

# LOS ESLABONES PERDIDOS DEL CINE MEXICANO: DOBLES VERSIONES DEL GÉNERO FANTÁSTICO

## THE MISSING LINKS OF MEXICAN CINEMA: DOUBLE VERSIONS OF THE FANTASY GENRE

**ÁLVARO A. FERNÁNDEZ REYES**

(Universidad de Guadalajara)

### RESUMEN

Este artículo trata sobre el cine prohibido y oculto. Aborda las dobles versiones del género fantástico y concretamente de luchadores. El análisis gira en torno a las categorías de censura y de público nacional, mientras se cuestiona su relación con la representación y la exhibición del cuerpo femenino. Parte de la idea de que la prohibición de estas dobles versiones se debía más a una autocensura que a una censura institucional. Por otra parte, que su producción fue la antesala del destape sexual en la pantalla a finales de los años setenta y principios de los ochenta. Finalmente que este hecho histórico abona de alguna manera al debate sobre la noción de una audiencia nacional.

**Palabras clave:** dobles versiones, cine perdido, género fantástico, cine de luchadores.

### ABSTRACT

This paper examines the concept of “forbidden cinema”, addressing the double versions of the fantasy genre and specifically wrestling. The analysis focuses on the categories of censorship and the national audience, while questioning their relationship with the representation, exhibition and consumption of the female body. The starting point is the idea that the prohibition of these double versions was due more to self-censorship for commercial purposes than to institutional censorship. Conversely, the production of these films marked the prelude to the sexual unveiling of the late seventies and early eighties.

**Keywords:** double versions, lost cinema, fantasy genre, wrestling cinema.

## RESUM

### LES BAULES PERDUDES DEL CINEMA MEXICÀ: DOBLES VERSIONS DEL GÈNERE FANTÀSTIC

Aquest article tracta sobre el cinema prohibit. S'aborden les dobles versions del gènere fantàstic i concretament de lluitadors. L'anàlisi gira entorn de les categories de censura i de públic nacional, mentre es qüestiona la seua relació amb la representació, l'exhibició i el consum del cos femení. Partim de la idea que la prohibició d'aquestes dobles versions es devia més a una autocensura amb finalitats comercials, que a una censura institucional. D'altra banda que la seua producció va ser l'avantsala del destape sexual a la fi dels anys setanta i principis dels huitanta.

**Paraules clau:** dobles versions, cinema perdut, gènere fantàstic, cinema de lluitadors.

## INTRODUCCIÓN

Hace mucho tiempo se creó una leyenda cinematográfica. Gracias a la publicación del artículo "El cine que no vemos [...]", escrito en 1980 por Juan Manuel Aguilar,<sup>1</sup> que incluía *stills* y carteles de películas de luchadores donde se mostraban imágenes de mujeres desnudas que no se veían en las versiones oficiales, es que surgieron rumores sobre su paradero y un halo simbólico a su alrededor. Así comenzó una búsqueda casi obsesiva de cinéfilos, coleccionistas de cine de culto e historiadores curiosos, obsesionados por encontrar esas *soft-porn* que en teoría no debían existir, y que en la práctica nunca se proyectaron en el México de la época. Pero cuyas versiones para toda la familia sí fueron vistas por el público nacional.

En este artículo abordo parte de esta historia, con el fin de contribuir al fenómeno no sólo del "cine que no vemos", sino de un "cine secreto", de un "cine oculto", que consistía en una serie de producciones de género fantástico que cargaban de erotismo a la eterna lucha del bien contra el mal. Este fenómeno tiene muchos ángulos para analizar, pero para este momento el debate que arrojan esas dobles versiones gira en torno a las categorías de censura y de público nacional, mientras se cuestiona su relación

1 AGUILAR, Juan Manuel (1980), "El cine que no vemos: Santo en el tesoro de Drácula", *Dicine*, Num. 26, junio-julio, pp. 31-38.

con la representación y la exhibición del cuerpo femenino. En el fondo invita a comprender un momento de cambios de sensibilidad social que entraba en tensión con la prohibición y las prácticas cinematográficas.

En la primera parte presento una mirada panorámica sobre la filmografía previa a los años sesenta, y sobre la relación prohibición-exhibición del cuerpo desnudo en el cine comercial para repasar el “estira y afloja” que prepararía el terreno de las dobles versiones. Más adelante centro la atención en el género que cobijó esta práctica cinematográfica. Para finalmente aterrizar en los casos de dos eslabones perdidos que ya fueron encontrados y exhibidos: *El Vampiro y el sexo* (1968) y *Los leprosos y el sexo* (1970) dirigidas por René Cardona.

A pesar de que este trabajo no versa sobre el estudio de recepción, habrá que recordar que, cuando *El Vampiro y el sexo* fue vista por primera vez por un público del siglo XXI, causó un júbilo y un evento cinematográfico poco experimentado en el cine de culto nacional. Algo parecido está ocurriendo con *Los leprosos y el sexo*. Lo cual nos habla de una parte de la cultura cinematográfica que valora el cine y su historia, muchas veces desde una mirada retro<sup>2</sup> y, me atrevo a decir, hasta una cultura del *fandom* (grupos de aficionados por ciertos productos culturales).

Por lo que considero necesario seguir explorando en las dobles versiones, de las que aun hace falta trabajo por hacer, para abonar a la labor que ha realizado Viviana García-Besn  con la restauración de estos filmes, sumar a contribuciones académicas de investigadoras como Dolores Tierney,<sup>3</sup> además de dar continuidad a las exploraciones pioneras como la del mencionado Juan Manuel Aguilar,<sup>4</sup> y atender más notas de divulgación como las de Xavier Nava que exigen la búsqueda del cine perdido.<sup>5</sup>

2 Quiero puntualizar que trabajar con estas dobles versiones, de cierta manera significa ejercer una mirada retro a una caja del tiempo que fue abierta en el nuevo milenio. Aunque siempre se abre una caja del tiempo al trabajar con cine del pasado, en este caso las imágenes prohibidas enfatizan lo “retro” tanto por el estilo de producción de bajo presupuesto con sus diseños de imágenes que provocan nostalgia, como por los cándidos desnudos que eran censurados para el espectador nacional. La acción de voltear a ver esa inocencia conlleva un tipo de mirada de una audiencia de los años sesenta y setenta que, a la postre, le significaban esas imágenes.

3 TIERNEY, Dolores (2019), “El Vampiro y el sexo/The Vampire and Sex (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968”, *Porn Studies*, Vol.6, Num. 4, pp. 411-427.

4 AGUILAR, “El cine que no vemos”.

5 NAVA, Xavier (2009), “Las Nudie-Movies de Santo y Blue Demon”  Y dónde están los negativos?, *Cine Toma*, Num. 3, marzo-abril, p. 24.

