víctimas. En la contraposición entre este grupo de vándalos y el comisario no faltan otros de los rasgos del western, como la dureza en el trato y el retumbar de las balas para la instalación del orden, así como el motivo del banditaje violentando a la población.

Asociado al Bien, y teniendo en cuenta la trama maniqueísta de esta clase de films, es presentado Santo, el Enmascarado de Plata, descrito con características legendarias por el comisario, quien lo denomina «defensor de la justicia, protector de los desvalidos», motes que frecuentan la filmografía de este célebre luchador. Santo está dispuesto a ayudar a personas en necesidad, enfrentando delincuentes de diversa calaña, lo cual le obliga a llevar continuamente su máscara para evitar ser reconocido y ampliar su zona de acción. El luchador ocupa un rol de mayor relevancia que el del comisario: si en el western tradicional esta figura es la encargada de deshacerse del Mal, y sobre él pesa el éxito de la misión, en este caso el comisario delega tal función al enmascarado (como sucederá en todo el cine de luchadores, donde las fuerzas policiales, en su impotencia, requieren de los servicios de los héroes del ring). De hecho, será el propio Santo quien libraré a la novia del comisario de los malhechores que la secuestraron, y será esta quien lo escolte, hacia el final de la narración, para ensalzarlo como el héroe de la historia.

El western en la filmografía de los Calderón se hizo presente únicamente a partir de la década del sesenta, como una opción no explotada con anterioridad que les permitiera avanzar en sus ansias de novedad. Lo hicieron a través de una serie de títulos que reproducen los rasgos del western clásico, pero que insertan elementos propios de la comedia o del musical¹⁸. En este caso, Guillermo Calderón aprovechó el éxito que desde finales de los años cincuenta estaba suscitando la aparición del cine de luchadores, con títulos como *Cerebro del mal* (1958) y *Santo contra hombres infernales* (1958), ambos de Joselito Rodríguez, constituyéndose en una especie de subgénero plausible de ser combinado en hibridez con un sinnúmero de otros géneros, siendo el terror y el fantástico los más frecuentes¹⁹. A su vez aprovechaba la pregnancia que la lucha libre había tenido en otros medios como la televisión y la gráfica, naciendo así en un contexto intermedial.

Las películas de luchadores se caracterizaron por su estructura narrativa estandarizada, acoplando los movimientos de las arenas con un argumento que contraponen de forma binaria los valores del Bien y el Mal, afín a los roles prototípicos, en la

jerga de la lucha libre, de los técnicos y los rudos, respectivamente. Ya había descrito Roland Barthes a la lucha libre como una práctica deportiva con sustancia narrativa: «La función del luchador de catch no consiste en ganar, sino en realizar exactamente los gestos que se espera de él»²⁰. En palabras de Álvaro A. Fernández, el luchador pasa a convertirse en «héroe de historieta, en un actor —además de serlo en el ring— de la escena cinematográfica, y en una persona-personaje admirado y respetado por las colectividades»²². Juan Villoro, finalmente, destaca en los movimientos de estos deportistas/artistas un libreto implícito, que los films se encargan de desarrollar en los diferentes espacios en los que transcurre la trama²³.

Estas películas están vinculadas a lo que se conoce como *exploitation movies*, films de bajo presupuesto abordados en un estilo *camp*, e incentivados por la adhesión del público, aunque podemos asociarlas más específicamente a las *mexploitation movies*²⁴, que participaron de este fenómeno de hibridación en la mezcla entre el cine de terror, la lucha libre y la mitología nacional, aprovechando la difusión en autocines y en la propia televisión. Por eso, autores como Nelson Carro²⁵ refirieron a las películas de luchadores como un género parásito, pues su existencia es necesariamente dependiente de otros géneros. Aquí Calderón incorpora la iconografía y la mística del cine de luchadores al wéstern como novedad para las audiencias, en una suerte de continuidad de aquellas otras producciones (las de luchadores y las del wéstern) lanzadas para la misma época.

La primera presentación de Santo se realiza en el contexto de una lucha en el ring. Esa contienda deportiva suele insertarse al menos en las introducciones de las narraciones, para luego llevarlas a cabo por fuera del ring (en este caso con peleas en las calles del pueblo, con el villano Camerino, con un guardián de los bandidos —reemplazando al típico duelo de pistoleros— y con la captura final de los malhechores, en la que Santo lidiará con varios hombres a la vez). El héroe enmascarado hace esta aparición, por otra parte, en compañía de las monjas de un convento, asociando el negocio de la lucha libre con obras de beneficencia, y con la explicitación de un ambiente de favor divino sobre el luchador. De ese modo, se refuerza la idealización de Santo hecha por el comisario, pero en esta ocasión a través de obras filantrópicas realizadas con su talento deportivo. También destacamos en esta presentación el diálogo con recursos de la comedia, en la estrategia de mostrar a las monjas alentando la violencia en el ring, en una situación paradójica e intencionalmente jocosa.

