



Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PARODIA DE LA MODERNIDAD EN LA CIENCIA FICCIÓN DE PUEBLA.
LECTURA IDEOLÓGICA DE *XANTO NOVELUCHA LIBRE* DE JOSÉ
LUIS ZÁRATE

TESIS PROFESIONAL
PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:
Josue Gorospe Pavon

DIRECTOR:
Dr. Alejandro Palma Castro

Puebla, Puebla, México.
Agosto, 2016.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1	11
1.1 Descripción del contexto local: Institucionalización de la Ciencia Ficción en Puebla	12
1.2 El problema de la representación en la Ciencia Ficción como género	21
CAPÍTULO 2	29
2.1 Noción de hibridez	30
2.2 Hibridez en la producción cinematográfica de Santo	32
2.2.2 <i>Santo contra las mujeres vampiro.</i>	33
2.2.3 <i>Misterio en las Bermudas.</i>	37
2.3 La cinematografía de Santo: política cultural de autenticación	40
2.4 El valor simbólico del superhéroe	46
2.4.1 Santo, Capitán América, Xanto e identidad nacional.	49
2.5 Hacia el discurso kitsch	54
CAPITULO 3	57
3.1 Estructura argumentativa de <i>Xanto Novelucha libre</i>	58
3.1.1 El discurso de la Realidad: silogismo propuesto en <i>Xanto Novelucha libre.</i>	61
3.2 Estructura textual: interdiscursividad, el cine en la literatura	65
3.3 Contra la racionalidad, el caos	69
3.4 La comicidad y la parodia posmoderna en <i>Xanto Novelucha libre</i>	77
3.4.1 La construcción paródica en la posmodernidad.	77
3.4.2 <i>¿Xanto Novelucha libre, parodia o pastiche?</i>	82
3.4.2.1 Intertextualidad en la novela.	83
3.4.2.2 La voz del autor y la oralidad en la narración.	87
3.4.2.3 Caracterización de los personajes: identidades sociales.	89
3.4.2.4 Ilustración de los modelos de conducta.	91
3.4.2.4.1 La sociedad del espectáculo.	94
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	103
Sitios web	105
Filmografía	106
APÉNDICES	107

INTRODUCCIÓN

El tema central de este trabajo de investigación concierne a la ideología en el texto¹ literario en la posmodernidad y es abordado a partir de la perspectiva teórica de los estudios culturales latinoamericanos. La finalidad radica en explorar los recursos y las formas en los que estos son empleados para construir las nociones de caos y parodia. Para ello, se estudia el texto *Xanto Novelucha libre* de José Luis Zárate.

Partiendo de la premisa de que es posible advertir una ruptura en la producción literaria de José Luis Zárate, la cual tiene su origen en el género de la ciencia ficción, y se transmuta con la publicación de *Xanto Novelucha libre*, nos hemos propuesto investigar este proceso de transformación a partir de tres objetivos, los cuales son articulados en torno a la interrogante ¿qué motiva la aparente contradicción entre la valoración positiva de un símbolo popular y la crítica ejercida con su utilización? El primero de estos objetivos es explorar la producción literaria de José Luis Zárate, previa a la novela estudiada. El segundo, relacionar los factores sociales y políticos que subyacen al personaje de la lucha libre mexicana, Santo, como un símbolo de la cultura popular mexicana, partiendo de la noción de hibridez en la producción cultural, y siendo este, la principal referencia intertextual en el texto estudiado. El tercero,

¹ El término texto es retomado de la proposición categorial que realiza R. Barthes (2002), en oposición al término obra, donde explica que “un texto no es un conjunto de palabras con un único significado, sino un espacio multidimensional en el que una variedad de estilos, ninguno original, se combinan distanciándose del significado primigenio”. De esta forma, el ejercicio de la escritura y el texto como resultado de este, “genera un espacio productivo que evidencia la actitud del escritor respecto a los procesos sociales de significación, entendiendo la subjetividad como un efecto de significación y textualidad”. En contraste yace la noción de obra, por la cual se entiende “un todo estético y simbólico con un origen (el autor) y un fin (la realidad representada)”, concepción que a diferencia de la conferida por texto, no implica “un espacio de dimensiones múltiples que potencie un juego libre de significantes”.

reflexionar en torno al contenido de la novela, en relación con la ideología implícita en un texto literario.

Tanto la interrogante como los objetivos de este trabajo, tienen como sustento la siguiente proposición, fundamentada a su vez mediante la investigación documental: La noción de caos, presente en el texto literario *Xanto Novelucha libre* de José Luis Zárate, es una derivación de la construcción paródica del discurso utópico y benéfico utilizado en la modernidad.

Esta proposición conduce a reflexionar sobre la noción de ideología, pues presupone el enfrentamiento entre dos determinados discursos: la novela estudiada como la construcción dada desde una asociación libre de significados en el plano de una ideología como respuesta, y los textos correlativos a los que responde.

