



ISSN2448-4954
No. 7, Año 4
Julio- Diciembre 2017

Representaciones y roles femeninos en el cine mexicano de luchadoras Female Roles and Representations in Mexican Wrestling Films

Ricardo Cárdenas Pérez
Universidad de La Ciénaga del Estado de Michoacán de Ocampo
rcardenas@ucienegam.edu.mx

RESUMEN

La lucha libre es un deporte-espectáculo en el que se entremezcla el misterio, el sonido, la imagen parafernática, las máscaras, los rostros y los equipos que se utilizan. Estos elementos a través del cine componen la iconicidad plástica y mediática propia de este espectáculo. El objetivo de este artículo es explicar cómo se configuró una identidad fílmica de la mujer luchadora mexicana. La hipótesis de trabajo es que la gestación de la identidad femenina dentro del espacio arena entendido como lugar mediático se dio desde una plataforma de comunicación, de tal manera que se establece una relación entre la lucha libre como actividad performativa y como actividad mediatizada. Dicha correlación es entendida como parte de una construcción identitaria de la condición de género, forjada desde la cultura en la cual se desenvuelven los individuos.

ABSTRACT

Mexican wrestling —*lucha libre*— is a sport-spectacle that combines mystery, sound, accessorized images, masks, faces, and the equipment used therein. In the cinema, these elements constitute the spectacle's distinctive plastic and mediatic iconicity. The goal of this article is to explain how the filmic identity of the Mexican female wrestler has been configured, working from the following hypothesis: that the genesis of feminine identity in the space of the ring, understood as a mediatic space, arose from a communication platform, establishing the relation between wrestling as a performative activity and as a mediatic one. This correlation is understood as part of a gendered construction of identity, forged in the cultural context proper to each individual.

PALABRAS CLAVES

Roles; género; lucha libre; cine

KEYWORDS

Gender roles; wrestling/lucha libre; cinema

Representaciones y roles femeninos en el cine mexicano de luchadoras

Ricardo Cárdenas Pérez¹

Introducción

La lucha libre es un mundo mágico lleno de formas. Es un abanico que abre diversas posibilidades que dibujan sutilmente una textura del mundo sociocultural. En este deporte espectáculo se mezcla el misterio, el sonido, la imagen parafernática, las máscaras, los rostros y los equipos que se utilizan. Estos elementos, a través de los medios de comunicación, componen la iconicidad mediática del cosmos del *costalazo*. El objetivo es explicar cómo se representaron los roles femeninos en el cine de luchadoras, entendiéndose éstos como espacios de acción de la lucha libre.

La pregunta que guía este artículo es: ¿cómo se representó el rol femenino en el cine de luchadoras? Considero que se construyó una identidad dentro del espacio arena entendido como lugar mediático. En éste se construyó una plataforma de comunicación. La mirada se centra en la relación entre la lucha libre como actividad *performativa* y la identidad mediatizada. Dicha correlación es entendida como parte de una construcción identitaria de la condición de género forjada desde la cultura.

Antes de la batalla. Apuntes teóricos y metodológicos

Considero que la lucha libre se puede estudiar en su entorno social como un espacio histórico en el cual la mujer dejó plasmada su participación en la transformación de las estructuras sociales de la condición de género. La luchadora mexicana fue ejemplo de la defensa de un espacio laboral y deportivo, y pudo así construir de manera muy particular su identidad de género, por su fortaleza física, por su sexo, por el hecho de ser mujer.

Dos íconos han acompañado de manera referencial la feminidad nacional desde la etapa colonial: la virgen de Guadalupe y la Malinche. Estas representaciones son consideradas como forjadoras de una cultura de invisibilidad que, por un lado, ha condicionado a la mujer a supeditarse sólo a la vida privada, a las labores domésticas y a la vida reproductiva y, por otro, relaciona la vida pública femenina con la imagen de la mujer sensual, sexual y prostituta.

Entre los años cuarenta y cincuenta, el Estado mexicano se encontraba en un proceso de configuración de la modernidad.² Para algunas colectividades urbanas y rurales, la incipiente imagen modernizadora no era reflejo de sus concepciones de vida. Estas encontraron las imágenes e íconos que los identificaran como grupo cultural en el sincretismo religioso de la vida nacional, los espectáculos, las manifestaciones artísticas, los deportes y las tradiciones, así como los mitos y las leyendas que han forjado su identidad. Miraron el reflejo de la vida en el otro, y

¹Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo rcardenas@ucienegam.edu.mx

²Gianni Vattimo considera que la modernidad se puede caracterizar por ser “un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva *iluminación*”. Lo moderno es representado en el desarrollo de las sociedades industriales que, a través de la tecnología, rebasan la mentalidad antigua que estaba permeada por la visión naturalista. La idea de modernidad implica, también, las recuperaciones, los renacimientos, los retornos, que en la vida cultural de las sociedades se articulan y evolucionan, según los ritmos de éstas (Vattimo, 2000: 10-11).

para ellos el otro representaba el sueño, el deseo inalcanzable, la imagen idealizada del yo en la otredad.

Lo que busco mostrar es que en la lucha libre femenil de los años cincuenta se configuró una identidad que, considero, se puede denominar transmutable, la cual es una autoconcepción del yo que transita por diferentes contextos sociales, mutando o adaptándose a las necesidades de la realidad cotidiana. Dicha concepción del yo se construye en función del otro; es decir, el yo observa en el otro elementos que se apropia y resignifica en su vida particular.³ La construcción conceptual de esta identidad de manera empírica abarcó un periodo de gestación, desarrollo y manifestación, que va de 1935 a 1962. La elección del marco temporal responde a cuatro coyunturas o ejes temporales:

1. La presentación de las primeras luchadoras en la capital país, así como la participación de la primera mujer mexicana en la lucha libre femenil en la arena México, en el año de 1935.

2. La aparición, entre 1950 y 1952, de la televisión en México, así como de las transmisiones de lucha libre y la intervención de gladiadoras mexicanas.

3. La prohibición de la práctica luchística femenil, por impulso de Ernesto Peralta Urruchurtu, en la ciudad de México, en 1956.

4. La filmación de la primera película del cine de luchadoras en 1962.

Desde 1935 hasta 1962, las gladiadoras del ring transitaron el devenir histórico construyendo una identidad específica de su actividad deportivo-laboral. Es importante subrayar aquí un evento que afectó ese devenir de la lucha libre femenil: el decreto de prohibición expedido por Ernesto Peralta Urruchurtu en la ciudad de México, en el año de 1956; se sabe que dicha proscripción tuvo efecto únicamente en la capital del país, y que duró hasta 1986.

Ahora bien, lo que se busca en este trabajo es comprender la actividad, el rol y el papel; la ruptura, los cambios y la continuidad en la imagen de las gladiadoras mexicanas. Asimismo, explicar cómo se construyó la noción de identidad de las luchadoras mexicanas en relación con el arquetipo de mujer mexicana de los años cincuenta.