A pesar de su perfil de hombre forzado, Santo imprime a la misión un costado intelectual, usando táctica y perspicacia. Es, en definitiva, un estratega, ideando trampas para atrapar a los bandidos. En esa dirección, se encarga de consultar con el médico del pueblo las dificultades motrices de los leprosos, para de ese modo saber cómo enfrentarse a ellos. Esto último da lugar a una exposición didáctica que involucra a los espectadores en el conocimiento transmitido al luchador. Santo apela a utilizar la astucia en lugar de la violencia, insertándose con esto la polarización entre el Bien y el Mal que, como dijimos, forma parte de las matrices narrativas del wéstern.

La segunda aparición de Santo será ya incorporado a la misión, por medio de un plano general del luchador, a caballo, en un paisaje desértico, mientras la cámara sigue su recorrido, explotándose así la iconografía clásica del wéstern. El color blanco del caballo que Santo monta (diferenciado del del comisario, que es marrón) le da a su heroísmo una valoración más arraigada. Esto, además, se enfatiza con una cortina musical que consolida su entrada al pueblo en tono heroico y triunfal.

nina, que se distingue en títulos como *Las luchadoras contra el médico asesino* (1963), *Las luchadoras contra la momia* (1964), *Las lobas del ring* (1965), *Las mujeres panteras* (1966) y *Las luchadoras vs. El robot asesino* (1969), todas dirigidas por René Cardona. En estos casos, se mantiene la misma estructura narrativa, aunque apelando a factores como el *sex appeal*, además de incorporar actrices profesionales en los protagónicos.

[20] Roland Barthes, «El mundo del catch», en *Mitologías* (México, Siglo XXI editores, 1999), p. 8.

[21] Álvaro A. Fernández, *Santo, El enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara / El Colegio de Michoacán, 2012), p. 86.

[22] Juan Villoro, «Haz el bien sin mirar a la rubia», en Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, ¡*Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores* (México, Universidad Autónoma de México, 2013), pp. 14-19.

[23] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian-Sword-and-Sandal Epic», en Steven Jay Schneider y Tony Williams (eds.), *Horror International* (Detroit, Wayne State University, 2005), pp. 33-55; Doyle Greene, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977* (Carolina del Norte, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2005).

[24] Nelson Carro, *El cine de luchadores* (México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1984).



Santo montando un caballo blanco en *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970).

[25] Esta impronta no es ajena tampoco a la filmografía de los Calderón con Santo, como lo demuestran sus más célebres películas auspiciadas por ellos: obras como *Santo en el tesoro de Drácula* (1969) y *Santo en la venganza de la momia* (1971), que fueron realizadas por René Cardona, y algunos títulos de Miguel M. Delgado: *Santo vs. la hija de Frankenstein* (1972), *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo* (1973), *La venganza de la Llorona* (1974) y *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (1974).

[26] María José Moore y Paula Wolkowicz, «Sobre monstruos, dobles y otras anormalidades. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950», en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Biblos, 2005), pp. 61-83.

[27] Margarita Cuéllar Barona, «La figura del monstruo en el cine de horror», p. 230

[28] Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* (Nueva York, Columbia University Press, 2003).

[29] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*.

Siguiendo la línea sugerida por el título, los leprosos generan terror entre los habitantes, utilizándose algunos recursos del cine de ese género²⁶. Estos serían una especie de monstruos de los cuales hay que huir, y que algunos intentarán eliminar. De hecho, el propio comisario expresa el accionar de los leprosos como un acto que ha sembrado terror en la población. En la lucha antitética que también suele caracterizar al género del terror²⁷, la figura monstruosa representa la situación indeseable que marca la narración, mientras que el Bien (asociado a lo «normal») es entronizado por