Estas inquietudes, eventos cinematográficos, junto a los hechos históricos que refieren a un cine creado en secreto, nos motivan a examinar películas del pasado que parecían inexistentes, pero que gracias a la arqueología fílmica se están revelando. De ahí que nos preguntemos: ¿por qué se filmaron las dobles versiones?, ¿por qué se ocultaron en México, se exhibieron en el extranjero, y luego se enlataron?, ¿qué papel juega el género fantástico y de luchadores junto con sus versiones censuradas en la definición de la audiencia nacional?

### **CUERPOS CENSURADOS**

La concepción sobre los desnudos en el cine mexicano cambió y fueron prohibidos en la normativa del primer Reglamento de Censura Cinematográfica promulgado en 1919. Sin embargo, realmente se institucionalizó la censura durante la etapa industrial iniciada a finales de los treinta hasta su crisis a principios de los cincuenta. Quizá el caso más escandaloso de censura temprana sería *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937), que no logró tener corrida comercial durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), debido a las escenas de un burdel donde algunas mujeres desnudas aparecen bailando sobre una mesa. De cualquier manera, el film se estrenó en 1943 sin dichas escenas, salvo por una en la que una de las prostitutas ejecuta un *streptease*. Tras cuatro semanas en cartelera (buen tiempo de exhibición), se perdió en el imaginario cinematográfico. Parece que con el paso del tiempo tuvo algunas apariciones y una que otra mención de críticos y cineastas,<sup>6</sup> hasta que fue restaurada en 1993 por la Filmoteca de la UNAM, y el cinéfilo gustoso del cine de culto y oculto pudo verla en exhibiciones especiales o en formato VHS.

Hasta 1941 el gobierno reconoce el cine como industria y como asunto nacional. Con ello surgió el Reglamento de Supervisión Cinematográfica que verificaba que las películas llegaran libres de libertinaje a las buenas conciencias mexicanas. En 1949 nace otra ley al momento que se crea la Dirección General de Cinematografía. Ente los cuatro puntos principales del reglamento, estaba el que prohibía la exhibición de películas "Cuando se ataque la moral", es decir, "Cuando se ofenda al pudor, o a la decencia o a las buenas costumbres, o se excite a la prostitución o a la práctica de actos licenciosos o impúdicos, teniéndose tales como todos aquellos que,

6 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 1, Conaculta, Guadalajara, p. 289.

en el concepto público, estén calificados como contrarios al pudor”.<sup>7</sup> Esta enorme ambigüedad quiso resolverse en 1951 con la creación de la Ley de Protección a la Industria, pero el jefe del Departamento de censura Guillermo Jiménez, dejó claro que aun no había un criterio objetivo de la censura, pues indicó que:

El único criterio que puedo seguir es el que poseo: [...] Sé cuándo se debe usar una medida... ¿Usted no ha pasado por la experiencia de haber leído un libro y después de terminarlo haber pensado: “Yo le hubiera quitado esto o aquello [...]”? Pues bien, ése es el criterio para cortar las escenas inconvenientes.<sup>8</sup>

Por el contrario, Fernando Mino indica que en ese momento “se profesionalizó el órgano censor –llamada oficialmente ‘supervisión’– y se adoptaron criterios que sugieren un acuerdo entre la élite política y la religiosa respecto de la noción de censura, socialmente presentada como un medio por el cual se preserva el proyecto de nación” (2019).

Antes se había creado otro tipo de órgano censor derivado de La Legión mexicana de la decencia, que comienza a cobrar fuerza a partir de 1934, luego de la lucha entre católicos y el Estado (conflicto llamado Guerra cristera, 1926-1929). Tras la creación del Código Hays (1934-1960) en Estados Unidos, compuesto por un poderoso grupo de conservadores de los Consejos de censura, así como por La Legión Católica de la Decencia (Black, 2012<sup>9</sup>), dirigido a evaluar desde el guion hasta la posproducción en los estudios de Hollywood, es que se forma el código de censura de La Legión Mexicana de la Decencia, o La Liga de la Decencia, como también se conoce. A este órgano pertenecía Soledad Orozco, esposa del presidente Ávila Camacho (1940-1946) quien se asumía como creyente, lo cual daba enorme respaldo al grupo.

Este colectivo de censura gozaría de gran influencia en los siguientes sexenios al imponer su código moral entre 1946 y 1958, apoyado por la Unión Mexicana de Padres de Familia. En el código se prohibían desnudos, apología a drogas, homosexualidad, sangre, magia, y hasta bailes pecaminoso-

7 MANTECÓN, Álvaro (2004), “La censura en el cine mexicano de los años cuarenta”, *Revista Fuentes Humanísticas*, UAM, México, Vol. 16, Num. 28, enero-Junio, p. 172.

8 MENDOZA, Miguel Ángel (1949), *Cinema Reporter*, Num. 10, IX; Citado por GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 5, Conaculta, Guadalajara, p. 9.

sos como el mambo. Esta unión colocaba en los templos y parroquias su lista de películas y las respectivas clasificaciones: A para toda la familia, B para niños y adolescentes, B1 para jóvenes y adultos, B2 para Adultos con cierto criterio formado, C sólo adultos, C1 Prohibida por la moral cristiana, y C2 Fuera de clasificación por indecente.<sup>10</sup>

Al parecer la unión perdía fuerza a mediados de la década de los cincuenta, por lo que a la luz de la ambigüedad de los criterios del Reglamento de censura de la Ley de Protección a la Industria, los hermanos Calderón aprovecharon la oportunidad para producir melodramas con su respectivo sistema de estrellas formado por Kitty de Hoyos, Columba Domínguez, Ana Luisa Peluffo, Amanda del Llano, entre otras, que hacían desnudos estéticos e inmóviles para ser pintadas o esculpidas por un artista y así justificar la desnudez. Entre 1955 y 1956 produjeron siete películas: *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado, 1955), *La ilegítima* (Chano Urueta, 1955), *El seductor* (Chano Urueta, 1955), *Esposas infieles* (José Díaz Morales, 1955), *La Diana cazadora* (Tito Davison, 1956), *Juventud desenfrenada* (José Díaz Morales, 1956), y *La virtud desnuda* (José Díaz Morales, 1955), que supuestamente tenía el “veto de la liga de la Decencia tachándola de inmoral”.<sup>11</sup>



Fig. 1. Cartel promocional de *La fuerza del deseo*  
(Colección propia).

9 BLACK, Gregory (2012), *Hollywood Censurado*, Akal/Cine, Madrid.

10 MINO, Fernando (2012), “Mientras tanto en México. Sexo, Censura y Cine”, *Algarabía Tópicos*, Noviembre, año 2, Ed. Otras impresiones S.A., México.

11 ANOTADOR (1953), *El Cine Gráfico*, 5 de abril, México; citado por PEREDO, Francisco (2015), *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, UNAM, México, p. 245.