El concepto de ideología, que es profundo y complejo, fue revitalizado en Alemania por Marx y Engels, quienes utilizaron varias acepciones para el término, acepciones que en la actualidad continúan siendo estudiadas y reformuladas, sin embargo, la fundamentación de todas ellas radica en el hecho de que la ideología tiene como finalidad la reproducción de los medios de producción, tal es el caso de la tercera definición que aporta Eagleton (1997) en relación con la promoción y legitimación de los intereses económicos específicos de grupos sociales dominantes, o Hall (2010), cuando profundiza en el análisis de la función ideologizante de los medios de comunicación masiva, concluyendo que si bien, estos medios no se encuentran bajo el dominio absoluto del Estado, mediante una apariencia imparcial, promueven una estructura neutral de valores equiparables al de la ley. En este sentido, la ideología es atribuida a un sistema de creencias impuesto por la clase dominante para la preservación de la estructura económica y política.

La continuación inmediata a los postulados de Marx es desarrollada por Louis Althusser, en *La revolución teórica de Marx* (1965) y en *Aparatos ideológicos de Estado* (1971), donde propone algunas soluciones a lo que considera el reduccionismo marxista. Hall (2010) identifica como tesis principales en la crítica que Althusser hace a Marx, 1) que no hay certeza en la correspondencia entre la posición ideológica de una clase social y su posición en las relaciones sociales de producción, es decir que no siempre la ideología dominante corresponde a la clase dominante y que esta no es universal; 2) respecto a la noción de falsa conciencia: que no todos los miembros de una clase social compartirán ideológicamente principios, ni estos estarán dados por su misma condición de clase; 3) el conocimiento ideológico “no es el reflejo de lo real en el discurso, en el lenguaje. Las relaciones sociales tienen que ser representadas en el habla y en el lenguaje para adquirir significado” (Hall, 2010: 200).

En general, la propuesta de Althusser puede ser concentrada en el concepto de inversión del proceso material, es decir que no son los procesos y las prácticas reales materiales las que determinan las ideologías, sino la ideología la que constituye a los sujetos. Una vez conformadas sus prácticas en el mundo, estas estarán condicionadas por su ideología. Esta reformulación se convierte en la base de trabajos posteriores sobre la ideología en otros autores³. Puesto que la lógica de esta concepción se presenta como un círculo de acciones en el campo de lo social, sin

³ Por ejemplo, Lévi-Strauss (2002), siguiendo el estructuralismo saussuriano y preocupado por el proyecto de pluralidad y universalidad que pretendía unificar la visión del mundo, en el ámbito del discurso como medio de poder, “mostró cómo una construcción aparentemente “libre” de discursos ideológicos particulares podía concebirse como transformaciones trabajadas, a base de la misma red ideológica básica” (Hall, 2010: 165). Con el posestructuralismo, Lacan introduce el psicoanálisis como modelo de interpretación en la construcción ideológica en el sujeto; Mannheim (1993) propondrá contemplar la ideología desde el plano psicológico, considerándola como una imitación particular, y en el plano sociológico como la visión del mundo de una clase social. Entendiendo que la ideología son aquellas creencias que determinan o condicionan el comportamiento social; Sloterdijk (1983) propondrá el funcionamiento dominante de la ideología como cínico, argumentando que existe un perfecto entendimiento en el sujeto y en la sociedad sobre aquellos factores que influyen en los pensamientos, las decisiones, las acciones de los actores sociales, dicho de otra forma “ellos saben muy bien lo que hacen, pero aun así, lo hacen” (Žižek, 2001: 57). En el ámbito económico, esto puede ser traducido como el uso de conciencia de la clase dominada respecto a su subordinación; misma que valida y aprueba mediante la actuación deseada y predefinida para ella.

punto de partida específico, los estudios en torno a la ideología exigen consideraciones sobre el ámbito político, social, económico y cultural.

Es por ello que el capítulo 1 de esta investigación contempla una exploración a los antecedentes literarios de José Luis Zárate, donde se identifica su participación en el género de la ciencia ficción en Puebla. La revisión de este periodo es relevante ya que, desde una perspectiva histórica, pueden ser arrojados datos que rindan cuenta de una correspondencia social y artística en el contexto de la ciencia ficción en Puebla, y por tanto proporcionen el significado de Santo como símbolo popular referido en la novela estudiada.

Por otra parte, es importante señalar que Althusser (1971) propone que los aparatos ideologizantes no están en el Estado sino en la superestructura, sean todas aquellas instituciones que rigen a las sociedades y a las cuales los hombres se afianzan, entre otras la cultura. Esta línea será la guía para el análisis emprendido en torno a la figura de Santo en el capítulo 2 de esta investigación, donde es posible identificar la producción cultural en México como un sistema de control político desde la formulación de creencias sociales. En este sentido, este capítulo profundiza sobre la hibridez como elemento del proceso de formación discursiva, cuya ideología, en concordancia con la propuesta de Althusser, tiene por fin la estandarización o unificación de una consciencia social.

Para realizar el análisis de la novela seleccionada en el capítulo 3, se parte de la premisa de que *Xanto Novelucha libre* es ideológicamente una respuesta a dos procesos: 1) El significado cultural de Santo y los valores que profesó en relación con la modernidad, y 2) La decadencia de la ciencia ficción en Puebla. En consecuencia, el análisis busca determinar a partir de un caso concreto, ¿cómo dar cuenta de las ideas subversivas o la lucha ideológica?, ¿cómo distinguir la existencia de una ideología de oposición a la imperante? y ¿de dónde proviene? Para esto, la

noción de ideología presenta una acepción que, para fines metodológicos, admite que un discurso desde la subversión y lo subalterno es también la materialidad de lo ideológico, aun cuando no impere o no sea muestra de un pensamiento generalizado.