convención como una experiencia deseable de la realidad. Ese carácter monstruoso es definido por primeros planos y contrapicados que resaltan la desfiguración de los leprosos, y por el maquillaje plagado de llagas, que impresiona hasta a los más forajidos, así como también por la marcha de estos hombres, que se aparecen a los pobladores caminando como zombies. El propio Santo, a pesar de ejercer un tinte piadoso hacia ellos, afirma que «son enfermos, que tienen el instinto de contagiar a todo ser humano». De hecho, el apelativo de «enfermos» es el término que más se repetirá para describirlos, haciendo de la enfermedad un enemigo terrorífico de por sí. Según Cuéllar Barona, el monstruo funciona como un reflejo de las ansiedades sociales, apareciendo como una «amenaza simbólica»²⁸ que hay que saber enfrentar, y que puede ser identificada con cualquier referente de la coyuntura en la que emerge. Algo similar plantearía Robin Wood²⁹, asociando al monstruo con el quiebre de la situación de normalidad en las instituciones, aspecto que provocaría el horror en base a la diferencia. Esto será entonces el puntapié para combatir aquel quiebre del orden y llevar a la narración a la restauración del estado original por medio del combate de la monstruosidad en manos de un héroe³⁰, en este caso un sagaz luchador, secundado por un comisario que cede su lugar primordial.

La monstruosidad de los leprosos se disipa con el correr de la narración —por la actitud misericordiosa de Santo— hasta el punto de librarlos del castigo y de finalmente informarles que la ciencia encontró una droga para sanarlos de su mal. Así, los jinetes del terror —una denominación que parecía dirigirse a los leprosos— es finalmente trasladada a los bandidos liderados por Camerino.

Entre los detalles que hacen destacable esta producción como una estrategia industrial para la permanencia en las salas se encuentra la realización de una versión alternativa con escenas de erotismo explícito. Dicha versión se dio a conocer como *Los jinetes y el sexo*, siendo restaurada recientemente por la sobrina nieta de Guillermo Calderón, Viviana García Besné, sumándose a un gran número de películas de este productor (gran parte de ellas protagonizadas por Santo) que tuvieron también su propia versión erótica. Si bien estas películas no circularon abiertamente por el territorio mexicano, encontraron espacios de distribución (mayormente europeos), y pueden ser consideradas un adelanto de la siguiente estrategia de búsqueda de permanencia en la industria, que constituirá el cine de ficheras y las sexycomedias.

c. El regreso de las ficheras: del musical trágico a la comedia sexual

Bellas de noche (Las ficheras) (Miguel M. Delgado, 1975) puede examinarse como una reconfiguración del cine de rumberas de los años cuarenta y cincuenta, en el cual había



Los leprosos como figuras monstruosas en *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970).

tenido gran injerencia —aunque no exclusividad— el hermano mayor de Guillermo Calderón, Pedro. El cine de rumberas fue un subgénero asociado al melodrama urbano, con un espacio de acción central consistente en el cabaret o club nocturno, y un plantel de personajes cargado de proxenetas y madamas. Uno de sus primeros títulos ha sido *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), que solo pudo ser estrenado en 1943, haciéndose presentes tanto la figura de la prostituta como la de su explotador. Aquella tradición tenía antecedentes más antiguos en las dos primeras versiones de *Santa*, la silente de 1918 dirigida por Luis G. Peredo, y la de Antonio Moreno, estrenada en 1931, histórica por ser el primer film mexicano con sonido óptico. Asimismo, *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1934) consolidó el melodrama prostibulario, sentando referencias en títulos de Emilio Fernández como *Las abandonadas* (1944) y *Salón México* (1949), repercutidos en su variante del cine de rumberas. Este también incluiría el tópico de la explotación de mujeres para el ejercicio de la prostitución, con la salvedad de que la trama melodramática está impulsada por momentos de vivacidad representados en números bailables de ritmos tropicales. De ese modo, la tragedia de la protagonista —generalmente una mujer forzada a bailar en un cabaret (léase, a prostituirse) tras ser abandonada y/o engañada por su supuesto protector— es suspendida en los momentos musicales del film, relajando a los espectadores hasta el próximo tramo melodramático.

Por otra parte, las danzas de las rumberas ofrecen un atractivo vinculado al *voyeurismo* —el placer de mirar: el del asistente al cabaret y el del espectador del film— adornado por un ambiente de bajos fondos y una sensualidad que remite a los ritmos candentes que ellas bailan (como el danzón, la samba, la rumba y el mambo), aprovechados además para la contratación de artistas musicales de renombre.