Posteriormente, por temor a ser vetados, los hermanos Calderón cancelaron esta práctica. No obstante, el interés continuó tímidamente. Y mientras se autocensuraban desnudos aparentes en películas de otros productores entre los que se cuenta Gregorio Walerstein, responsable de *Adán y Eva* (Alberto Gout, 1956) –y que sí parecía ser aceptada por el ala conservadora–, sin esperarlo, los guardianes de las buenas conciencias habían recibido un duro golpe con los desnudos de Kitty de Hoyos, Ana Luisa Peluffo y otras, por lo que en 1959 intentaron dar un revés con la producción y difusión de *Yo pecador* (Alfonso Corona Blake) que trata de un artista que decide convertirse en sacerdote. Más allá del esquemático argumento, con patadas de ahogado, La Legión Mexicana de la Decencia difundía por distintos medios apologías al film. En una nota publicada en *El Universal* se excribía que era la película del año, sentenciando: “Hay que combatir el cine malo patrocinando el bueno. Concurrid y haced propaganda para que en los cines donde se exhibe ‘Yo pecador’ no haya en ninguna función una sola butaca vacía”.<sup>12</sup>

El nuevo horizonte de expectativas iría ganando terreno, es decir, esas formas de orientación de la audiencia para seleccionar productos textuales y mirarlos de determinada manera.<sup>13</sup> En ese sentido, el cine de los sesenta parecía no prestar ya tanta atención a los guardianes de la moral, lo cual no es de extrañarse por los cuantiosos cambios que experimentaron las sociedades de México y el mundo.<sup>14</sup> A veces el cine comercial iba sorprendiendo con cuerpos al natural que aparecían en películas como *La perra*, (Emilio Gómez Muriel, 1966). Sin embargo, la película fue víctima de la poscensura, pues en la exhibición en Argentina, Ecuador, Perú y Nueva York, no se cortaron tres fragmentos de desnudos de Libertad Leblanc, como ocurrió en México.<sup>15</sup> Esta actriz argentina era la “encueratriz” del

12 SÁNCHEZ, Gabriel (2019), “Así se censuraban las cintas consideradas ‘inmorales’”, *El Universal* 17 de agosto, <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/asi-se-censuraban-las-cintas-consideradas-inmorales/>

13 JAUSS, Hans (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus Humanidades, Madrid.

14 Entre ellos estaba el arribo de los nuevos cines y la modernidad cinematográfica, los circuitos independientes y contraculturales, que iban a contracorriente del cine popular, que por su poder subversivo de forma y fondo, creaban otra manera de ver y pensar el cine, y que más allá de los desnudos, escandalizaban tanto a las legiones católicas como algunos cineastas y periodistas. Fue por ejemplo el caso de *Fando y Liz* (1967) o *El topo* (1969) de Alejandro Jodorovsky.

15 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 13, Conaculta, Guadalajara, p. 28.

momento que sólo la audiencia mexicana no podía ver en todo su esplendor. Como *La perra*, su siguiente película, *La endemoniada* (Emilio Gómez Muriel, 1967) también fue mutilada, y no sólo se deshicieron de los desnudos de Leblanc sino también los de algunas extras. Tampoco se le hizo ver al público mexicano a la otra actriz argentina Isabel Sarli, que en su país sí aparecía totalmente desnuda en una producción de Gregorio Walerstein: *La diosa impura* (Armando Bo, 1963). Aún con las escenas mutiladas, en México tuvo clasificación C. Caso similar fue el de *Desnudos artísticos* (Julio Bracho, 1963), otra cinta argentina que el público mexicano conoció como *Amor de adolescente*.

De cualquier manera la exhibición de los cuerpos seguía su curso. Francisco Peredo indica que “se fue convirtiendo en una ‘moda’ también entre los productores mexicanos [...] con lo cual se hizo una clara división entre el cine ‘decente’ y el de ‘encueradas’”.<sup>16</sup> Moda a la que pertenecía *El pecado de Adán y Eva* (Miguel Zacarías, 1967), que a diferencia de su antecesora de 1956, se le sumaba “el pecado”, sustantivo que también componía el título de *La pecadora* (Alfonso Corona Blake, 1967), otro melodrama con desnudos en el que recaía el peso de la ideología católica, aderezada con el morbo que genera el sabor del pecado.

En los años coincidentes a las dobles versiones, le siguieron otras como *Al rojo vivo* (Gilberto Gazcón, 1968), *La buscona* (Emilio Gómez Muriel, 1969), *La noche violenta* (José María Fernández, 1968), y la comedia del *playboy* Mauricio Garcés *La cama* (Emilio Gómez Muriel, 1968), que –según García Riera– posiblemente para la exhibición nacional también le fueron cortados los desnudos de Rosángela Balbó.<sup>17</sup>

No se sabe a ciencia cierta qué tipo de censura operaba en cada uno de estos melodramas, por qué unos sí fueron mutilados en México y otros no, y en qué casos se trata de una autocensura, censura o poscensura;<sup>18</sup> lo importante es que este síntoma devela un concepto de audiencia nacional y otro concepto de audiencia transnacional en términos de apertura y de cuidado de la moral social.

Pese al retroceso en cuanto exposición de los cuerpos y la posible autocensura que coartó la libertad de expresión en los cincuenta, los Calderón

16 PEREDO, Francisco (2015), *Gregorio Walerstein y el cine*, p. 307.

17 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 14, Conaculta, Guadalajara, p. 104.

18 Según la tipología de Ayala Blanco existe la precensura, la autocensura y la poscensura. AYALA BLANCO, Jorge (2017), *La aventura del cine mexicano*, UNAM, México.

ya habían probado el terreno fértil. Sería el mismo terreno en el que una década más tarde cultivarán las dobles versiones no sólo con desnudos sino hasta con sexo simulado. Historiadores como García Riera se han preguntado si en aquel momento de mediados de los años cincuenta, lo que se censuraba era el desnudo o el movimiento de los cuerpos.<sup>19</sup> En los años sesenta, y concretamente en relación a las dobles versiones del cine fantástico, nos preguntamos si estas películas se censuraron para salvaguardar la conciencia de un público popular y su lugar dentro del concepto de nación, o si fue para no arriesgar el potencial económico que representaban sus consumidores, por ser un tipo de cine para toda la familia.

Lo cierto es que mientras la censura estatal y la censura católica se iban relajando, o bien perdiendo batallas, los gustos y las necesidades del espectador y la industria iban cambiando. La producción en serie con poca inversión, rápida manufactura y buenas ganancias económicas reinventó el mercado ligado a un público popular, pero no mejoró la calidad estética ni la relación del cine con la clase media. Los géneros no realistas vivieron un auge, y como dan cuenta gran cantidad de historiadores, poco a poco tuvo lugar la apertura a la sexualidad, a veces velada, a veces más explícita, como ocurría con las dobles versiones y con algunos melodramas para adultos que sí eran parte de la cartelera mexicana.

### **LA PARADOJA DE LO FANTÁSTICO**

Extrañamente al lado de los melodramas candentes aceptados en la exhibición para un público nacional que seguramente coincidía con el consumo de otros géneros, estaban otras películas prohibidas que pertenecían al cine fantástico, el cual circulaba entre el público asiduo a un género que había sido poco cultivado por la tradición mexicana.