Esta acepción es proporcionada por Stuart Hall (2010), quien concibe la ideología como los diferentes “marcos mentales —los lenguajes, los conceptos, las categorías, la imaginería del pensamiento y los sistemas de representación— que las clases y grupos sociales utilizan para entender, definir, resolver y hacer comprensible la manera en que funciona la sociedad” (134). Partiendo de esta definición, un texto literario como sistema de representación puede ser entendido como la materialidad de una ideología que responde a otra, como es el caso de nuestra proposición.

Este trabajo no se propone realizar un análisis exhaustivo sobre la construcción teórica de la ideología y la viabilidad de su estudio en la literatura, tampoco sobre la vigencia del concepto, puesta en duda y discutida inclusive entre los mismos allegados a los estudios culturales. Por el contrario, retoma la noción de ideología como un elemento a considerarse en el análisis, mas no como una metodología. La metodología empleada es de carácter documental y se encuentra intrínsecamente relacionada con los objetivos generales: la revisión de los antecedentes y el contexto en el que se produce el texto estudiado, el rastreo del vínculo intertextual principal en el texto, y el análisis del contenido del texto mismo. Para lo cual la presente tesis se estructura mediante tres capítulos, buscando cumplir en cada uno de ellos, uno de los tres objetivos generales. Además, se presenta un apartado de apéndices, el cual pretende ilustrar algunos de los análisis realizados, en particular aquellos que evocan la imagen visual, tanto en las referencias cinematográficas, como en las portadas de los cómics y el diseño de la edición de la novela estudiada. Las imágenes visuales contenidas en el apartado de apéndices adquieren relevancia a

partir de la hibridez e interdiscursividad, dos conceptos que son revisados en los capítulos 2 y 3 de esta tesis, entendiendo que ambos se encuentran relacionados con los medios de producción cultural del objeto de estudio.

Es preciso señalar que esta investigación es motivada por la exclusión de un gran número de textos, mismos que se mantienen al margen del canon, y sobre los cuales algunas veces no existe conocimiento alguno. Esta literatura adquiere relevancia para mí cuando percibo la imposibilidad de separar la literatura de las circunstancias sociales bajo las que es creada, por lo que considero que cualquier texto, haya sido juzgado como valioso o no, adquiere interés como signo en el ámbito de lo social, desde el rol que desempeña la crítica literaria en la autenticación y validación de los escritores y sus textos. En consecuencia, se ha intentado mantener la congruencia entre el enfoque de estudio y la idea anterior, pues dicho enfoque presupone la manifestación de un esquema de pensamiento producido como derivación del funcionamiento del mundo.

Asimismo es importante señalar que el texto estudiado es pocas veces discutido, y al hacerlo el debate se centra en su manifestación como tributo a la figura de Santo. Si bien este tributo puede percibirse en el tono de la narrativa, se suele pasar por alto el contenido político y la posibilidad de valorar el texto como un signo en la cultura que advierte una determinada consciencia social.

De la misma forma, es necesario mencionar que la exclusión que se hace de determinados textos literarios en México puede obedecer a diversos factores, entre los que se encuentran: la articulación de las instituciones culturales mexicanas contemporáneas que cumplen el papel de alentar la producción literaria, mas no darle seguimiento, en una desatención que evidencia su ejercicio como una simulación mesiánica en el orden de una política cultural estatal; o la

secularización de los fondos de dicha política cultural a figuras específicas del ámbito. Este es el caso del texto estudiado. Sumado a lo anterior, se encuentra el efecto que la novela genera en la recepción durante una primera lectura, en la que, para el academicismo puede resultar poco relevante la referencialidad a la cultura popular, en una forma y estilo que fácilmente podría ser acusado de burdo o inacabado.

Si bien estos factores son abordados en la presente investigación, ellos no constituyen el objeto central, pues implican de antemano la realización de un análisis de mayor profundidad, y más que literario, de índole antropológica y sociológica. Sin embargo, son puertas que quedan entreabiertas como posibles preguntas de investigación, dando continuidad a esta que apenas es una exploración del fenómeno advertido desde un texto.

CAPÍTULO 1

*La Ciencia Ficción ha dejado de ser un ejercicio de evasión
para convertirse en una toma de consciencia.*
Jurado Primer Premio Puebla (1984)

Este capítulo comprende dos apartados que, de manera general, proveen un panorama de la ciencia ficción en Puebla entre las décadas de los años setenta y noventa. El propósito es identificar y comprender el contexto en el cual José Luis Zárate se desenvuelve previo a la publicación de *Xanto Novelucha libre* en 1994.