La tradición del melodrama prostibulario y sus variantes responde también a la configuración de la protagonista femenina, afín al prototipo que J. Alberto Cabañas Osorio denominó «la mujer nocturna». Esta es asociada «al desorden y la transgresión de los bajos mundos ciudadanos»³¹, y en el caso de México tiene su modelo en el personaje de Santa, elaborado primeramente en la novela homónima escrita en 1903 por Federico Gamboa. Cabañas Osorio determina la narrativa generada en aquel prototipo por medio de la representación de los cuerpos de esas mujeres como ejes de comprensión de la sociedad mexicana de los años treinta en adelante, que alentó este tipo de discursos en lo sucesivo. De hecho, como reafirma Fernández Reyes³², los cabarets en los bajos fondos de Ciudad de México proliferaron ampliamente entre los años treinta y cincuenta, coincidiendo con el esplendor de este subgénero.

[30] J. Alberto Cabañas Osorio, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954* (México, Universidad Iberoamericana, 2014), p. 16.

Las rumberas tienen un cuerpo desinhibido, consecuencia de una caída moral de la que fueron víctimas y de la que están imposibilitadas de escapar. Por eso, la rai-gambre naturalista de la novela *Santa* ofrece en sus herederas de celuloide un legado asegurado. Aunque el ejercicio de la prostitución es disimulado en el cine de rumberas, es sin embargo sobreentendido y simbolizado en sus respectivas danzas cargadas de erotismo.

Bellas de noche (Las ficheras) se inserta desde sus títulos de crédito iniciales en la iconografía y los instrumentos explotados en los films de rumberas: el espacio del cabaret, la música como atractivo (con una interpretación en vivo del grupo «La Sonora Santanera»), y las propias ficheras (encuadradas en primeros planos con gestos sugerentes, lo que las establece como figuras fetiche, ligadas al deseo sexual). El cabaret «El piruli» será la localización principal y cobijará a las ficheras ya no como recinto para las danzas tropicales sino para el cumplimiento de la función que otrora las rumberas también ejercían: el baile con los asistentes y un involucramiento de tipo sexual. En esa comparativa con las rumberas hay en *Bellas de noche (Las ficheras)*, así como en todo el cine de ficheras del cual esta película es la iniciadora, la explicitación de un erotismo que en los films de rumberas estaba más bien sugerido, o reducido, como dijimos, a los movimientos de las danzas. Esto se ve en la propia decoración del cabaret, adornado con pinturas de mujeres desnudas (más veladas en los cabarets de las rumberas), pero también la película exhibirá los cuerpos de las ficheras para situaciones de enredo cómico.

[31] Álvaro A. Fernández Reyes, *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955* (Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2007).



Títulos de crédito de *Bellas de noche (las ficheras)* (Miguel M. Delgado, 1975).



Germán propone matrimonio a Carmen en *Bellas de noche (las ficheras)* (Miguel M. Delgado, 1975).

Por otra parte, la película introduce el espectáculo de boxeo como parte del contexto de su protagonista masculino, Germán «El Bronco» Torres, interpretado por el galán Jorge Rivero, cuya carrera pugilística trunca lo lleva a tomar un trabajo como mesero y encargado de la seguridad del cabaret. El boxeo reluce nuevamente aquí al espacio del ring que Guillermo Calderón había explotado con el cine de luchadores, pero esta vez para la explicitación de la figura esbelta del protagonista masculino. Llamativamente, será en este personaje, y en el de su joven hermana, donde se vuelquen los rasgos melodramáticos de la trama, unidos a los de quien será su pareja (la fichera Carmen, interpretada por Sasha Montenegro), que también habría ingresado al mundo de los clubes nocturnos para subsanar dificultades de la vida. Si en el cine de rumberas la joven bailarina se introduce en el cabaret debido a una desgracia familiar o desengaño amoroso, el exboxeador lo hará para tener un trabajo digno que le permita mantener a su hermana, una reminiscencia de las tramas de *Salón México* y *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), pero con la diferencia de que las protagonistas de aquellos films lo hacían a través del ejercicio de la prostitución.

El personaje de Germán remite además a las películas costumbristas protagonizadas por Pedro Infante (la serie de Pepe el Toro realizada por Ismael Rodrí-

guez)³³, así como a *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1946), que mostraba el periplo de un boxeador por su supervivencia, sin desdeñar la intencionalidad de presentar elementos del realismo urbano y los rasgos populares de sus personajes, que parecen trasladarse a Germán. También se incorpora una comicidad en base a exabruptos escatológicos, con personajes como el de la Corcholata, siempre pendiente de recibir un trago, la cual responde a un prototipo común en las mencionadas comedias costumbristas. El elemento particular que las películas de ficheras introducirán será el albur (o chiste de doble sentido) y el lenguaje soez como recursos de comicidad.