Porque habrá que decir que México vivió una ola de cine fantástico nutrido principalmente por el género de luchadores,<sup>20</sup> que ha quedado algo opacada por el brillo de la Época de oro llena de melodramas confeccionados

19 GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 8, Conaculta, Guadalajara.

20 Tema desarrollado en SCHMELZ, Itala (2006), *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*, Conaculta, México; CRIOLLO, Raúl, et.al. (2013), *Quiero ver sangre. Historia ilustrada del cine de luchadores*, Cultura UNAM, México; DOYLE, Greene (2005), *Mexploitation Cinema. A critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*, McFarland, North Carolina; CARRO, Nelson (1984), *El cine de luchadores*, UNAM, México; FERNÁNDEZ, Álvaro (2019), *Santo el enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

por un realismo estereotipado, basado en la retórica del exceso y del chantaje sentimental,<sup>21</sup> e insistimos, muy poco cultivo de lo fantástico.<sup>22</sup> Para la crítica periodística y la academia culta con sus estándares refinados y selectivos, ese cine melodramático parecía ser el cine nacional, y no aquél sobrenatural que consideraban “churros” o películas de bajo presupuesto y pésimos valores estéticos.

Es un hecho que a la Época de oro cargada de melodramas y de comedias urbanas o rancheras, le siguió la “Época de plata” que salvó la decadente industria, justamente incluyendo mujeres voluptuosas, monstruos, científicos locos, e invasoras de otros planetas, que la mayoría de las veces se enfrentaban a luchadores enmascarados.<sup>23</sup> Era una suerte de mitología nacional nacida en otros medios y campos como el deporte, la televisión, el cómic, y que funcionaba en el cine para cubrir cierto horizonte de expectativas de un espectador que vivía otro momento de la modernidad, tendiente a otro tipo de folclor urbano, y que no se identificaba más con el Nacionalismo cultural.

Porque a decir de Rick Altman, el género “es un concepto complejo de múltiples significados”, que funciona como esquema para la producción industrial, como estructura formal para las películas, como etiqueta para la distribución y exhibición, y como contrato con el espectador y su horizonte de expectativas, que va cambiando y adaptándose a las condiciones del momento.<sup>24</sup> Por su parte, en relación a la clasificación, de acuerdo a la tesis del cineasta y teórico Xavier Robles, en cuanto al acercamiento a la realidad, el cine de ficción cuenta con dos grandes grupos de géneros: los realistas y los no realistas, que se diferencian por el grado de similitud y probabilidad. En los primeros se muestra que:

[...] Su probabilidad es determinante [y en los segundos lo importante es] su conexión con esa otra parte de la realidad que es la fantasía poética y la desconocida mente humana. Entre esos últimos se puede

21 OROZ, Silvia (1995), *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, México.

22 VAIDOVITS, Guillermo (1991), “El espejo de la noche: Reseña del cine fantástico en México”, *XXIV Festival Internacional de cinema Fantàstic de Sitges*, Generalitat de Catalunya, Sitges.

23 FLORES, Silvana (2019), “Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del santo en el cine fantástico mexicano”, *Secuencias*, Num. 48, segundo semestre, Madrid.

24 ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, p. 35.

establecer también una segunda diferencia: los que son posibles, y los que son fantásticos e improbables hasta donde la razón y el conocimiento puedan discernir.<sup>25</sup>

Lo cierto es que el género de luchadores protagonizó el gusto de los sectores populares, pese a componerse de relatos tan improbables que se requería de un contrato simbólico extremadamente permisivo para poder alcanzar algo de credibilidad, pues en su gran mayoría rompían con lo verosímil y los límites de la razón.

Los índices de producción ayudan a entender el panorama de producción y por tanto de consumo, ya que había una estrecha relación entre estas dos partes de la cadena de producción, a diferencia de la actualidad donde se produce más de lo que se exhibe. Podemos ver que simplemente de mil películas producidas entre 1957 y 1966, por lo menos el 10% se adecuaba a esta categoría genérica, y entre películas de horror, ciencia ficción y comedia fantástica, el 50% eran de luchadores. Además Santo, el héroe que fue pasado del deporte de la lucha libre al cómic y después al cine, protagonizaba una buena parte de las historias.<sup>26</sup>

Habría que profundizar más en los motivos de esta efervescencia de lo fantástico en la producción cinematográfica, y en el tipo de horizonte de expectativas que estaban cubriendo. Pero lo que ahora concierne preguntarnos es sobre la paradoja de lo fantástico: ¿a qué se debe –según la clasificación de Xavier Robles–<sup>27</sup> que las dobles versiones pertenecieran a este género y no a los llamados realistas?, ¿por qué fueron censuradas para el público mexicano si tenían tanto arraigo en la cultura, mientras otros melodramas eróticos sí eran permitidos?

Las preguntas son complejas, pero podemos pensar en algunos indicios que las responden. A la par de la censura y la moral social del periodo, se perciben cambios en una audiencia que había crecido leyendo los cómics del Enmascarado de Plata y dejaba de ser un infante que sólo gozaba del enfrentamiento de sus héroes buenos contra los malos, y comenzaba a ser adolescente en pleno despertar sexual. Esto digamos durante la primera etapa del cine de luchadores de 1952 a 1958 y la segunda de 1960 a 1968. Es el momento en que dará pie a la tercera etapa de 1969 a 1977, cuando ya había arrancado la producción de las dobles versiones, cuando

25 ROBLES, Xavier (2010), *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, UNAM, México, p. 41 y 42.

26 FERNÁNDEZ, Álvaro (2019), *Santo el enmascarado de plata*.

27 ROBLES, Xavier (2010), *La oruga y la mariposa*.

llegó una fuerte influencia de James Bond, que Ian Fleming había recreado en 15 novelas que desde 1962 tuvieron adaptaciones en varias películas, lo que afectó la vida de los luchadores del cine que también eran agentes secretos, pero a quienes les era vital pelear en el cuadrilátero, usar máscaras y pelear contra monstruos y humanos.

Algunos héroes se resistían, luchaban más contra la tentación de participar en el erotismo y la sexualidad, lo que cambia cinco años más tarde a partir de obras contemporáneas a *Operación 67* (René Cardona Jr., 1967), cuando los luchadores comenzaron a gozar de un erotismo expuesto con chicas a la James Bond, según el director y productor en turno.<sup>28</sup> De hecho, en *Operación 67* –que no fue producida por los hermanos Calderón, sino por Gregorio Walerstein quien tenía muy buen ojo para los negocios–, Santo besa y toca a una chica en bikini, y aparece una bailarina oriental haciendo un número musical en toples. El desnudo de nuevo se apega al arte, pero se libera el movimiento por la naturaleza de las artes escénicas de corte popular –tan cultivadas en México, y homenajeadas en la pantalla por Alberto Isaac en *Tivoli* (1975). Tampoco se trata de una mujer mexicana, sino de una exótica extranjera que encarna el grupo étnico del mal, cuyo objetivo es crear una crisis económica falsificando grandes cantidades de dinero. En todo caso la mujer se cosifica.