En el primer apartado se presenta un recuento de la participación de José Luis Zárate en la institucionalización de la ciencia ficción en Puebla, destacando la totalidad de las publicaciones que realizó en este periodo. Posteriormente son identificados los hechos relevantes durante la institucionalización de la ciencia ficción en Puebla, que sirven para rendir un panorama del periodo. Mediante la descripción de estos hechos, se presenta un análisis sucinto al autor desde la propuesta de *La sociología de la cultura* (1981) de Raymond Williams. La finalidad es comprender socialmente algunos de los factores inherentes al proceso de institucionalización.

En el segundo apartado se expone el concepto de representación, formulado por Victoriano y Diarrigrandi (2009). Este término es entendido como un presupuesto para la definición de un género literario, lo que nos permite identificar las particularidades de la ciencia ficción como género. Posteriormente se realiza un recuento de la ciencia ficción universal en relación con la definición que una fracción de la crítica ha hecho de ella, a partir los primeros textos catalogados dentro de este género. En este recuento, son destacados los casos de la ciencia ficción

estadounidense y mexicana, en los que es posible identificar un paralelismo en los procesos de institucionalización. La intención al realizar, en primer término, una reflexión en torno al concepto de representación como parte del concepto de género; y en segundo, una revisión sobre cómo es definida la ciencia ficción por la crítica al usar el término en primeras ocasiones, responde a la necesidad de conocer los antecedentes sociales y teóricos que sustentan a la ciencia ficción en Puebla.

1.1 Descripción del contexto local: Institucionalización de la Ciencia Ficción en Puebla

A lo largo de la clasificación del género, la ciencia ficción parece haber sido juzgada por una crítica que la desvalorizó, bajo el prejuicio del género al que pertenecían, la ciencia ficción. De ahí la pertinencia de efectuar una revisión de la ciencia ficción mexicana, particularmente de aquella que se desarrolló en la Ciudad de Puebla. Como se expondrá más adelante, esta fungió como punto clave y desencadenante de un movimiento y una formación cultural dentro del país: la misma ciencia ficción. Dentro del movimiento, sobresale entre los escritores primordiales José Luis Zárate, debido al rol que jugó como propulsor, además de destacar el hecho de que, pese a haber protagonizado esta corriente literaria, no perteneció al canon de la literatura mexicana contemporánea.

El trabajo que realiza Gonzalo Martré (2004) en el Instituto Politécnico Nacional, en el cual, rastrea la literatura de ciencia ficción producida en el país y la cataloga a manera de antología, representa un acercamiento interesante para comprender cómo se ha manifestado la ciencia ficción en México. Por una parte, comprende una revisión geográfica de su desarrollo a partir de sus orígenes; y por otra, realiza un índice de la frecuencia de incursión de cada escritor en el género. De este trabajo se advierte que la mayoría de los escritores abordados incursionan en la

ciencia ficción, pero no en otros géneros, así como el hecho de que la cantidad de textos publicados es relativamente baja.

De esta manera, el trabajo de Martré (2004) constituye un buen medio para identificar la recurrencia en el género de un autor en particular y dar seguimiento a su trayectoria. La recurrencia de José Luis Zárate en la antología de Martré es alta, gracias a ello, es posible tratar la noción de formación cultural en relación con la institucionalización y los medios de producción de esta literatura de manera paralela a la incursión del autor estudiado, pues participó íntegramente durante el proceso.

Respecto al origen de la ciencia ficción en México, algunos críticos rastrean ejemplos desde la época colonial y otros lo hacen a partir de siglos posteriores. Para fines de esta investigación interesa únicamente el periodo comprendido entre los años setenta y noventa, y el caso exclusivo de la producción poblana, pues la producción de este periodo puede ser entendida como una formación cultural.

En este lapso son cinco momentos los que podemos identificar como determinantes en la institucionalización del género: 1) La creación de la revista *Ciencia y Desarrollo* (1975), órgano de divulgación del Consejo Nacional de la Ciencia y la Tecnología (CONACYT), aunque es importante mencionar que previo a esta, hubo una numerosa serie de revistas no especializadas ni institucionalizadas de bajo prestigio que se dedicaron a publicar cuentos de autores que incursionaron en el género; 2) La convocatoria para el primer Concurso Nacional de Cuento de Ciencia Ficción o Premio Puebla (1984); 3) La fundación en la Ciudad de México de la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía, AMCyF (1992); 4) La fundación del Circulo Puebla de Ciencia Ficción y Divulgación Científica (1998; y 5) La oleada de revistas independientes que surgen tras la desaparición del Premio Puebla.

Ciencia y Desarrollo es una revista de CONACYT, dedicada a la divulgación de los avances tecnológicos y el trabajo científico. Sus artículos, escritos para el entendimiento de un público no especializado, son compilados en publicaciones periódicas. Estas iniciaron como ediciones bimestrales impresas en los años setenta, y desde entonces y hasta los años ochenta, publicaron cuentos de ciencia ficción en un apartado complementario. Los primeros fueron *El fin de la infancia* de Arthur C. Clarke y *Juan Raro* de Olaf Stapledon, ambos publicados en partes.