Para comprender cómo se construyó la identidad de la mujer en el deporte-espectáculo de la lucha libre, se debe tomar en cuenta las categorías metodológicas de género y las relaciones de poder que se establecen en la vida social de las protagonistas de esta historia. Por otra parte, a partir de los estudios de teatralidad, se plantea la noción de *performance* lucha libre, y se sugiere visualizarla como un paradigma explicativo de las representaciones de la vida social luchística. Dicha noción será una guía para analizar la lucha libre no sólo como un espectáculo, *show*, ritual, representación, drama social o puesta en escena, sino como una construcción cultural en la que se engloban elementos como deporte, trabajo, diversión, competencia, actuación. El *performance* lucha libre es entendido como una realidad-representación que se genera desde un impulso creativo –tanto del luchador como del espectador– y que forja una noción representativa desde una posición participante. Ésta forma un discurso que transita entre la creación y la evocación de la memoria, en un tiempo generador de un momento específico, del

³ Véase Giddens (1994: 65-85), Castells (1999: 28-29), Luhmann (1984: 10-18), Ricoeur (1996: IX-XV).

combate de lucha a la vida diaria de la luchadora, y crea un canal de intersubjetividad entre luchadora y espectador.⁴

A partir de aquí, surgen las interrogantes que tienen como finalidad hacer un *zoom* sobre el tema para problematizarlo. La primera pregunta que emerge es: ¿cuál fue el papel de la mujer luchadora en la lucha libre? Esto lleva un orden de ideas encadenado a la construcción de identidad con la noción de *performance*, lo que nos lleva a la pregunta: ¿la identidad de género fue trastocada en la lucha libre? Si fue así, los espacios en donde se desenvuelve el accionar femenino se configuran en función de las necesidades específicas del deporte *performativo*; por lo tanto, ¿las relaciones de poder en las cuales participó la mujer luchadora fueron construidas a partir de significaciones propias de la lucha libre? Dichas preguntas introducen el universo empírico histórico que hemos de plantear. ¿Por qué fue censurada la lucha libre femenil en la ciudad de México? Esto lleva al análisis de la relación entre la censura y el discurso moralizador del Estado, así como sus implicaciones lingüísticas.

Ahora bien, el análisis de las fuentes hemerográficas se efectuó también a partir de un armado teórico. La mirada se enfocó en observar, a través de periódicos y revistas, la manera en que los periodistas definían a la mujer luchadora, plasmando un discurso de género desde la masculinidad, el cual sugirió contemplar el diferente manejo de la figura de la mujer en las revistas, así como ver la continuidad de las imágenes de las luchadoras mexicanas y su gran similitud respecto de las luchadoras norteamericanas. Esto exigió reforzar los argumentos situando el contexto histórico, social, político y cultural de la mujer mexicana de mediados del siglo pasado, para entender que la mujer luchadora formó parte de un México en configuración modernizadora. De este modo, la construcción de la identidad femenina en la lucha libre se produjo desde el simbolismo y la cultura. Es por esto que se consultaron otras fuentes sobre diversos discursos e imágenes que muestran otro tipo de representaciones de la mujer de esos años.

La lucha libre femenil

La lucha libre en nuestro país tiene su origen en dos deportes extranjeros: el *catch as catch can*⁵ francés, o lucha de captura, y el *wrestling* estadounidense. El *pancracio* mexicano –sobrenombre con el que aquí se conoce a este deporte– tiene su base en dichas artes de combate. Estudiosos del tema, sobre todo reporteros y periodistas de lucha libre, señalan que, a finales del siglo XIX, ya había presencia de este deporte en el país. Según éstos, durante la intervención francesa, los soldados galos practicaban el *catch* en lugares públicos, despertando la atención de algunos curiosos.⁶ Durante este periodo, destacó la figura de Antonio Pérez de Prian, conocido como el Alcides Mexicano, quien es considerado el primer luchador nacional. Las actuaciones de éste se realizaban en arenas circenses y en ferias

⁴ Véase Turner (1988), Singer (1972), Möbius (2007), Prieto (2009), Butler (2001).

⁵ De ésta disciplina de combate se tomó la acepción lingüística con la cual se denomina a la lucha libre mexicana: el arte del *catch*.

⁶ Entre éstos destacan Ricardo Morales, Alfonso Morales, Javier Llanes y Miguel Linares. Los dos primeros fueron entrevistados para el documental *Santo, la leyenda de un hombre*, que forma parte de mi tesis de licenciatura (véase Cárdenas, Flores y González, 2006). Los dos siguientes han declarado lo señalado en diversos medios de comunicación.

pueblerinas, en las cuales se dejaba desafiar por el público. Posteriormente, Pérez de Prian abrió un gimnasio higiénico y medicinal en el centro de la ciudad de México, aventura que tuvo poco éxito (Möbius, 2007: 66-69).

La etapa de hombres fuertes que desafiaban al público tuvo un giro en los primeros años del siglo XX. Michaud Planchet, empresario de origen francés, organizó en México una función de lucha grecorromana en una plaza de toros, introduciendo esta vertiente de combates. En junio de 1903, apareció otro luchador mexicano, Enrique Ugartechea, quien enfrentó en la plaza de toros Chapultepec al Hércules italiano, gladiador de origen europeo que se hacía llamar Rómulus. En las primeras décadas del siglo XX, en algunos circos, carpas y teatros, se presentaron luchadores extranjeros que despertaron cierta curiosidad en el público mexicano.

En la primera década del siglo pasado, hubo un par de empresas que buscaron despertar el interés del público, pues la lucha se consideraba un deporte para “brutos” de clase social ínfima. Una de ellas presentaba sus funciones en el Teatro Principal, en la cual Giovanni Relesevitch fungía como promotor. La otra tenía su sede en el Teatro Colón; ésta era respaldada por un promotor de nombre Antonio Fournier, y contó con figuras como el Conde Koma y el japonés Nabutaka. Dichas compañías desaparecieron cuando se desató la violencia a raíz del movimiento revolucionario. Sin embargo, en los últimos años de la década de 1910 y principios de 1920, volvieron las funciones de *catch*. En 1921, se presentaron los luchadores León Navarro y el rumano Sond y, en el año de 1923, arribaron al país el japonés Kawamula y el *Hércules* Sampson.⁷

La llegada de la lucha libre significó un entretenimiento atractivo para los jóvenes de la época, sobre todo para un nutrido grupo de estudiantes de medicina y de ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el año de 1930, se inauguró la arena Modelo, que sería sede de un torneo organizado por estudiantes aficionados al deporte. Las luchas eran a un *round* de diez minutos; las peleas consideradas de campeonato, a dos; y, en caso de que hubiera empate, se luchaban dos *asaltos* extras de tres minutos. El encargado de entrenar a los jóvenes entusiastas e incipientes luchadores fue un gladiador apodado el *Olimpico* Álvarez. La final de éste torneo enfrentó a Ángel Torres Fernández *Flammarion* y Leopoldo Báez, quien resultó derrotado.⁸ La arena Modelo originalmente se ubica en la estación de tranvías de la Indianilla. En los alrededores había una vasta zona comercial: puestos de comida, centros nocturnos, cantinas y salones de bailes eran aledaños a edificios viejos y vecindades. Sin embargo, el evento que mayor impacto tuvo fue la presentación de un grupo de luchadores extranjeros autodenominados “La Pandilla de Desesperados” que comandaba Erby Swift, el cual se presentó en la arena Nacional en enero de 1931. Entre los que destacaban por su corpulencia, estaban *Cowboy* Rusell, así como Henríquez y un gladiador de origen alemán de nombre Korter. En esta etapa inicial, aficionados de diversa índole gozaban de la “danza salvaje,” en espacios o lugares acondicionados para la práctica del deporte. En tales instalaciones los jóvenes comenzaron a practicar, sin saber que estaban iniciando las bases elementales de la lucha olímpica y de la intercolegial. Con el

⁷ Véase “Antes que nada... la prehistoria de la lucha en México”, *Clinch*, 250, octubre de 1958, pp. 40-41.