Es el momento en que se da la transformación del blanco y negro al color, con la técnica llamada Tecnicolor, tecnología que mejoró la cinta de 35 mm con la que filmarán casi la totalidad de films durante los años setenta. Esto coincide con la llegada de “las películas que nunca existieron”, que fueron los eslabones que unen este periodo de inocencia con el otro del destape del “cine de encueradas” en el segundo lustro de los setenta.

### **EL PRIMER ESLABÓN: EL VAMPIRO Y EL SEXO**

Entre el cine prohibido resalta *El Vampiro y el sexo* de 1968 producida por Guillermo Calderón y dirigida por René Cardona, en la que el Conde Alucard (Aldo Monti) sexualiza con la novia de Santo (Noelia Noel) y otras mujeres desnudas, como parte del ritual erótico que las llevará a la vida eterna en el reino de las tinieblas. Se trataba de la otra versión de *Santo en el Tesoro de Drácula*, en la que el Enmascarado de Plata se encomienda acabar con los seres de ultratumba y rescatar a su prometida que viajó siglos atrás en calidad de conejillo de indias, para probar una máquina del tiempo en la que viaja vestida con un mono futurista que en el pasado

28 FERNÁNDEZ, Álvaro (2019), *Santo el enmascarado de plata*.



Fig. 2. Cartel promocional de *El Vampiro y el sexo* (Cineteca Nacional).

mágicamente se convierte en un *baby doll*. Pronto el eterno vampiro la seduce, mientras el voyeurista Santo mira en tiempo real el sexo en vivo a través de un televisor, y sobre todo cómo ella literalmente disfruta del acto con tocamiento de senos y respectiva mordida.

Olvido decir que esa porno del pasado también es vista por el papá de la chica. Era una puesta en abismo del morbo que estocaba la moral de los personajes y la audiencia. Es decir, se trataba de unos espectadores de carne y hueso viendo a otros espectadores de luz y sombra cómo miran el acto del Vampiro. De entrada, independientemente de las versiones, uno se cuestiona –aunque lo más candente estuviera fuera de campo– ¿qué sugerían estas imágenes de sexo a la audiencia al igual que al suegro y al prometido que veían en compañía, cómo a una hija y a una futura esposa la hacía gozar la estaca del Vampiro?

Como hemos dicho se trataba de una película clasificación A. Por lo que la doble versión se producía a la par en el mismo set y con el mismo elenco, pero para público extranjero. Para especular, podríamos decir que si La Legión Mexicana de la Decencia hubiera conocido la cinta, le habría otorgado una clasificación C2: Fuera de clasificación por indecente. Pero no la censuró ni el grupo católico ni algún órgano gubernamental, por lo que

todo parece indicar que lo que operó fue la autocensura entre los productores, una sociedad en la que el mismo Santo formaba parte.

Entonces pensamos en varios niveles de censura y relaciones que ponen en juego la mentalidad y la industria, es decir, la posición dialéctica entre cineastas y público respecto al cuidado de la moral social, y entre producción y consumo para mantener un mercado. Tanto se cuidaba la moral de aquel mexicano asiduo al inocente cine fantástico, que nunca se enteró que habría podido deleitarse la pupila con la carne al descubierto de las actrices estelares, secundarias y extras que estaban de muy buen ver, y seguramente de mejor sentir, pero eso sólo lo supo el Vampiro, y un poco el espectador, pero a través de su experiencia vicaria.

Como decía, los únicos informados de las dobles versiones eran unos cuantos obstinados que tampoco las vieron, y que sólo por los vestigios visuales de la producción y publicidad en varios idiomas, conocían su posible existencia. Aunque según Xavier Nava existen dos testigos: el productor de Unicornio Films José Luis Urdapilleta, así como Sigfrido García, un editor que la vio de niño, aunque cuenta la historia que lo sacaron de la sala, acto que no impidió que se colara de nuevo para terminar de verla en la cabina de los Estudios Churubusco.<sup>29</sup>

Con todo, cuando el libro *Santo el enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*<sup>30</sup> aun era *work in progress*, muchos de los informantes entrevistados aseguraban que tenían un familiar o un amigo de un amigo que la había visto. Así se crean los rumores pero también las leyendas. Y esta tocó la realidad cuando la directora Viviana García-Besné realizó en 2009 el documental *Perdida*, en donde descubren las "latas" perdidas de la película *El Vampiro y el sexo*, que su tío abuelo Guillermo Calderón había arrinconado en una de sus bodegas en las que guardaba cientos de películas de su compañía productora.

*Et voilà*, la película existía y fue encontrada, posteriormente restaurada por la filмотeca para su *première* en el marco del 26 Festival Internacional de Cine en Guadalajara celebrado para ese momento en marzo. Pero el Hijo del Santo quien heredó los derechos de la imagen y la máscara de su padre, trató de impedir la exhibición con procedimientos legales. La misma acción había ocurrido en 2004 con el cómic porno "Secretos en la cama", en la que una mujer fornicaba con máscara del Santo, por lo que el Hijo del Santo que buscaba prohibirla, desconcertado concluyó: "Pasó lo que

29 NAVA, Xavier (2009), "Las Nudie-Movies de Santo y Blue Demon", p. 24.

30 FERNÁNDEZ, *Santo el enmascarado de plata*. La primera edición es de 2004.

tenía que pasar, me están preguntando que dónde la consiguen".<sup>31</sup> La demanda sobre la película no procedió, pero le dio mucha publicidad, y el festival se las arregló para presentarla después, el 15 de julio de 2011 en el teatro Diana de Guadalajara –seguiría la segunda exhibición en el 10º Macabro, Festival Internacional de Cine de Horror de la Ciudad de México (FICH), el 26 de agosto en Cineteca Nacional.

La primera función no se trataba de una simple exhibición, sino de la revelación de la leyenda cinematográfica, de la presentación del mito heroico mexicano que había estado cuidando la moral de un pueblo regido por la ideología católica, un justiciero que de pronto insólitamente se vería luchando contra el mal y metiendo mano al objeto de deseo femenino –aunque en esta película no tanto pues parece ser la más inocente de las dobles versiones, pero en otras sí lo hará–; se trataba también de la película que más tiempo había estado censurada en la historia del cine mexicano sobrepasando por más de 10 años a *La sombra del caudillo* de Julio Bracho que estuvo enlatada tres décadas entre 1960 y 1990.

Habrà que anotar que *La sombra del caudillo* atendía a una censura oficial dictada desde las esferas políticas, porque atentaba contra la ideología y los ideales revolucionarios: en concreto era un tipo de censura política más que moral; la otra se trataba de una mezcla de autocensuras que quizá cuidaban de la imagen del luchador y protegían las inocentes conciencias de los espectadores de clasificación A: un tipo de censura moral.