Martré (2004) identifica el año de 1983 como aquel en el que *Ciencia y Desarrollo* publica a autores hispanohablantes en la totalidad de las páginas de ciencia ficción. Este año es fundamental y decisivo para el género, pues la revista y la representación del CONACYT en la ciudad de Puebla, convocan al Primer Concurso Nacional de Cuento de Ciencia Ficción. El estímulo del concurso además de económico, implica en los criterios del concurso, la publicación del texto sometido a dictamen.

La publicación de los relatos ingleses y de otros autores extranjeros en la revista influyó en la producción literaria en México, trayendo una nueva generación de escritores en el género lo suficientemente amplia como para suplir el espacio destinado a la narrativa extranjera en la revista. De esta manera, en 1984 se publica la primera convocatoria para el Concurso Nacional de Ciencia Ficción Puebla, el ganador de la primera edición fue *La pequeña guerra*, de Mauricio-José Schwarz, que apareció en el número 59 del bimestre noviembre-diciembre del mismo año. Los ganadores siguientes, hasta 1996, también fueron publicados en *Ciencia y Desarrollo*, consiguiendo el desplazamiento de los escritores extranjeros que habían sido publicados anteriormente.

El género comenzó a consolidarse en México, Céline Armenta, quien en aquel entonces, ocupó el puesto de Coordinador del Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología de Puebla, negoció

el financiamiento por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes para la realización del concurso. La participación de dos organismos del Estado, uno dedicado a la divulgación de la ciencia, y el otro a la gestión de las artes, significó la dignificación del género en cuanto a la autentificación y respaldo que una institución dependiente del Estado confiere socialmente. La organización que resultó de esta gestión implicó el reconocimiento de los escritores ganadores de los primeros certámenes; Mauricio Schwarz, por ejemplo, quien tras obtener la publicación de su cuento ganador, fue miembro del jurado del segundo certamen del Concurso Puebla.

La creación del Concurso Puebla sirvió también para facilitar la congregación de todos aquellos escritores que se habían interesado en la ciencia ficción. De tal manera, en 1987 se celebra el primer Encuentro de Escritores de Ciencia Ficción en la Ciudad de México y en 1992 es creada la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía.

Sin embargo, en 1996, *Ciencia y Desarrollo* cancela la publicación de los cuentos de los ganadores del concurso Puebla, siendo el último autor publicado Juan Hernández Luna, ganador del XI concurso con el cuento titulado *Soralia* (Martré: 2004). La justificación fue que los lectores de *Ciencia y Desarrollo* no eran compatibles con el tipo de literatura publicada en la revista, pues el lenguaje, las historias y el sustento científico de la narrativa resultaban deficientes. La ciencia ficción desapareció de la revista durante medio año para después dar lugar a los ganadores del Premio CONACYT de Cuento de Ciencia Ficción para Jóvenes, cuya convocatoria fue lanzada en 1995, dedicada no a escritores, sino a científicos mexicanos que buscaran experimentar en la creación literaria y en el género.

Tras la decisión de *Ciencia y Desarrollo*, el declive de la retribución concedida por el Premio Puebla, y desde años anteriores, la advertencia de que ocurriría, la ciencia ficción en México cayó en recesión. Ante ello, surgió una serie de revistas, sitios web y fanzines que buscaban

reivindicar el género. Ejemplo de lo anterior son: *Esta cosa* (1991), *La langosta se ha posado* (1992), *Asimov Ciencia Ficción* (1994), *Fractal* (1995), *Nahual* (1995), *Sub* (1996), *Azoth* (1997), todos ellos dirigidos por escritores alguna vez ganadores del Concurso Puebla. Sólo el segundo de ellos mantiene su edición en línea, pero no publica periódicamente narrativa producida en la actualidad, sino textos que tienen por función el recuento del periodo que comprendió las décadas mencionadas.

José Luis Zárate Herrera y Gerardo Horacio Porcayo Villalobos fundan el Círculo Puebla de Ciencia Ficción y Divulgación Científica, organización que optó por un uso de medios que si bien no eran nuevos, representaban cierta independencia y oposición a los ortodoxos. Varios números del fanzine *Prolepsis* —el primero de México— y la revista virtual *La langosta se ha posado* son dos muestras del trabajo que realizaron tras la fundación del círculo. En lugar de buscar grandes editoriales, estos autores optaron por el fanzine y la revista virtual como medios de comunicación, oponiéndose así a los medios de distribución tradicionales a los que la cultura está sujeta como institución y, de alguna forma, también al estatus que provee una publicación impresa. Porcayo recuerda en su blog *La Langosta se ha posteado* (2009) que “allá en los lejanos tiempos del 84, cuando se convocó al Primer Premio Nacional Puebla de Ciencia Ficción —el hecho que disparó la etapa actual de la CF mexicana— al organismo convocante (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología Puebla), dirigido por Céline Armenta, se le ocurrió lanzar *Prolepsis Boletín de CF, horror y otras yerbas*”.

En este punto, es pertinente responder por qué son decisivos estos acontecimientos, así como entender la ciencia ficción en Puebla como una formación cultural sintomática que al desaparecer como institución, también lo hace la producción literaria del género. Raymond Williams (1981) propone dos distinciones para observar las relaciones sociales de la cultura, “las

relaciones variables entre <<productores culturales>> e instituciones sociales identificables; las relaciones variables en las que los <<productores culturales>> han sido organizados o se han organizado a sí mismos, es decir, sus formaciones” (33).