⁸ Véase “De la prehistoria de la lucha libre: lo viveros y la arena Modelo”, *Box y lucha, el mundo del ring*, 726, año XIII, 13 de septiembre de 1966, pp- 26-27.

paso de los años, este grupo se consolidó en el Casino de la policía, el cual es considerado la primera escuela de lucha libre en el país; dentro de ésta, Gonzalo Avendaño fungía como el entrenador. Entre los nombres destacados de esta etapa embrionaria se encontraban: Carlos Meza, Gilberto Gómez, Nicolás Veloz (el *Ciclón Veloz*), Ramón Romo, Adolfo *Patrón* Bonales, Tony Infante, Ray de Alva, Arturo Martínez, Mario Muñoz, Rafael Amaya, Luis Mariscal, Eduardo *Dientes* Hernández y Jack O'Brien. A pesar de este grupo tan importante surgido de la arena Modelo, ésta, con sus graderías de madera, sus dos pisos y sus incipientes aficionados, fue clausurada.⁹



Foto 1. Luchadores en el Teatro Abreu.¹⁰

La recepción del público fue, en primera instancia, satisfactoria, pues el espectáculo ofrecido era novedoso y atrayente. Los cuerpos fornidos y los espectaculares movimientos atléticos hacían de este deporte un entretenimiento muy concurrido entre el público capitalino. Para septiembre de 1933, por impulso de los empresarios Salvador Lutteroth, Mike Corona y Francisco Ahumada –el primero presenció uno de los primeros torneos de lucha entre jóvenes mexicanos; posteriormente fomentaría este deporte y, a la postre, será considerado el padre de la lucha libre mexicana–, se funda la organización luchística más importante de México: la EMLL (Empresa Mexicana de Lucha Libre, hoy Consejo Mundial de Lucha Libre). La noche del jueves 21 de septiembre de 1933 se ofreció el primer cartel en la antigua arena Modelo, rebautizada México –esta fue demolida en 1965 y hoy es el estacionamiento de la moderna arena ubicada en Doctor Río de la Loza núm. 94–, que contó con luchadores de renombre de la época, entre los que destacaban: Yaqui Joe, Bobby Sampson, el luchador de origen chino Leong Tin Kit

⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹⁰ Véase en AGN, Inventario Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, caja 49, sub caja 49/18, 1934, “luchadores”.

Achiú, *Ciclón Mackey*, así como los mexicanos Antonio Rubio, Jesús Castillo, Flammarion y Pavía. Los precios de entrada de aquella legendaria función fueron los siguientes (en pesos): entrada general, 1.00; ring general, 1.50; ring numerado: 1a fila, 4.00; 2a fila, 3.50; 3a y 4a filas, 3.00; 5a a 7a filas, 2.50 y 8a a 13a filas, 2.00. La crónica de la época señaló: “Los aficionados salieron todavía sin saber a ratos qué había pasado; pero ya conocerán a fondo el espectáculo y estamos seguros de que será un éxito”.¹¹

Bajo este contexto, en la década de 1930, el deporte de los *costalazos* en México abrió la posibilidad para que el público nacional observara la lucha de mujeres. Es así como nace, de manera casi invisible, la lucha libre femenil mexicana. Frank Moser fue el empresario que, en julio de 1935, presentó la primera función de lucha femenil, después de haber visto luchar a unas mujeres en la ciudad de Chicago. La lucha femenil era desconocida en el país, por lo que la presentación causó curiosidad y desconcierto entre el público capitalino.

La primera función tuvo como sede la arena México e iba a ser llevada a cabo el miércoles 10 de julio de 1935; sin embargo, se reprogramó para el día viernes 12 del mismo mes y año. Esto fue debido a un accidente automovilístico en el cual se había visto involucrada la luchadora Paulinne White. Para ocupar el lugar de White, fue requerida otra atleta de origen mexicano, pero vecindada en el Paso Texas; esta fue Natalia Vázquez, que en esa ocasión hizo su debut ante el público nacional y quien es considerada la primera luchadora mexicana. Existen registros de otra luchadora de ascendencia nacional llamada Rita Martínez, la cual enfrentó en repetidas ocasiones a la campeona estadounidense Mildred Burke, entre 1935-1937.¹²

En el periódico *La Afición*, Carlos Vera, redactor del diario, señaló: “Mediocre fue la exhibición que dieron en su debut las luchadoras”, y agregó que sólo se efectuaron dos de las tres luchas femeniles programadas. En el enfrentamiento estelar, Mae Stein, luchadora acostumbrada a enfrentar a hombres debido a su corpulencia, venció fácilmente a Teddy Meyers. El *match* entre Katherine Hart y Dot Apollo, en opinión de Vera, fue el mejor. Natalia Vázquez ni siquiera arribó al ring, debido a que no tuvo contrincante. Jack O’Brien y Alfredo Ontiveros subieron al encordado como emergentes para cubrir la lucha que no se efectuó; según Vera, este enfrentamiento logró enardecer al público. Al final de su nota, el reportero sentenció: “Un espectáculo mediocre, que no logró despertar un fuerte interés en el público”.¹³

Durante los días siguientes, se ofrecieron dos funciones más, en las cuales las mujeres tuvieron oportunidad de subir al encordado. Hay que recordar que, salvo Natalia Vázquez, el resto de las luchadoras era de origen extranjero; entre ellas se encontraban: la estadounidense Katherine Hart, la francesa Louis Francis y la alemana Mae Stein. Después de un tiempo considerable, en 1942 se realizó otra gira con luchadoras extranjeras, con la participación de Mildred Burke, Betty

¹¹ *Box y Lucha...*, op. cit., 729, año XIII, 7 de octubre de 1966, p. 21.

¹² Disponible en: <http://www.onlineworldofwrestling.com/2008/08/19/history-of-womens-wrestling-part-1/>.

¹³ *Ídolos de la lucha libre mexicana, la lucha libre femenil*, disponible en: <http://www.idolos.com.mx/femenil.html> (nota tomada de la revista *Box y Lucha*, 2829, columna Mujeres).

Garvey, Mae Young, June Byers y Rose Evans. En 1945, Burke regresa a México, acompañada por Mae Young, Nelly Steward, June Byers y Rose Evans, quienes se presentaron en la arena Coliseo el 6 de julio y el 13 y 20 de agosto del mismo año.¹⁴



Foto 2. Lucha de mujeres norteamericanas.¹⁵

Así, la semilla estaba plantada. Con el paso del tiempo, la mujer mexicana tendría un espacio disponible en la lucha libre profesional. En años posteriores, se daría inclusión a personas de baja estatura y a luchadores gay y con cargadas tendencias transexuales: la denominada lucha de exóticos, en algunos casos interpretando un personaje y, en otros, demostrando abiertamente su preferencia sexual.

Será hasta la creación de la empresa Televiscentro que aparecerán las luchadoras que tuvieron mayor proyección en la década de los años cincuenta, y que posteriormente se verían afectadas por un veto a su profesión,¹⁶ entre las que se encontraban La Enfermera del Médico Asesino, La Dama Enmascarada y Chabela Romero. Ellas tuvieron participación en las pantallas televisivas y, con esto, mediatizaron su profesión de luchadoras.

Para la década de 1950, la lucha libre estaba consolidada en el gusto del público. Así, la práctica deportiva que pone en representación el combate de las dos fuerzas de la inveterada dualidad sobre un ring, transita por el cambio que estaba sucediendo en el país: la ansiada modernidad (Joseph, Rubenstein *et al.*, 2001: 330-372). El arte del *catch* es un reflejo de un México abigarrado, un México crecientemente urbano; en el barrio, en las zonas populosas, se construyen códigos verbales, símbolos lingüísticos que, dentro de la arena de lucha libre, se apropian y reproducen, otorgándoseles un significado especial, creándose casi un metalenguaje (Ducrot y Todorov, 2003: 39), propio del arte del *gotch*.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ AGN, Archivo Fotográfico Hermanos Mayo, escenas de lucha libre de mujeres, Concentrado, sobre 1531.

¹⁶ Este veto duró de 1953 hasta 1986, impulsado por Francisco Barradas Osorio, comisionado de Lucha Libre del Distrito Federal.