Pero los tiempos cambian y el espectador del siglo XXI del Teatro Diana asistió a la película-evento del héroe popular que, gracias a la reinención de su tradición en la moda retro, abarrotó el lugar y alguno que otro aplaudió de pie cuando aparecieron en toda la pantalla los enormes senos de las mujeres vampiro. Las risas, los gritos y los chiflidos rompían con toda solemnidad que regularmente exige una película de festival. Por lo que cuentan las crónicas del pasado, en eso sí era muy parecido al espectador original del cine de luchadores de los años sesenta y setenta que interactuaba con la pantalla, pero no para celebrar el erotismo y los desnudos –pues sabemos que en esa época estas versiones no fueron exhibidas–, sino para festejar el enfrentamiento del héroe con monstruos o mafiosos y el dominio del bien sobre el mal.

Un mes después se exhibió en la Cineteca Nacional en el marco del Festival de Cine de Horror de la Ciudad de México y se agotaron los boletos, así como en el Cineforo de la Universidad de Guadalajara donde duró cuatro semanas en cartelera. Pero la verdadera difusión se daría a través

31 MARÍN, Nora (2004), "Lamentan interés en Santo 'Porno'", *La Jornada*, 4 de junio.

de la piratería pues, según algunas fuentes, el Canal de Televisión por Cable (TVC) compró un paquete de películas del Santo que se transmitían a medio día en horario familiar. Por azares del destino la película se filtró y se transmitió cuando algún niño comía su brócoli mientras algún otro listillo la grababa y la distribuía en copias de DVD, que por inercia mediática terminó colgada en Youtube.<sup>32</sup> Por su parte, en cuanto a su exhibición de antaño, según carteles de la distribuidora Azteca Films, Inc., circularon algunas copias para público hispano en cines de San Antonio, Los Ángeles, Denver, Chicago y Nueva York.

### EL OTRO ESLABÓN PERDIDO: *LOS LEPROSOS Y EL SEXO*

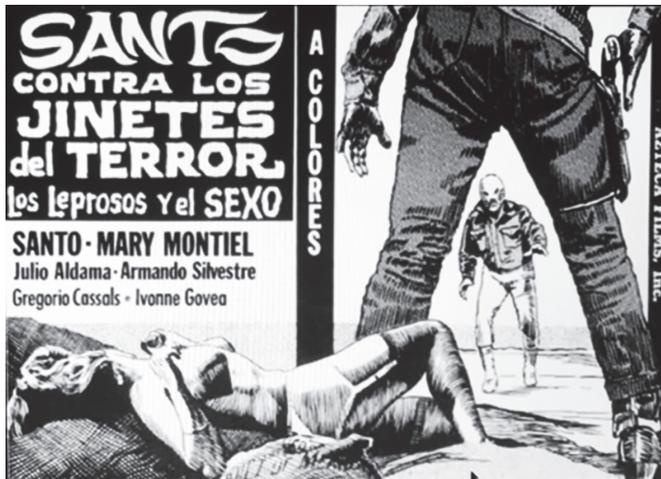


Fig. 3. Cartel promocional de *Santo contra los Jinetes del terror*. (Colección propia).

La historia se sigue escribiendo, y como sabemos, la arqueóloga fílmica Viviana García-Besné —que mostró sus hallazgos y una escena en el coloquio celebrado en Zacatecas, México, en marzo de 2023—, descubrió en su archivo Permanencia Voluntaria otras latas que contenían escenas prohibidas de *Santo contra los Jinetes del terror*. Posteriormente pasó el negativo a 4K.

32 MUTANTE, Show, “La película prohibida de El Santo”. Publicado el 13 de diciembre de 2018. Video de YouTube, 7:05. <https://www.youtube.com/watch?v=41wWY87H4yA>. Ahora la película parece haber desaparecido de la plataforma.

Esta obra también fue producida en 1970 por su tío abuelo y dirigida por el mismo René Cardona. La doble versión se titulaba *Los leprosos y el sexo*, y es más *hard* que su antecesora *soft* (*El Vampiro y el sexo*), a la que dicho sea de paso, le quitó el record de la película más censurada en la historia mexicana que sale a la luz pública.

Por lo versátil del género de luchadores, la película bien puede darse el lujo de inscribirse en el wéstern. La historia comienza con la fuga del sanatorio de un grupo de leprosos que crean pánico en el pueblo. Otro grupo de maleantes pretende utilizarlos para hacer sus fechorías. Como el Sheriff no logra controlar una serie de eventos desafortunados, llama a Santo para que revele el enigma y regrese la normalidad al pueblo. Santo, además de bondadoso y valiente, es un hombre de ciencia que desenmascara a los villanos y trata con compasión a los leprosos.

En realidad, podría decirse que las escenas prohibidas no aportan nada al argumento, pero sí alimentan el morbo del espectador que busca el entretenimiento y la recreación de la pupila; pues más allá de aquellos manoseos de *El Vampiro y el sexo*, en esta aparece explícitamente sexo simulado con algo de desnudo masculino y en todo su esplendor el cuerpo femenino, además con su aditamento voyerista por parte de un leproso que, como lo había hecho Santo y el suegro que veían el acto del Vampiro, en esta mira la escena tras una ventana, pero ahora obliga a los pobres amantes al *coitus interruptus*. Fue sólo una de las escenas o “vestigios” -como le llamó Viviana García-Besné en el coloquio mencionado-, que mostraban qué tan rojo se podría poner un cine blanco para toda la familia. Para ese momento sólo se sabía que existían otras escenas candentes, que llevaban a suponer que una se trata de una violación.

La película supuestamente no fue proyectada en los años subsecuentes a su producción, pero sus marcas en el negativo podrían indicar que quizá tuvo corrida en cines de Estados Unidos, sobre todo neoyorkinos. Para ello habrá que revisar también los carteles de la distribuidora Azteca Films, Inc. De cualquier manera, cincuenta años más tarde de su producción y con el antecedente de *El Vampiro y el sexo*, crecieron las expectativas luego de su primera exhibición en el 52 Festival Internacional de Cine de Róterdam y en el antes mencionado Macabro, Festival Internacional de Cine de Horror de la Ciudad de México (FICH), en febrero de 2023.

Pero a la par de esas exhibiciones que tuvo la película restaurada, el 3 de febrero de 2024, la Cineteca FICG de Guadalajara la exhibió como apoyo al lanzamiento de la plataforma *streaming* Videomart que ya tiene entre sus contenidos *Los leprosos y el sexo*. Ahí, como en las otras exhibiciones, se demostró que la escena en la que el antagonista (Julio Aldama) toma por

la fuerza a una mujer que labora en la cantina del pueblo, era en efecto una violación. Lo que llama la atención es que la mujer, tras forcejear brevemente con el agresor, abandona la resistencia y comienza a cooperar con caricias. Esto hace pensar que quizá hubo un problema de dirección actoral o quizá cierta perversidad en la idea original.