Ubicando a José Luis Zárate en la línea que propone las cinco etapas de la ciencia ficción en Puebla, la distinción inicial obedece a la primera etapa de su producción literaria, esto quiere decir que es el escritor quien busca la difusión de sus textos a través de las editoriales o de intermediarios. En esta etapa se encuentran los siguientes textos: *Mundo blanco* (1985) Mención honorífica del I Premio Puebla; *El viajero* (1988) Primer lugar de III Premio Puebla, después publicado en *Umbrales*, núm. 3 y en *Antología Principios de incertidumbre*; *La luz* (1990) después publicado en tomo II de antología *Más allá de lo imaginado*; *Permanencia voluntaria* (1990) publicado por el Instituto Politécnico Nacional; *Una película de horror* (1993) publicado en *Umbrales*, núm. 4; *Análogos y therbligs* (1993) publicado en *A quien corresponda*, núm. 24; *Vallas* (1994) publicado en antología *Frontera de espejos rotos*; *Xanto Novelucha libre* (1994) publicado por Editorial Planeta; *El heraldo* (1994) publicado en *Umbrales*, núm. 8; *Encuentro* (1994) publicado en *Umbrales*, núm. 10; *Libertad 3, sur* (1996) publicado en *Umbrales*, núm. 13; *Corre hacia mi* (1996) publicado en *Umbrales*, núm. 15; *Cajas chinas* (1996) publicado en *Umbrales*, núm. 21, después en *fractal'zine miniportafolios*; *El horror y la ciencia ficción* (1996) publicado en Fanzine *Nahual*, núm. 3 y *Umbrales*, núm. 32; *Hyperia* (1997) publicado en *Complot internacional*, núm. 8; *En la inercia* (1997) publicado en *Charrobot*, núm. 2; *Emyr* (1997) publicado en *Charrobot*, núm. 4; *Cristal como carne* (1998) publicado en *A quien corresponda*, núm. 77; *Mar* (2000) publicado en *Umbrales*, núm. 45; *Lobos* (2000) publicado en *Umbrales*, núm. 46 (Martré, 2004). La totalidad de estos textos es publicado en revistas, tanto en aquellas impulsadas por las comisiones de las instituciones implicadas y mencionadas

anteriormente, como en aquellas de carácter independiente en el periodo posterior al declive del género, siendo la única excepción *Xanto Novelucha libre*, publicada por la Editorial Planeta en 1994. Fuera de la línea de las revistas de ciencia ficción, son publicadas en México *Fe de ratas* (1997) por La Jornada de Oriente, *La ruta del hielo y la sal* (1998) por Editorial Vid, *Ventana 654 ¿Cuánto falta para el futuro?* (2004) por SOMEDICYT; y en España, *Del cielo oscuro y del abismo* (2001), *La máscara del héroe* (2009) por Grupo Ajec y *El tamaño del crimen* (2012), en versión electrónica.

La convocatoria del Premio Puebla no excluía la posibilidad de que un mismo escritor participara en ediciones consecutivas, de ahí el hecho de que José Luis Zárate ganara el premio en la cuarta edición (1987) con *El viajero*, y obtuviera mención en la primera edición (1984) por *Mundo blanco*, en la tercera (1986) por *El castillo*, y en la sexta (1989) por *La luz*. *Xanto Novelucha libre* será publicada en 1994 por la Editorial Planeta, hecho que resulta notable frente al bajo éxito que otros autores del mismo ámbito habían obtenido.

La manera en que se organiza socialmente la cultura ha variado históricamente, así como la forma de manifestarse de las instituciones que la respaldan. Destaca de José Luis Zárate, el haber sido ganador del Concurso Nacional de Cuento de Ciencia Ficción, noción que implica un tipo de patrocinio. Se trata de una autoridad cultural consolidada, es decir una institución hegemónica en el ámbito de la literatura dentro del país, que a través del prestigio social que la valida, puede determinar la calidad de la producción cultural que compite. Todo trabajo inscrito acepta las condiciones de la competencia y con ello contribuye a la validación y al fortalecimiento de la autoridad, con esto adquiere también el reconocimiento como institución cultural. En otras palabras, inscribir un cuento en un determinado concurso es equivalente a la firma de un contrato en el cual se acepta una serie de condiciones, esta firma contribuye a largo plazo al

mantenimiento del sistema mismo. Junto a otros factores de carácter político, entre mayor demanda haya en un certamen, la posibilidad de que este se mantenga y genere más ediciones, aumenta, ya que el número de adscritos fortalece la credibilidad de la institución y justifica su permanencia.