Lucha libre femenil filmica

El cine de lucha libre tiene un lugar especial en la cultura filmica mexicana. Rafael Aviña considera que por medio de la lente se proyectaban los “espectaculares y agitados combates” y que, en ocasiones, eran mero relleno a la usanza de las canciones en la comedia ranchera. Sus antecedentes se pueden rastrear en las aventuras de los *comics* norteamericanos y en las series de héroes justicieros. Sin embargo, para Aviña, si algo define al género es su calidad de “híbrido”, y señala que en éste se apreciaban “historietas y seriales de aventuras estadounidense, el melodrama mexicano, el cine de horror fantástico, el propio espectáculo de la lucha libre” (Aviña, 2004:186). Por otro lado, Álvaro Fernández considera que el cine de lucha libre se puede definir como un “macrogénero” que aglutina de manera muy particular lo más elemental del cine de *gangsters*, el melodrama arrabalero, el amplio campo del cine de aventuras: ranchero, *western*, el musical ranchero; pero retomando especialmente el cine de horror y lo que Fernández identifica como “una supuesta ciencia ficción” (Fernández, 2004: 125).

En el caso de las mujeres luchadoras, el inicio de su participación en el séptimo arte se dio de forma peculiar pues, curiosamente, se presentó después del veto que el regente de la ciudad de México aplicara a la lucha femenina. Las cinco películas que se filmaron con el tema de luchadoras fueron estelarizadas por actrices y no por luchadoras, caso contrario al cine de luchadores, en el cual los héroes del ring eran los protagonistas y no meras comparsas. Así recuerda Lorena Velázquez su participación en estas cintas:

¡Que nadie se entere de que hice una película de luchadoras!, me dije. Pero me llevé una sorpresa agradable porque fue un éxito. Todo mundo se enteró. Al igual con las del Santo. Otras películas con argumentos “dizque” más serios y profundos no tuvieron el éxito popular que tenían estas películas (Schmelz, 2004: 76).

Lorena Velázquez y la norteamericana Elizabeth Campbell protagonizaron la primera película de luchadoras, *Las luchadoras vs. el Médico Asesino* (René Cardona, 1962). Para la siguiente entrega, *Las luchadoras vs. la momia* (René Cardona, 1964), se repitió el mismo reparto; y en la tercera película, se contrató de nuevo al *crew* estelar, dando un pequeño giro tanto a la historia como al título de la cinta: *Las lobas del ring* (René Cardona, 1965). En este film destacó la labor en el guion de Jesús *Murciélago* Velázquez, conocido luchador, escritor y guionista.

Entre los elementos que diferenciaron a *Las lobas del ring* del resto de las películas, se destaca una mayor participación de las luchadoras en la obra. La luchadora profesional Chabela Romero cumplió con una destacada actuación. Los diálogos resaltaban la importancia de la preparación de las mujeres luchadoras, en el entendido de que, si querían destacar en la profesión, debían esmerarse en pulir sus conocimientos deportivos. En un par de secuencias, las luchadoras hacen frente común, sin importar al bando al que pertenecían, para enfrentar las actitudes machistas y territoriales de los luchadores.

Las tres primeras entregas tuvieron un relativo éxito de taquilla. A decir de Emilio García Riera: “Lamentablemente estos personajes femeninos vinieron a emular las hazañas de las frecuentes machorras” (García, en Romero, 2010: 43). En *Las mujeres pantera* (René Cardona, 1967), actuó de nuevo Elizabeth Campbell, además de Ariadna Welter y Yolanda Montes *Tongolele*. Para la última entrega,

Las luchadoras vs. el robot asesino (René Cardona, 1969), las actrices que estelarizaron la cinta fueron Regina Torné y Malú Reyes (Carro, 1984).

Es necesario hacer notar tres cosas. La primera es que todas estas cintas fueron dirigidas por el mismo director, René Cardona. La segunda es que en todas las cintas participaron luchadoras profesionales mexicanas actuando en las secuencias de combate en el ring y, en algunos casos, también como dobles de las actrices estelares. Entre las que destacaron se encuentran Toña *la Tapatía*, Chabela Romero, Martha Güera Solís e Irma González. Y la tercera es que las cinco películas giran en torno a la historia de dos luchadoras ficticias: Loreta Venus/Gaby Reyna – Lorena Velázquez, Ariadna Welter, Regina Torné– y The Golden Rubí/Gemma – Elizabeth Campbell, Malú Reyes–, quienes destacaban en su caracterización por sus rasgos fenotípicos, su estándar de belleza correspondiente a una moderna clase media, su físico más estilizado y la agilidad e inteligencia de sus personajes. En contraste, el físico de las luchadoras profesionales se caracterizaba por su corpulencia, robustez, estatura baja, tez morena y rasgos indígenas.



Foto 3. Golden Rubí (E. Campbell) vs. Magdalena Caballero.¹⁷

En *Las luchadoras vs. el Médico Asesino*, además de Velázquez, quien interpreta a Gloria Venus, y Campbell, quien realiza el papel de The Golden Rubí, actúan Sonia Infante, Armando Silvestre, como Miguel, un inspector de policía, enamorado de Venus, y Jesús Salinas, como asistente del inspector y enamorado de Rubí. Chabela Romero personificó a Vendetta, la rival sobre el cuadrilátero de Venus. Romero es secuestrada por el Médico Asesino, personificado por Roberto Cañedo, y es sometida a una cirugía para poder controlarla y acabar con las heroínas de la cinta. Cabe destacar que el personaje de Vendetta posteriormente volverá a verse en el recordado profesional. Complementan las secuencias de acción en el ring Magdalena Caballero y Toña *la Tapatía*.

Esta cinta es un *remake* más o menos adaptado de algunas de las películas emblemáticas del cine de luchadores: *La momia azteca*, *La maldición de la momia azteca* y *El robot humano*. Todas estas fueron dirigidas por Rafael Portillo, en 1957, y estelarizadas por Ramón Gay, Rosita Arenas y Crox Alvarado (Aviña, 2004: 191). La historia es la de un científico loco con deseos de dominar el mundo, haciendo lo

¹⁷ Still de la película *Las luchadoras vs. la momia* (foto tomada de cinematerapia.blogspot.mx).

imposible para trasplantar el cerebro de un gorila en un hombre y crear así una criatura con fuerza sobrenatural: *Gomar*, interpretado por Gerardo Zepeda. Ante los constantes fracasos, opta por usar mujeres, por lo que secuestra a la joven hermana de Gloria Venus (Sonia Infante). Así, junto con los detectives, las heroínas enfrentarán a *Gomar* y a los secuaces del Médico Asesino, dando muestras de sus habilidades de combate. Fundamentalmente se muestra que las luchadoras tenían la capacidad de enfrentar enemigos masculinos. Dentro del filme resaltan dos secuencias que dan la idea de transgresión corporal.

En *Las luchadoras vs. la momia*, René Cardona intentó hacer un filme que mezclara acción y suspenso. El resultado es francamente hilarante. La historia inicia cuando un príncipe de ascendencia oriental de nombre Fujiyata, junto con su secuaz Mao, asesina al prestigiado profesor Sorva quien, junto con un especialista en vestigios arqueológicos de apellido Téllez, ha descubierto un códice azteca. A la muerte de Sorva, el arqueólogo decide dividir la reliquia en tres partes. Loreta y Rubí enfrentarán la amenaza oriental representada por Irma González y Chabela Romero, quienes interpretan a un par de luchadoras que son hermanas de Fujiyta. Estas, además, son expertas en artes marciales y su indumentaria consiste en una incómodos kimonos que les restaban agilidad luchística.