En esta actualización del cine localizado en cabarets contamos con la presencia del mesero homosexual, sobre quien se construyen algunas de las situaciones hilarantes del film. Esta figura forma parte de las comedias sexuales en diferentes cines de Iberoamérica, y cumplirá, entre otras funciones, la del contraste con la masculinidad de los demás hombres, coronada por sus conquistas y destrezas sexuales.

A diferencia del cine de rumberas, donde el dominio del hombre sobre las mujeres (ya sea como protectores o explotadores) se hace en gran parte infranqueable, esta película sugiere un discurso de discrepancia (aunque aún conformista) de aquel concepto de masculinidad. Así lo hará la Corcholata al recriminar a la expareja de la gerenta del cabaret su accionar cobarde ante la paternidad, y también lo hará Carmen al notificar su incompreensión por la doble cara de los clientes (devotos de sus esposas en palabras, y traicioneros en sus actos concretos en el club nocturno). Asimismo, se hace caer a los hombres en su propia trampa, evidenciando dichas contradicciones con la seducción a la hermana del exboxeador, hecha en complicidad, en su ignorancia, por él mismo.

A su vez hace su aparición la figura del gigoló, el Vaselinas, que introduce una modificación respecto a las narrativas del cine de rumberas, pues es él quien entrega su cuerpo a las ficheras para conseguir dinero y ropas finas, asemejándose a los proxenetas en su carácter de mantenido. Este trae remembranzas del viejo cine de rumberas, al acompañar algunas de sus apariciones con nuevas versiones de las canciones *Aventurera* y *Pecadora*, cuyas letras se encargaban de caracterizar a las «mujeres nocturnas», trasladándose ahora a una figura masculina (aunque en un tono de comicidad y no de melodrama, como sucediera con las rumberas).

En suma, nos encontramos con la conversión de una trama melodramática hacia una comicidad que solo toma algunas reminiscencias del anterior género en el motor que impulsa a la pareja protagonista a trabajar en el cabaret, pero sin la carga moral que el melodrama imponía como medio de educación emocional. A su vez, la música deja de ser un eje de atracción para establecerse como un simple contexto.

Estas películas, sumadas a las coetáneas sexycomedias —variante caracterizada por su localización fuera del cabaret— fueron la última ficha que Guillermo Calderón apostó para su permanencia en la industria del cine. Aunque grandemente denostado por los films de esta manufactura, este productor tuvo el mérito de conservar una continuidad en el medio gracias a la explotación de las viejas fórmulas que habían atraído al público hacia las desventuras de las rumberas, aprovechando ahora el aligeramiento de los límites morales para añadir la explicación a lo que antes solo podía ofrecerse como sugestión.

[32] Nos referimos a *Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948) y particularmente *Pepe el Toro* (1953), en donde el protagonista practica el boxeo para subsistir.



El grupo de ficheras en *Bellas de noche (las ficheras)* (Miguel M. Delgado, 1975).

Conclusiones

La década del cincuenta fue mundialmente un punto de inflexión para la cinematografía, trayendo modificaciones inevitables en las temáticas, las formas de narrar, las tecnologías para filmar, y en los equipos artísticos y técnicos, que conformaron una suerte de recambio generacional. México no fue ajeno a estas circunstancias, y debió, como todos los cines nacionales, adaptarse a los nuevos tiempos. De allí en adelante se incorporaron también inquietudes sociales y políticas altamente radicalizadas, de las que surgieron cines de intervención y militancia, o al menos de concientización social marcada. Junto con ello, vislumbramos un intelectualismo en oposición férrea a los cines populares que habían descollado por medio de los géneros más exitosos, que, como vimos, pasaron a desgastarse en la transición de lo clásico a la modernización. Se procuró batallar contra aquel desgaste, imprimiendo aires de alta cultura, que promovieron el surgimiento de cineclubes, la creación de revistas especializadas con aires de los nuevos cines de otras naciones, e incluso la conformación de centros de capacitación audiovisual. Por otro lado, la década del setenta insertó una búsqueda por parte del Estado para reestructurar la cinematografía, generando iniciativas que chocaron con los productores privados, entre los cuales Guillermo Calderón llevaría la bandera de su autodefensa.