No se trata de un patrocinio con fines mercantiles directos, sino de un patronazgo de carácter público que por tanto, está bajo el control del Estado. Para Williams (1981), el patronazgo público, que resulta históricamente de la formación de los Estados nacionales, incorpora además “algunas definiciones de función bastante nuevas, tales como el mantenimiento deliberado y la expansión de las artes como una cuestión de política pública general” (40). En este modelo se mantienen aspectos como la recompensa económica y social, en cuanto a que provee la posibilidad de generar un estatus, en la medida en la que la obtención del premio facilita la vinculación del ganador con las figuras que han sido validadas anteriormente como autoridades culturales por dicha institución. Esta recompensa se asume como una simbolización de la retribución económica por el trabajo artístico en el orden capitalista (Williams, 1981), confiriendo al Estado la función de mecenazgo, y aunque el autor que compite en estos certámenes más que buscar la retribución económica, persigue el objetivo de la publicación de su texto, debe someterse a los criterios de selección que los organismos culturales definen, así como aquellos en los que el valor de su trabajo es asignado mediante una retribución económica estipulada.

En una sociedad capitalista, la institución socialmente identificable⁴ o el patrón, puede ser la dependencia destinada específicamente para la gestión del ámbito cultural que a su vez,

⁴ Raymond Williams (1981) opone a la institución socialmente identificable de los productores culturales a partir de la distinción que la primera refiere al artista como “oficialmente reconocido como parte de una organización social central”, por tanto con autoridad y reconocimiento social. Mientras que la segunda, en un tono neutro, refiere a cualquier entidad que si bien produce, no necesariamente posee un reconocimiento social como autoridad y tampoco representa una congregación con miembros adscritos a una ideología común.

pertenece al Estado o, una organización de carácter privado como una editorial o una organización impulsada por la industria privada. El caso de CONACYT y el Concurso Nacional de Cuento de Ciencia Ficción son manifestación del primer caso, pues se trata de la cultura en manos de organismos presupuestados por el Estado.

Este punto nos lleva a cuestionarnos acerca de las formas específicas en las que opera la cultura en México cuando está en manos del Estado, así como los principios que motivan su gestión. La ciencia ficción en México adopta el comportamiento de un movimiento sólo cuando una institución reconocida a nivel nacional unifica a sus afiliados a través de un concurso, sus integrantes se organizan y buscan los medios para expandir el género. El debilitamiento de la ciencia ficción en Puebla se debe en primer término, a la ruptura momentánea con las instituciones culturales. El debilitamiento del premio Puebla significó la segregación de las corrientes de pensamiento que consolidaron a la ciencia ficción en el Estado. Algunos escritores continuaron la línea genérica mediante las revistas independientes, pero no tuvieron éxito, y aunque otros concursos impulsados por estas intentaron recuperar la fuerza del género, estos desaparecieron rápidamente.

En 2014 fue realizado el XXX Concurso para el Premio Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, organizado por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla; en este certamen se recibieron 248 trabajos que fueron dictaminados por los escritores Gerardo Horacio Porcayo Villalobos y José Luis Zárate Herrera, momento que marca la afirmación del vínculo con los organismos estatales de la cultura en Puebla.

1.2 El problema de la representación en la Ciencia Ficción como género

Este apartado plantea la problemática que presenta la ciencia ficción para su estudio, en el sentido de que posee especificidades en oposición al resto de la literatura, tal es el caso de los conceptos de representación y de género.

Partiendo de la noción de Victoriano y Diarrigrandi (2009) sobre la representación como elemento inherente a la literatura, la idea de ilustración de la realidad es afectada. En principio proponen, haciendo una reflexión en torno a la composición de la palabra misma, que una representación no es más que volver a presentar aquello que ya fue presentado. Explican que en la cultura, se trata de la reelaboración de las entidades contenidas en la realidad por medio del lenguaje. Desde esta perspectiva, la literatura, el cine y la pintura, son las artes mediante las cuales los hombres reproducen su realidad, es decir, imitan lo que miran y tras interpretarlo lo recrean. Esta idea había sido aceptada hasta el desarrollo de los estudios estructuralistas, cuando se entendía que el lenguaje mantenía una relación análoga entre un referente dado y su respectivo significado.

Previo a la científicidad del estructuralismo, planteaba Aristóteles en la Antigua Grecia la noción de mimesis como el acto imitativo, haciendo la distinción entre qué se imita, con qué medios y cómo se hace. Siguiendo esta propuesta, es posible identificar el desarrollo de su idea en el estructuralismo, entendiendo que lo imitado son todos aquellos referentes que se hallan en el mundo. Los medios refieren al lenguaje que cada una de las artes utiliza como herramienta, y estos dependen del propio sentido que las diferencia entre ellas. Para la literatura por ejemplo, es la lengua y la manera en que ese hecho refiere a diversas entidades propias del discurso, concebido principalmente como el estilo, la manera particular en que se escribe. Para poder abordar el problema de la representación en la ciencia ficción y en la producción literaria de este

género en Puebla, es necesario partir de una definición de ciencia ficción y otra de género que puedan dar cuenta de la lógica que propicia la aparición de estos textos como parte de una formación cultural.

La literatura, que se vale por excelencia del lenguaje, lo utiliza como medio de recreación, en el que la representación está dada por el posicionamiento asumido frente a la realidad interpretada, conllevando a una tácita reformulación del discurso de la realidad, discurso que posee la libertad de emplear todos los elementos que tenga a su alcance para diversificar sus formas mediante las abstracciones de la misma realidad, estas efectuadas durante el proceso creador. Esta reformulación del discurso presenta un conflicto con la definición proporcionada en principio, pues no es simplemente volver a presentar. En el proceso creador, la interpretación presupone una reformulación de la realidad. De tal manera que las representaciones en la cultura se asumen como subjetivas, entendiendo que múltiples interpretaciones son posibles y por tanto, también múltiples representaciones. Es decir que no sólo a cada interpretación podría corresponder una representación, sino varias. A esto refiere la noción de asociación libre de significados que retomamos de R. Barthes (2002) con anterioridad.