Por otro lado, la cinta muestra una ciudad moderna, con amplias y rápidas avenidas, automóviles modernos y veloces, casas lujosas que se ubican en zonas exclusivas enclavadas en zonas arboladas. En contraste, la arena está ubicada en un barrio populoso, en el cual hay vendedores de tamales, atole y aguas frescas, quienes gritan a todo pulmón la venta de sus productos y que, además, ostentan marcados rasgos indígenas. Mientras, dentro de la arena, la propaganda del exclusivo brandy Club 45 es testigo junto con el público del enfrentamiento entre Loreta y Chabela. Este combate es significativo, pues no sólo representa el enfrentamiento del bien contra el mal, sino la disputa corporal entre la luchadora actriz y la luchadora profesional, la figura delgada de Velázquez contra la robustez de Romero, la diferencia de estaturas, el arreglo facial y el corte de cabello a la moda de la época contra los marcados rasgos nativos y los aspavientos típicos de la ruda Chabela.

La arena, más que un auténtico espacio de lucha libre profesional, tenía el aspecto de una bodega abandonada. Resulta interesante que al inicio de este filme hay una serie de imágenes de periódicos en los cuales los encabezados señalan el crecimiento de la lucha libre femenil. Al final, las luchadoras vencen a una momia azteca, que ha sido revivida por un hechizo realizado por los villanos orientales. Así, los reflectores se apagan después de que las afamadas luchadoras y heroínas han triunfado una vez más, con la sabida consigna de que siempre estarán dispuestas a ayudar a salvaguardar el orden y la paz, en un combate contra las fuerzas malignas cargado de poses exageradas y sugestivas, de rictus de dolor teatralizados al máximo y de actitudes masculinizadas al someter al enemigo.

En *Las lobas del ring*, se presentan los rasgos más destacados de las películas de luchadoras. Aquí las heroínas del ring no se enfrentarán a científicos chiflados, seres monstruosos o de ultratumba, sino que enfrentan a oponentes humanos más verosímiles y propios de la profesión luchística: la envidia y la avaricia. Además, los diálogos enfatizan en la idea de la época sobre la presencia femenina en la lucha libre.

El eje de la trama es un torneo de lucha femenil, en el cual la ganadora se hará acreedora a un premio de un millón de pesos. En los diálogos iniciales, ciertos empresarios de lucha libre reunidos para idear el torneo, sostienen que con éste se “dignificará” a la lucha libre femenil.

Sin embargo, el gran enemigo de la luchadora en este caso será ella misma. Por ejemplo, las luchadoras, al saber que existe una bolsa significativa como premio, darán su mejor esfuerzo para poder obtenerlo. Las luchadoras técnicas, presentadas como mujeres nobles que combaten en buena lid, respetando las reglas del deporte, se enfrentan a las rudas, malignas y villanas que se alían a la mafia citadina con la finalidad de apoderarse del premio. Así, cada luchadora ruda que no logra el objetivo será sometida, eliminada o humillada por el grupo de rufianes que componen la susodicha mafia, comandada por Bernardo (Eric del Castillo), quien funge como hermano de Sonia *la Borrada*, una luchadora vengativa, ambiciosa y ruda, personificada por Sonia Infante. La ambición de éstos los lleva a secuestrar a la madre de Loreta y a Rubí, con la finalidad de extorsionar a ésta para que se deje ganar, de modo que los villanos puedan quedarse con el gran premio.



Fotograma 1. Secuencia de la película *Las lobas del ring* (René Cardona, 1965), en la que se muestra un supuesto gimnasio y los entrenamientos de las luchadoras que participan en el torneo.

En esta película se presentan rasgos de la vida cotidiana de las luchadoras que no se aprecian en el resto de las obras fílmicas de dicho género. La configuración de la luchadora mediática por medio del filme nos sugiere una mujer soltera, hasta cierto punto sofisticada, que no vive en una vecindad o en una zona marginal, sino que se desenvuelve en una pujante clase media y tiene los deseos de dejar de luchar para poder dedicarse a otra profesión.



Fotograma 2. Emma Roldán en el papel de la madre de Loreta Venus (Lorena Velázquez). En la secuencia, Roldán comenta su preocupación por el deporte que practica su hija (*Las lobas del ring*, René Cardona, 1965).

Esta obra muestra un esquema de vida familiar extraño. En este caso, la mirada se centra en la historia de Loreta Venus, la única que presenta características peculiares considerando todas las películas de luchadoras. Velázquez interpreta a una mujer que vive con su madre (Emma Roldán), la típica madre abnegada, de la cual, por cierto, nunca sabemos el nombre, pero sí conocemos el sufrimiento que le causa la profesión de su hija, sobre la que guarda en lo oculto el deseo de que se case y “viva feliz.” Mientras tanto, la luchadora desea obtener el premio y así poder superarse. También se presenta un esbozo más complejo en cuanto al tipo de relación sentimental que comúnmente entablaba la mujer luchadora del filme: su novio Miguel –el cual ya no es presentado como el inspector de policía, sino como un estudiante del que, por cierto, jamás se aclara qué estudia– sugiere que se retire de la lucha; ella no aceptará y él decidirá continuar con la relación, puesto que ella aceptará ser su mujer cuando él termine de estudiar y ella obtenga el premio que la convertirá en millonaria, con lo que solucionará los problemas económicos que la llevaron a ser luchadora. Además destaca la historia de Chabela, quien desea vengarse del asesino de su padre, el cual fue víctima de la mafia encabezada por Bernardo. En la cinta se asienta que ella ingresó al mundo de la lucha para poder vengar la muerte de su progenitor. En esta trama se presentan una serie de aspectos que considero son rescatables como ejemplo de la idea del enfrentamiento de identidades de género.

Por un lado, Chabela Romero es presentada como un mujer agresiva, “entrona”, pero de buenos sentimientos, que no se somete ante la autoridad masculina –esto se presenta cuando ella lucha en un entrenamiento con un luchador al cual ataca de manera despiadada, a lo que el lesionado gladiador comenta: “pegas muy duro”–. Bernardo (Eric del Castillo) presenta rasgos arquetípicos del villano: macho, bravucón, ingenioso, mal intencionado. Sin embargo, en una de las secuencias finales de la cinta –que francamente es digna de un análisis más concienzudo–, ellos se enfrentarán, representando el clásico enfrentamiento del bien contra el mal. En ésta se deja clara la idea de que el mal no

paga y, en la lógica de todo héroe, en este caso heroína, ella no asesina a su odiado enemigo. La muerte de Bernardo es producto de la pelea final, la cual nos muestra cómo Chabela somete al villano. No obstante, ella no asesinará de propia mano al asesino de su padre, con lo cual vengaría esa muerte, sino que Bernardo cae producto de un resbalón en su torpe huida, reafirmando así que el bien siempre triunfará sobre la maldad encarnada.

Considero pertinente ofrecer una muestra visual de la secuencia descrita, para una mejor lectura y comprensión de lo argumentado:



Hay otra secuencia, entre el *Murciélago* Velázquez y Chabela Romero, que creo que contribuye a la construcción de la identidad de la mujer luchadora profesional. En esta escena, Velázquez le recuerda a Romero que, por su condición de mujer, debe esforzarse al máximo y dominar los secretos de la lucha a la perfección, para que ella pueda sobresalir en el agresivo mundo del encordado masculino. Hay que recordar que quien adaptó el argumento fue el mismo Velázquez y que este fue maestro de la propia Romero cuando ella era luchadora *amateur*.