Es importante remarcar que otra de las diferencias con *El vampiro y el sexo*, es que se habla de una reconstrucción y no sólo de una restauración, pues no se localizó la película completa. Las escenas ya estaban aisladas y los planos montados, pero la inserción de estas en toda la película parecen formar parte de nuevas hipótesis con base en el argumento, y no de certezas que ofrece un guion al parecer ahora inexistente. No hay guía escrita que indique su lugar en la estructura.

Desde otro punto de vista, si Dolores Tierney en su estudio sobre *El Vampiro y el sexo* argumentaba que se trataba de la anticipación a una era de liberación en la cultura y el cine,<sup>33</sup> Viviana García-Besné concibe *Los leprosos y el sexo* como “el eslabón perdido entre las películas de luchadores y las sexycomedias” de los siguientes lustros que junto con otros cultivaría su tío abuelo. Personaje que no está por demás recordarlo como el mismo productor e inventor de los desnudos estáticos de los años cincuenta, cuando se comenzaba a tantear a las audiencias y los órganos censores. Entonces el cine de ficheras con su audiencia, sus bellas de noche, y sus feos de tiempo completo, debería reconocer –entre otros melodramas y alguna comedia– a estos y más eslabones perdidos, por el destape de los cuerpos femeninos y su lamentable cosificación, que se traducía en recaudación monetaria y en una nueva cultura visual durante el segundo lustro de los setenta.

A esta cadena le faltan otros eslabones con sexo filmado a todo technicolor. Por lo menos se sabe de otro par realizado por la mancuerna de director-productor René Cardona y Guillermo Calderón. Una es la doble versión de *Las luchadoras contra el Robot asesino* de 1968, titulada en su versión sexy *El asesino loco y el sexo*; la otra es el supuesto lado B de *La horripilante bestia humana* de 1968 titulada *Horror y sexo*.

33 TIERNEY, Dolores (2019), “El Vampiro y el sexo”.



Fig. 4. Cartel promocional *El asesino loco y el sexo*. (Cineteca Nacional).



Fig. 5. Cartel *Horror y sexo*. (Cineteca Nacional).

Como podemos ver, el título parecía serlo todo, tan rudimentario como los mismos argumentos. Se trataba de suplir o invertir los acostumbrados nombres del héroe enmascarado y su combinación con el nombre del mal, algo así como “Santo y Blue Demon contra las momias”, por el nombre de los malignos mezclados con el rentable mote de “sexo”.

Existen evidencias de otra película producida por Rafael Pérez Grovas y dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1968, pero con el otro mito heroico por antonomasia: *Blue Demon y Las Invasoras*, con su doble versión incluida *Blue Demon y Las seductoras*, cuyos stills muestran escenas tan candentes como las de *Los leprosos y el sexo*. Ahora el mal “sexoso” se posa en la figura femenina, en “las seductoras” a las que Blue Demon debe combatir para proteger a las víctimas patriarcales y católicas de semejantes extraterrestres pecaminosas.

Según un sitio de divulgación llamado Lostmedia<sup>34</sup> existen 23 films sospechosos de dobles versiones: 10 no confirmadas, 10 perdidas, y 3 encontradas, entre las que se cuentan *Horror y Sexo* y *Operación 67*. De la primera desconocemos su paradero; de la segunda podría tratarse más que nada

34 “Cine de luchadores (escenas eliminadas parcialmente encontradas de género de películas mexicanas; 1965-1973)”, *Lost Media en Español*. 15 de enero de 2024. [https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Cine\\_de\\_luchadores\\_\(escenas\\_eliminadas\\_parcialmente\\_encontradas\\_de\\_g%C3%A9nero\\_de\\_pel%C3%ADculas\\_mexicanas;\\_1965-1973\)](https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Cine_de_luchadores_(escenas_eliminadas_parcialmente_encontradas_de_g%C3%A9nero_de_pel%C3%ADculas_mexicanas;_1965-1973))



Fig. 6. Dossier promocional *Blue Demon* y *Las seductoras*.  
(Cineteca Nacional).

de la versión censurada de la bailarina oriental que queda en toples y que desde hace muchos años hemos visto en una versión que ha circulado comercialmente. En cuanto a la tercera puede referirse a *El Vampiro y el sexo*. Para ese momento el autor del ensayo publicado en Lostmedia desconocía el hallazgo de *Los leprosos y el sexo*.

Lo anterior indica que aún hay investigación por hacer sobre esta filmografía. Sin embargo, ya contamos con algunos eslabones que nos hacen reflexionar sobre el cine secreto y los tipos de censura, sobre la moral, la noción de audiencia y del cine nacional o transnacional. Vuelvo entonces al debate que hemos planteado antes, sobre lo que debería no sólo producirse, sino exhibirse para las audiencias nacionales.

El debate sobre lo nacional ha sido problematizado en algunos estudios entre los que destaca el mencionado de Dolores Tierney precisamente con *El Vampiro y el sexo*, donde aborda la paradoja de la prohibición de las dobles versiones frente a melodramas mencionados como *La cama* y *Al rojo vivo*, permitidos bajo la clasificación C de acuerdo a la censura oficial, y a su relación con el convulso contexto cultural y político.<sup>35</sup> Pues 1968 fue un

35 TIERNEY, Dolores (2019), "El Vampiro y el sexo".

momento de destape cultural, pero también el año en que la sociedad mexicana experimentó una de las más grandes manifestaciones de represión y violencia ejercida a estudiantes por parte del Estado autoritario en la matanza de Tlatelolco. Coincidió con los movimientos estudiantiles de Francia, Checoslovaquia, Estados Unidos y países sudamericanos. También con el arribo de las culturas juveniles, del rock como producto cultural asimilado por la industria, el uso de drogas y la liberación sexual. Nuevas formas de ser ciudadano surgían, por lo tanto, nuevas maneras de ser espectador.

En todo caso, uno se preguntará por el motivo en que las obras melodramáticas realistas, aunque basadas en el exceso y la retórica de la exageración, podían ser disfrutadas oficialmente por una parte de la audiencia mexicana, mientras que las que simulaban mundos posibles con monstruos, robots, bestias humanas, seres de otro planeta y mujeres sin ropa, se asignaban a público extranjero, sobre todo el latino migrante en Estados Unidos, si es que no hubo proyecciones europeas, pues hay carteles por lo menos de *El Vampiro* y *el sexo* en distintos idiomas. Con ello se cuidan las buenas conciencias de toda la audiencia nacional.

La diferencia puede ser que el cine fantástico mantenía a un público popular bien formado en la escala social debajo de las clases medias, mientras el melodrama sexy apenas lo estaba encontrando o quizá manteniendo -ya que ha sido el género más cultivado en la tradición mexicana, por no decir latinoamericana. Entonces se configura un espectador modelo A de cine fantástico para toda la familia, otro C de sólo adultos para melodramas realistas, y otro C2 de esta pequeña variante dentro de la ola de cine fantástico que escapa a la clasificación por indecente, y que era un modelo cinematográfico por construir.