Hemos determinado que, en el devenir de estos cambios estéticos y narrativos, existió una necesidad de actualizar los géneros que habían sido útiles en el pasado para alimentar las arcas de la taquilla. La trayectoria de Guillermo Calderón, respaldada por décadas de trabajo familiar en la industria, estuvo signada por esa impronta de renovación, la cual no implicó una originalidad —pues gran parte de sus producciones pueden ser estudiadas como films seriados— sino, como hemos remarcado, por una hibridez que excedió la tendencia natural de los géneros a mezclarse unos con otros. Deducimos de ello que hubo en su filmografía una voluntad de reproducción, para lo cual era necesario reflotar las antiguas tramas narrativas y readaptarlas a otros géneros y posibilidades temáticas. Calderón respondió a la crisis teniendo en cuenta también la competencia mediática, estimulando la generación de productos cinematográficos, como el cine de luchadores, que fueran una extensión de lo que los cómics y la televisión estaban ofreciendo a los grandes públicos, siendo beneficiado con la prohibición en 1955 de la televisión de la lucha libre, que alentó el crecimiento exponencial de esta clase de propuestas cinematográficas.

Los films analizados demuestran la existencia de una era postgenérica, es decir, del comienzo del fin de los géneros clásicos, que empieza a hacerse notoria a partir de los sesenta, así como también de una voluntad de exploración de posibilidades narrativas que eran al mismo tiempo familiares (usando las fórmulas de los géneros clásicos) y novedosas (planteando cruces y prestando atención a las demandas del gusto popular). Lo hicieron por medio del enlace del terror con la comedia, del western con el cine de luchadores y del melodrama cabaretero con la comedia sexual, combinaciones que buscaron ejecutar la continuidad que se requería para seguir sosteniendo la producción. Éxitos y fracasos mediante, Guillermo Calderón seguiría aquel trayecto hasta el hastío de una industria del cine popular que, sin embargo, supo consolidar su visibilidad. Ofreció con ello nuevas chances a un cine anhelante de expansión, que se asentó desde el lado opuesto del cine de la modernidad, avanzando en paralelo a los cambios socioculturales que transformaron las producciones de América Latina.

Referencias

- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).
- BARTHES, Roland, «El mundo del catch», en *Mitologías* (México, Siglo XXI editores, 1999).
- CABAÑAS OSORIO, J. Alberto, *La mujer nocturna del cine mexicano. Representación y narrativas corporales, 1931-1954* (México, Universidad Iberoamericana, 2014).
- CARRO, Nelson, *El cine de luchadores* (México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1984).
- CARROLL, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Madrid, Antonio Machado Libros, 2005).
- COSTA, Paola, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988).
- CUÉLLAR BARONA, Margarita, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, 2018), pp. 227-246. Disponible en https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/419
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México* (México, Cineteca Nacional, 2013).
- DÍAZ LÓPEZ, Marina, «Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948. "Jalisco canta en Sevilla"» (*Cuadernos de la Academia*, n.º 5, 1999), pp. 141-165.
- FERNÁNDEZ, Álvaro A., *Santo, El enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara / El Colegio de Michoacán, 2012).
- FERNÁNDEZ REYES, Álvaro A., *Crimen y suspenso en el cine mexicano. 1946-1955* (Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2007).
- FLORES, Silvana, «Las actividades cinematográficas de José y Rafael Calderón: un caso de omisión en la historia del cine regional y transnacional en México» (*Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n.º 3, 2019), pp. 561-602.
- GREENE, Doyle, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977* (Carolina del Norte, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005).
- MOORE, María José y WOLKOWICZ, Paula, «Sobre monstruos, dobles y otras anormalidades. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950», en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Biblos, 2005), pp. 61-83.
- NEALE, Steve, «Action-Adventure as Hollywood Genre», en Ivonne Tasker (ed.), *Action and Adventure Cinema* (Nueva York, Routledge, 2014), 71-83.
- SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores, «Importation/Mexploitation, or How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian-Sword-and-Sandal Epic», en Steven Jay Schneider y Tony Williams (eds.), *Horror International* (Detroit, Wayne State University, 2005), pp. 33-55.
- VELÁZQUEZ-ZVIERKOVA, Valentina, «Frankecine o la estética de la abyección. Chano Urueta y el cine mexicano de terror de los años 50» (*El ojo que piensa*, n.º 16, 2018), pp. 27-45.
- VILLORO, Juan, «Haz el bien sin mirar a la rubia», en Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*

(México, Universidad Autónoma de México, 2013), pp. 14-19.
WOOD, Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* (Nueva York, Columbia University Press, 2003).