En *Las mujeres pantera* se regresa al formato de película fantástica, en la cual las luchadoras enfrentarán a seres diabólicos que, por medio de hechizos y de brujerías, transforman sus cuerpos en las peligrosas panteras. Es necesario especificar que dicha película es una singular adaptación de la película norteamericana *Cat People* (Jacques Tourneur, Estados Unidos, 1943). Además, vale la pena mencionar que Lorena Velázquez es sustituida por Ariadna Welter, así como Armando Silvestre lo es por Eric del Castillo. Llama la atención la participación de Manuel Loco Valdés, con un personaje que da cierto tinte cómico a la obra; en las tres anteriores, éste rol lo había desempeñado Chucho Salinas (en las dos primeras), y en la tercera, *Pompín* Iglesias. Pero, sin duda, el personaje que le da a la película un cierto toque de sensualidad, erotismo y *glamour* es el de Yolanda Montes *Tongolele*, quien interpreta a una despiadada mujer pantera, la cual ha sido hechizada durante el ataque de otras mujeres pantera, en una escena con profundas representaciones lésbicas. Hay que agregar que el personaje desarrollado por la famosa *vedette* se distingue por los sugestivos y sensuales bailes que la caracterizaron a lo largo de su carrera artística.

Dentro de lo rescatable de la cinta, destaca una secuencia en la que Venus y Rubí enfrentan sobre el cuadrilátero a las bestiales mujeres, y éstas transmutan corporalmente de luchadoras rudas y bellas a salvajes fieras sedientas de sangre.

Para la última cinta, el formato estaba tan gastado que es un refrito del *remake*. Es notable el uso de las mismas secuencias de público y algunos diálogos casi idénticos. En *Las luchadoras vs. el robot asesino* el elenco cambia totalmente. Regina Torné será ahora Gaby Reyna, Malú Reyes será Gemma; y se incorporan Joaquín Cordero y Héctor Lechuga, en los papeles de los investigadores policíacos que asisten a las heroínas.

La historia se centra en el siniestro doctor Orlak, quien diseña un letal robot con el cual planea dominar el mundo; piensa, además, crear un ejército de ellos. Orlak busca perfeccionar un arma capaz de controlar a la raza humana por medio de esta serie de autómatas que estarían bajo su mando. Así comienza a secuestrar a destacados científicos, los cuales morirán si se niegan a cooperar con sus maquiavélicos planes. Uno de ellos se rebela y es asesinado por el terrorífico robot. La vuelta de tuerca consiste en que el científico es tío de Reyna, la cual decide vengar su muerte acompañada de la policía y de su ahora inseparable pareja en el ring.

Además del móvil central de la cinta, destacan los diálogos casi idénticos a la primera película que inauguró la saga femenil. Sin embargo, se presenta una sociedad más modernizada, en la que la tecnología, manipulada por las fuerzas del mal, sirve a los propósitos del dominio del mundo. Al final, lo que distingue a esta obra, en comparación con las cuatro anteriores, es que en ella hay un marcado discurso sobre el cuerpo de la luchadora y una reiterativa consigna de dejar en claro que las luchadoras son buenísimas atletas.

El discurso sobre la connotación sexual del cuerpo de la luchadora se vuelve explícito en una secuencia en la que las actrices estelares, a través del manejo de la cámara en primeros planos, muestran sus cuerpos semidesnudos al darse una ducha en los vestidores de la arena. Por otro lado, es también destacable el personaje de la secretaria del doctor Orlak, la cual es presentada como una mujer interesada y sospechosamente promiscua. En general, estos elementos agregados,

en comparación con el resto de los filmes, muestran que aquí esencialmente no existió una reinención del discurso argumental ni en cuanto al manejo corporal de la mujer luchadora. Lo que sí hay que dejar claro es que se hizo explícita la idea de la mujer luchadora como objeto sexual, concepción que estaba representada de manera difusa en las anteriores obras. Se entiende así por qué esta fue la última cinta dedicada al universo femenino luchístico, pues el género se exprimió al grado de agotar el formato.

Representaciones y roles

Considero pertinente una reflexión en torno al papel y el rol que jugaron las mujeres luchadoras del mundo cinematográfico. La experiencia femenil dentro de la pantalla luchó contra las conceptualizaciones preconcebidas del sexo y contra los atributos característicos del género. Retomando los planteamientos de Julia Tuñón, la configuración de la identidad de la mujer está anclada en torno a su sexualidad y a la relación con el mundo masculino. En cierta medida, se reproducen los estereotipos sociales de hija virginal, de madre amorosa y abnegada, de la fidelidad marital, de la prostituta y de la devoradora de hombres. El cine representó un espacio en el que la feminidad se somete a la voluntad del poder varonil. El amor, la relación marital, la idea de la pareja feliz y el gran final con la boda deseada son formas de domesticar las ansias rebeldes de la incipiente liberación femenina (Tuñón, 1998: 121-125).

Ahora bien, según la categorización tipológica de Tuñón, se pueden identificar cuatro ideas representativas de la mujer en el celuloide nacional: la virgen, la madre-esposa, la prostituta y la devoradora de hombres. Bajo esta óptica, en el cine de luchadoras están presentes algunos rasgos de estas definiciones.

La concepción de virginidad, en el género fílmico en el que se desarrollan las aventuras de las luchadoras, está presente con una gran carga histórica y moral ligada a los paradigmas de decencia, virtud y valores sociales. Las luchadoras sólo pueden desobedecer estas normatividades ya sea por un deber social o por la investidura del “manto divino del santo matrimonio”. Esta idea en la que se enmarca la corporalidad femenina conllevaba una carga moralizante, según la cual el cuerpo debe ser ocultado de las miradas lascivas de los hombres lujuriosos, ya que, al ser visto el cuerpo, éste corre el peligro de ser violentado, mancillado o violado, lo que arrojaría consecuencias no sólo físicas, sino morales y sociales. En las tres primeras cintas, se identifica básicamente a los personajes de Loreta Venus y Golden Rubí. Ellas, en su vida privada, visten de manera elegante y moderna, acorde a su época, pero sus indumentarias sobre el cuadrilátero cubren casi todo su cuerpo. Además, en *Las lobas del ring*, resalta la figura materna, que desea que su hija, doncella virginal, tenga otra profesión y pueda casarse con el respetado estudiante que representa el bienestar modernizador. Ahora bien, agregando a estos elementos la necesidad y el deseo de Venus por el premio del millón de pesos, se sugiere que esto la llevará a enfrentar las consecuencias por el secuestro de su madre: será víctima de su deseo de emancipación.

Las figuras arquetípicas de madre o de esposa no tuvieron un rol principal en el cine de luchadoras (salvo en el caso de la madre de Loreta en *Las lobas del ring*, y Susuki, un personaje curioso: una luchadora poeta que maltrata a su esposo). Sin embargo, los personajes desarrollados por Emma Roldán y María

Eugenia San Martín fueron francamente periféricos y cumplieron con la noción básica de la madre abnegada que vive de acuerdo con las normas sociales de su contexto. Al menos en el caso de Roldán, se cumplieron estos roles. El personaje de San Martín es el de una mujer hombruna, poetiza, que usa su fuerza para someter al marido, lo que le otorga cierto toque de comicidad. Sin embargo, al final de la cinta, el sufrido esposo mandilón obtendrá su recompensa: someterá a su “amada” esposa poeta y luchadora.

Para la noción de la devoradora de hombres, Tuñón adelanta dos acepciones: la marimacha y la devoradora. En el primer caso, se puede identificar al personaje de Golden Rubí, la cual avanza entre ambas nociones de manera lúdica, hasta cierto punto quebrantando dicha idea. Ella siempre será la compañera leal de Venus, además de ser cortejada por el personaje cómico, aliado del muchacho bueno y novio fiel. Rubí siempre humillará, sobajará o recriminará la poca valentía de su contraparte masculino; pero, al final, el filme sugiere que entablarán una relación amorosa. A decir de Tuñón, la marimacha es aquella que toma sus valores masculinos, los actúa y los vive; sin embargo, al final encontrará el amor y se someterá a él. De tal forma que, en cierta medida, la relación de poder se modifica, pues es el hombre el que se somete al poder de la mujer; sin embargo, su deseo oculto es el de dominar a la dominadora.