En este caso de las dobles versiones ni La Legión Mexicana de la Decencia ni la censura institucional fueron ejercidas sino que fue la autocensura de los cineastas que quizá hicieron un trato de caballeros, como decíamos, posiblemente para proteger la imagen de la mitología heroica mexicana y su respectivo consumo, más que para mantener el corazón puro de las audiencias nacionales, del amplio sector de clasificación A para toda la familia. Lo cierto es que su prohibición más probablemente se relacionaba con estrategias comerciales para no dañar el mercado nacional.

## **CONCLUSIONES**

Esta es la idea que nos ha guiado, es decir, la que asume que la prohibición de estas dobles versiones se debía más a una autocensura con fines económicos y socioculturales, que a una censura propiamente institucional. Sin embargo, este acto construía una concepción sobre la audiencia nacio-

nal relacionada con los géneros cinematográficos, la moral social, y cierta mitología heroica. Por tanto la cultura del cine y la prohibición eran parte del mismo engranaje.

Las dobles versiones pertenecían a una práctica cinematográfica de una época de transformación sociocultural, industrial y política. De ahí emergen síntomas de la cultura mexicana ligados a la representación del género y la sexualidad, que llevan a plantear preguntas sobre la exhibición y el consumo del cine, y particularmente sobre la exposición y consumo del cuerpo femenino.

Podría considerarse que estos eslabones encadenan cierta prohibición con el futuro exceso de exposición de cuerpos femeninos que tendrá lugar una década más tarde. En otras palabras, este tipo de producción, aunque careciera de exhibición nacional -pues como hemos visto se exhibían en el extranjero-, proyectaba ya un nuevo horizonte de expectativas y otras tendencias de producción de géneros y de *star system*. El breve fenómeno de las dobles versiones fue potente en sus corrientes subterráneas, pues fungió como antesala del destape sexual en los sexenios de López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid (1982-1988), sobre todo en el cine de ficheras. El género de ficheras, quizá junto con el cine de narco y sus derivados que después se llamarán videohomes, fungió como el más rentable vestigio de las ruinas de la industria, ya que en esos momentos tuvo lugar una de las peores crisis en la historia del cine mexicano. Es cuando se releva una cinematografía de calidad auspiciada por el Estado, y entonces toma el timón la iniciativa privada. Los hermanos Calderón encuentran la fórmula compuesta por mujeres voluptuosas, desnudas y cosificadas que podían ser poseídas por personajes con roles pertenecientes a sectores sociales bajos y roles laborales como albañiles, verduleros y demás.

Aunque esa es otra historia, la pregunta más profunda sigue ahí, y es la que nos lleva a reflexionar sobre el importante problema de la representación, sobre las censuras y las autocensuras, sobre lo que se dice y lo que no se dice, lo que se muestra y lo que se oculta. En otras palabras, nos invita a pensar en que lo importante no sólo es lo que se representa, sino lo que en determinada época y para cierta audiencia se acepta como representable.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AGUILAR, Juan Manuel, "El cine que no vemos: Santo en el tesoro de Drácula", *Dicine*, Num. 26, junio-julio, pp. 31-38.

ANOTADOR (1953), *El Cine Gráfico*, 5 de abril, México.

ALTMAN, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.

AYALA BLANCO, Jorge (2017), *La aventura del cine mexicano*, UNAM, México.

BLACK, Gregory (2012), *Hollywood Censurado*, Akal/Cine, Madrid.

"Cine de luchadores (escenas eliminadas parcialmente encontradas de género de películas mexicanas; 1965-1973)", *Lost Media en Español*. 15 de enero de 2024. [https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Cine\\_de\\_luchadores\\_\(escenas\\_eliminadas\\_parcialmente\\_encontradas\\_de\\_g%C3%A9nero\\_de\\_pel%C3%ADculas\\_mexicanas;\\_1965-1973\)](https://lostmedia.fandom.com/es/wiki/Cine_de_luchadores_(escenas_eliminadas_parcialmente_encontradas_de_g%C3%A9nero_de_pel%C3%ADculas_mexicanas;_1965-1973))

CARRO, Nelson (1984), *El cine de luchadores*, UNAM, México.

CRIOLLO, Raúl, et.al. (2013), *Quiero ver sangre. Historia ilustrada del cine de luchadores*, Cultura UNAM, México.

DOYLE, Greene (2005), *Mexplotation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man and Similar Films, 1957-1977*, McFarland and Company, North Carolina.

FERNÁNDEZ, Álvaro (2019), *Santo el enmascarado de plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara.

FLORES, Silvana (2019), "Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del santo en el cine fantástico mexicano", *Secuencias*, Num. 48, segundo semestre, Madrid.

GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 1, Conaculta, Guadalajara.

GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 5, Conaculta, Guadalajara.

GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 8, Conaculta, Guadalajara.

GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 13, Conaculta, Guadalajara.

GARCÍA RIERA, Emilio (1994), *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 14, Conaculta, Guadalajara.

JAUSS, Hans (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus Humanidades, Madrid.

MANTECÓN, Álvaro (2004), "La censura en el cine mexicano de los años cuarenta", *Revista Fuentes Humanísticas*, UAM, México, Vol. 16, Num. 28, enero-Junio, pp. 163-176.

MARÍN, Nora (2004), "Lamentan interés en Santo 'Porno'", *La Jornada*, 4 de junio.

MENDOZA, Miguel Ángel (1949), *Cinema Reporter*, Num. 10, IX.

MINO, Fernando (2012), "Mientras tanto en México. Sexo, Censura y Cine", *Algarabía Tópicos*, Noviembre, año 2, Ed. Otras impresiones S.A., México.

MUTANTE, Show, "La película prohibida de El Santo". Publicado el 13 de diciembre de 2018. Video de YouTube, 7:05.

<https://www.youtube.com/watch?v=41wWY87H4yA>.

NAVA, Xavier (2009), "Las Nudie-Movies de Santo y Blue Demon" ¿Y dónde están los negativos?, *Cine Toma*, Num. 3, marzo-abril, p. 24.

OROZ, Silvia (1995), *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, México.

PEREDO, Francisco (2015), *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, UNAM, México.

ROBLES, Xavier (2010), *La oruga y la mariposa. Los géneros dramáticos en el cine*, UNAM, México.

SÁNCHEZ, Gabriel (2019), "Así se censuraban las cintas consideradas 'inmorales'", *El Universal* 17 de agosto, <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/asi-se-censuraban-las-cintas-consideradas-inmorales/>

SCHMELZ, Itala (2006), *El futuro más acá. cine mexicano de ciencia ficción*, Conaculta, México.

TIERNEY, Dolores (2019), "El Vampiro y el sexo/The Vampire and Sex (René Cardona, 1969): El Santo, sexploitation films and politics in Mexico 1968", *Porn Studies*, Vol.6, Num. 4, pp. 411-427.

VAIDOVITS, Guillermo (1991), "El espejo de la noche: Reseña del cine fantástico en México", *XXIV Festival Internacional de cinema Fantastic de Sitges*, Generalitat de Catalunya, Sitges.