Por último, está la imagen de la mujer como prostituta, que se presenta con una sexualidad liberal, activa, indecente y pecadora. Ella evidencia el deseo erótico, el placer de la carne y el juego de la seducción. A través de estas ideas, se puede identificar el papel de las villanas, tanto en *Las lobas del ring* como en *Las mujeres pantera*, así como en el personaje de la secretaria en *Las luchadoras vs. el robot asesino*. En primera instancia, las luchadoras rudas, villanas, en el caso específico de *Las lobas del ring*, sugieren personajes que basaban su accionar moral tanto en el ring como en la vida privada, con base en la necesidad, la envidia y la avaricia. Esto les obligaba a quebrantar las leyes del *ensogado* en pos de buscar una remuneración económica y el ansiado reconocimiento público. En *Las mujeres pantera* y en *Las luchadoras vs. el robot asesino*, se visualizan mujeres que representan el mal metafísico, abstracto y diabólico. Mujeres que despiden sensualidad y violencia, que usaban el cuerpo para someter por igual a luchadoras o a enemigos masculinos. Éstas no necesariamente vendían su cuerpo o sus caricias; empero, sí se valían de él para lograr sus objetivos. En las siguientes fotografías, tomadas de *Las lobas del ring*, se muestra una serie de características específicas de los personajes más significativos del cine de luchadoras.



1. Luchadora técnica



2. La madre abnegada



3. Luchadoras modernas



4. Luchadora “marimacha”



5. Luchadoras sofisticadas



6. Luchadora villana

Es así como Tuñón caracteriza a la mujer en el cine mexicano de la época de oro, en el cual las condiciones sexuales y la intrínseca relación con el universo masculino configuran los roles identitarios (Tuñón, 1998: 92-118). El cine de luchadoras se centró en estas categorías analíticas pero produjo características propias. A través de su cuerpo, la gladiadora filmica contribuyó a proyectar un discurso que contrapunteaba la noción de poder masculino, al intervenir en una actividad que estaba vedada para la mujer, por el orden social impuesto por los hombres de la ley, hayan sido comisionados, regentes, empresarios, etcétera.

En el cine de lucha femenil, la importancia de mantener la virginidad y la inocencia se presenta de manera difusa. Jamás se verá a la heroína casándose, ni vestida de blanco, ni mucho menos recibiendo un anillo matrimonial. Tampoco la veremos vendiendo abiertamente su amor, aunque sí mostrando su cuerpo y usándolo para obtener un beneficio. Jamás aparecerá como luchadora-madre, salvo el caso de Loreta, que plantea otras circunstancias: es un personaje secundario y no se alcanzan a delinear en la narración las características que dejen claro la participación de la familia en la vida de las deportistas. La luchadora nunca se representa en el seno de una familia convencional de la época. Nunca funge como madre, y como esposa se delineó precariamente. Loreta tenía una hermana y, en de la trama, se explicaba que habían quedado huérfanas. En *Las luchadoras vs. el robot asesino*, Gloria pierde a su único familiar, su tío. A la usanza del cine del Santo, no existía una continuidad clara entre las cintas. En el cine de luchadoras no se presentará la familia nuclear y extensa, como sí sucedió en el caso del cine del *Huracán Ramírez*.

Ahora bien, la luchadora técnica y buena, la estelar de la película, jamás será una devoradora de hombres. La ruda, en los casos de *Las lobas del ring* y *Las mujeres pantera*, presenta ciertas características de esta noción. En el primer caso se humanizaban al quebrantar los valores sociales a través de sentimientos de venganza, envidia o revanchismo competitivo, impulsados también por la ambición de ganar una gran suma de dinero. En el segundo caso, aunque se perpetúa esa sensación de ser villanas “come hombres,” la maldad abstracta en *Las mujeres pantera* plantea una visión metafísica del deseo de las villanas de someter al enemigo. Es decir, son villanas por un poder exterior, extramundano y, por lo tanto, al estar sometidas a éste no tienen conciencia del uso sexual de su corporalidad. También hay que dejar en claro que estas caracterizaciones corresponden a una imagen de luchadora cinematográfica, fílmica, ficticia, que concierne a la creación de un universo femenino luchístico emergido de la mente de un guionista.

Es fundamental asentar que el cine de luchadoras abonó a la construcción de un espacio que proyectaba un discurso corpóreo y que generó identidades.¹⁸ La visualización de la luchadora en tiempos de prohibición cumplió con la función de entretejer la imagen de las mujeres como objeto de deseo, pero también como transgresoras de sus identidad en relación con el poder económico, social y cultural, el cual permeaba su vida cotidiana. La imagen corporal visualizada¹⁹ en los medios masivos de comunicación transitó y se adaptó a los espacios de acción, mutando conforme a las necesidades fotográficas, televisivas y cinematográficas. Así, mediáticamente, transgredió de manera creativa y lúdica la imposición del veto del poder.

La mujer luchadora, desde su interiorización y creatividad humana, elaboró formas de resistencia, con la finalidad de establecer relaciones afectivas con quienes la observaban. Es decir, las identidades mediatizadas tienen la capacidad de fragmentar la realidad; en la modernización, la experiencia del mundo se transforma en una visión fragmentaria, al grado de que el mundo ya no se concibe como una totalidad (Eisenstein, 1986: 50-52). Los medios audiovisuales tuvieron entonces la capacidad de yuxtaponer la identidad de la mujer luchadora y la creatividad inventiva del fanático, de tal modo que se reinterpretó la imagen luchística femenil.

Como conclusión, se debe agregar que la concepción de la mujer en el cine de lucha libre representó “la carnalidad lujuriosa del sexo; el constante escaneo morboso, frases sugestivas, calentura, pero poca acción física” (Schmelz, 2004: 76). Ítala Schmelz considera que la mujer, en el cine de luchadores, era provocadora de pasiones –tanto en el luchador y sus compinches, como en quienes gustaban de ese tipo de cine–. Por otro lado, el cine de luchadoras sugiere una lectura de la representación de las fuerzas vitales que se traduce en la lucha del bien *vs.* el mal. Sin embargo, esto fue sólo el inicio, pues, conforme el espectáculo del pancrancio fue evolucionando, se revistió de otros aspectos teatrales, fantásticos, espectaculares y

¹⁸ En este sentido, Paul Ricoeur reflexiona sobre la necesidad de comprender la existencia propia desde la alteridad, en contraposición del sí mismo. Véase Ricoeur (1996: XIV-XV).

¹⁹ Pensar el cuerpo es pensar en representaciones del cuerpo humano que se convierten en imágenes *performativas* que proyectan los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad de los individuos mediante los diferentes códigos que los construyen. Véase Muñiz (2004: 84-85).

rituales. La tonalidad de las interpretaciones se multiplicó, y se esbozaron las directrices que ayudarían a comprender a las luchadoras como seres humanos, sobre quienes, a través de su territorio corporal, se representó una construcción cultural, la cual sirvió para ejercer un poder simbólico, de posesión, apropiación, transformación y humillación. Lo anterior queda establecido en el momento en el que las luchadoras participan en el cine y en la resignificación de su propia identidad corporal. En las culturas visuales, el cuerpo cobró un nuevo significado, una función: “una doble función estético-política” (Barrios, 2010:51). La corporalidad de la luchadora rompió con los cánones de belleza de la época; además, transmitió un mensaje liberador sobre su propio cuerpo. No se trataba ya de reprimir la propia corporalidad, sino de conocerla, explorarla y expresarla a través del sentido del placer.

Reflexiones finales

En conclusión, hay varias líneas que se dibujan, asentando el proceso creativo de la identidad fílmica de género de la luchadora mexicana. En primera instancia, en el entendido de que el universo luchístico es muestra del pasado cultural de la sociedad mexicana de mediados del siglo pasado, el caso de las mujeres luchadoras es reflejo de una serie de peculiaridades sobre las cuales vale la pena reflexionar, pero para los fines de este trabajo me centraré en dos direcciones. La primera tiene que ver con la construcción de una representación mediática de la identidad, que contribuyó a modificar sustancialmente la escenificación del combate luchístico y la vida de las mujeres luchadoras. La segunda se centra en las repercusiones que esto provocó en la configuración de la identidad, y cómo se desarrolló una imagen de luchadora mexicana que, en la actualidad, es observada a través de la óptica del arte, reconfigurando su cuerpo y representando una mujer estilizada, propia de la época contemporánea.

La lucha libre, como un espectáculo que surca la tradición y lo moderno, ofreció la oportunidad a la mujer de pertenecer a un espacio masculino novedoso, pero desconocido. Sin embargo, la representación fílmica transitaba entre los roles tradicionales de la feminidad mexicana y su modernizante actividad: “Se enfrentan entonces al espejo y allí ve los distorsionados reflejos de sus rasgos, brillando como una máscara” (Kracauer, 1989: 88).

En dicha óptica, se observa a la luchadora mediatizada por el cine, en una faceta que es ajena para el público de la arena y el televisivo. Así es posible conocer sus dolores y sus felicidades, como esposa, como compañera. Y es la misma mujer que se rompe el alma sobre el *enlonado*, que grita altisonantes injurias al público y roza los límites verbales de violencia. Así, su identidad cobra un nuevo significado, uno que le permite “imaginar y visibilizar las resistencias” (Gutiérrez, 2012: 4).

Esto lleva a plantear que la identidad de género fue trastocada por la capacidad intrínseca de la lucha libre para proyectar, por diversos medios, cuerpos *performativos*. La televisión, como maquinaria adoctrinadora y generadora de identidades, impulsó un mecanismo de control social que tenía origen en el Estado. En pocas palabras, este fue el gran triunfo del Estado revolucionario e institucionalizado en el poder: una forma de sometimiento mediático, lo que dio como resultado la confirmación de una mancuerna formada por el poder político dominante y los jerarcas televisivos. No obstante, no se puede victimizar, dominar

y regular de manera ingenua a un tipo de sociedad que está acostumbrada a burlarse de la muerte, a reírse con la derrota, a llorar de alegría y que, sobre todo, resiste lúdicamente los embates del poder.

Ahora bien, esto es muestra de una evolución en el mundo de la lucha libre, la cual se muestra no sólo en la corporalidad fornida de las atletas contemporáneas, o en sus vestimentas, atributos o movimientos de lucha, sino que se ve también en la influencia de la idea masculina de que la mujer es un objeto sexual y fetiche de la imaginación pasional.

La lucha libre mexicana siempre ha estado bajo la influencia del *wrestling* norteamericano, en algunos casos adoptando esquemas de trabajo, apropiando formas y modos de presentar el espectáculo a fin de aumentar el interés en el aficionado. En los últimos años ha crecido la influencia estadounidense: el *show*, los movimientos, los atuendos y las personalidades han tenido que readaptarse, para satisfacer las exigencias de un nuevo público. El cuerpo de las luchadoras mexicanas tiende entonces a mostrar características más estilizadas, que las asemejan más a una modelo profesional, alejándose del cuerpo fuerte pero robusto y aguerrido de las luchadoras de antaño.

Es un peculiar mundo fílmico, que deja abierta una puerta a un universo fantástico, en el que se trastoca lo absurdo de lo real para convertirlo en un espectáculo que ofrece la posibilidad de viajar por la imaginación. De tal forma, se liberan energías combativas, se grita lo que en la vida común no se puede gritar y, al final, el cuerpo descansa del estrés acumulado. La luchadora, entre ficciones y honduras, da comienzo al espectáculo cuando sale por el pasillo de la verdad. Detrás del ritual en el que se coloca la máscara, se encuentra su rostro autóctono, mientras un umbral de imágenes barrocas se refleja en los aficionados, que hacen cotidiana la danza violenta de cuerpos semidesnudos que se enfrentan sin límite de tiempo.

Aceptado el 21 de noviembre de 2017

Referencias

Archivos

Archivo General de la Nación (AGN). Fondo Fotográfico, Archivo Fotográfico Hermanos Mayo.

Archivo General de la Nación (AGN). Fondo Fotográfico, Inventario Fotográfico Enrique Díaz Delgado y García.

Bibliográficas

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

BARRIOS, José Luis (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México: Universidad Iberoamericana.

BUTLER, Judith (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós/México: UNAM.

- CÁRDENAS, Ricardo, David Flores Magón y Cecilio González (2006). *Santo. La leyenda de un hombre. Aportaciones para una metodología videoral*. Tesis de licenciatura, México: Universidad de Guadalajara.
- CARRO, Nelson (1984). *El cine de luchadores*. México: Filmoteca de la UNAM.
- CASTELLS, Manuel (1999). *La era de la información, economía, sociedad y cultura. Vol. II: el poder de la identidad*. México: Siglo XXI.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (2003). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: Siglo XXI.
- EISENSTEIN, Sergei (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ, Álvaro (2004). *Santo, El enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México: Colegio de Michoacán.
- GARCÍA RIERA, Emilio (2010). "Historia documental del cine mexicano, vol. 14 (1968-1969)", citado en Delfín Romero Tapia, *La representación del héroe. Mujeres, luchadoras y otros personajes en las películas del Santo*. México: UJAT.
- GIDDENS, Anthony (1994). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Península.
- GUTIÉRREZ, Laura (2012). *Descolonizando los cuerpos y las miradas. Prácticas artísticas, género y política en Latinoamérica*. Ponencia dictada en el encuentro de Género, Identidades y Derechos en América Latina. Granda, España.
- JOSEPH, Gilbert M., Anne Rubenstein *et al.* (2001). *Fragments of Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Estados Unidos: Duke University Press.
- KRACAUER, Siegfried (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- LUHMANN, Niklas (1984). *Sistemas sociales*. Barcelona: Anthropos-UIA.
- MÖBIUS, Janina (2007). *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre. Un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*. México: UNAM.
- PRIETO, Antonio (2009). "Lucha libre. Actuaciones de teatralidad y *performance*", Domingo Adame, *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*. México: UV.
- REYES URQUIZA, Sissy Michelle (2006). *Discursando una sexualidad femenina en el cine mexicano. Análisis sobre la representación de la mujer en Perfume de violetas: nadie te oye*. Tesis de licenciatura, Puebla: Universidad de las Américas, Puebla.
- RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- ROMERO TAPIA, Delfín (2010). *La representación del héroe. Mujeres, luchadoras y otros personajes en las películas del Santo*. México: UJAT.
- SCHMELZ, Ítala (2004). "Las edecanes del mal", *Luna Córnea*. 27, México: Conaculta.
- SINGER, Milton (1972). *When a Great Tradition Modernizes*. Nueva York: Praeger.
- TORRES, Israel (2004). *Deporte, espectáculo y diversión en el cuadrilátero. Historia de la arena Puebla (1953-1958)*. Tesis de licenciatura, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

- TUÑÓN, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México/IMCINE.
- TURNER, Víctor (1988). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.
- VATTIMO, Gianni (2000). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Hemerográficas

- Box y lucha, el mundo del ring*. “De la prehistoria de la lucha libre: los viveros y la arena Modelo”, número 726, año XIII, 13 de septiembre de 1966.
- Box y lucha, el mundo del ring*. Número 729, año XIII, 7 de octubre de 1966.

Electrónicas

<http://www.onlineworldofwrestling.com/2008/08/19/history-of-womens-wrestling-part-1/>

Audiovisuales

- CARDONA, René (1965). *Las lobas del ring*. Producciones Calderón, Aventuras, 75 minutos.