En oposición a la objetividad del positivismo, algunas manifestaciones de la cultura conservan el derecho a la subjetividad, pues pueden ser consideradas como ajenas al ámbito científico, de ahí que aun en la literatura y en el arte de tesis, se mantenga como prerrogativa el uso del discurso abstracto, no explícito o subjetivo. Las diferentes representaciones sobre una misma entidad de la realidad son disímiles entre sí, ya que en el proceso de creación, la interpretación de la realidad es diversa. Esto obedece a la ideología que se encuentra detrás del proceso de construcción del discurso creativo.

Este nuevo discurso puede responder principalmente de dos maneras a dicha realidad: 1) oponiéndosele o 2) validándola y promoviéndola. Cualquiera de las dos dependerá del rol desempeñado frente a la estructura hegemónica de pensamiento y el posicionamiento frente a ella, sea de aceptación o reprobación (Hall, 2010). Es decir, cómo el representador, en este caso artista o creador, entiende la realidad, si está de acuerdo con ella o en desacuerdo, consciente los valores imperantes dentro de la sociedad que retrata, o está en contra de ellos.

Asimismo, el estudio de la representación implica el desciframiento del significado del producto cultural revisado, pues “constituye la estructura de comprensión a través del cual el sujeto mira al mundo: sus cosmovisiones, su mentalidad, su percepción histórica [que están] evidentemente ligadas a una ideología, en el sentido de la posición que ocupa el sujeto en la trama discursiva que organiza su presente” (Victoriano & Darrigrandi, 2009: 250-251). El desciframiento del significado trae consigo una verdad sobre cómo es vista una parte del mundo. Cuando es históricamente lejano el discurso representado, la interpretación por parte de la crítica es más compleja, pues puede encontrarse en el camino con interferencias culturales; por el contrario, cuando se mantiene vigente, la comprensión es facilitada porque pertenece a un mismo contexto⁵. Pero el estudio de la representación va más allá de esta exposición, no solamente implica determinar qué comunica el discurso producido y de qué manera lo hace, también por qué es generado, así como cuáles son los factores sociales que influyeron en su formulación.

El problema de la ciencia ficción con respecto a la noción de representación es que no refiere de manera evidente a la realidad, pues no imita al pasado ni al presente. Por el contrario, se vale de la búsqueda de ilustración mediante referentes metafóricos, así como de la especulación para

⁵ Aunque esta aseveración que hacemos puede ser falaz cuando pensamos en que muchas veces lo que tenemos enfrente resulta lo menos evidente, con justificación empírica creemos que al menos resulta de más fácil acceso aquello que históricamente es más cercano al momento del ejercicio de análisis y crítica pues también están a mayor disposición los constituyentes culturales que ejercen influencia sobre el objeto estudiado y que es necesario considerar. Sobre esto Labov (1983) realiza un análisis en lingüística con lo que define como la paradoja del observador al conflicto presentado en el análisis antropológico. Esta misma idea puede llevarse al estudio literario.

formular una ilusión sobre el futuro. Una de las particularidades de la ciencia ficción es que, aun cuando se valga de escenarios, caracterizaciones u otros recursos pertenecientes al presente o al pasado, tendrá también elementos que son producto de la especulación hacia el futuro.

En un primer sentido, es posible hallar en cualquier texto de ciencia ficción, referentes inmediatos a nuestro presente, tal cual lo plantea la noción de representación, sin embargo, la variable hallada es una respuesta a la pregunta, cómo esto que en el presente existe se comportará en el futuro, por tanto la ciencia ficción genera ilusiones a partir de la expectativa al no hacer una representación explícita de los referentes inmediatos de la realidad presente en cuanto a su materialidad. El lenguaje de la ciencia ficción es en su totalidad metafórico e implica asociaciones de carácter simbólico.

Tras esta revisión de la noción de representación en el género de la ciencia ficción, conviene hacer un recuento de su origen, pues este no se encuentra en México (Novell Monroy, 2008). La crítica no coincide en identificar cuándo o bajo qué términos fue su surgimiento, hecho que se explica a partir de que las historias de las literaturas se han escrito en torno al canon y no al género (Cohen, 1991). Además, la ciencia ficción ha sido entendida como un fenómeno próximo a la baja cultura, por tanto poco considerado, teniendo así, un limitado número de registros sobre ella; sin embargo es posible rastrear en Hugo Gernsback la formulación de un híbrido léxico para designar lo que identifica como la ficcionalización de la ciencia, *scientifiction*, en 1926, para referir a la literatura de Jules Verne.

Por otra parte, una fracción de la crítica propone que es con *Frankenstein*, novela de Mary Shelley cuando surge la ciencia ficción. Parece que esta es una disyuntiva de tantas en las que no se sabe qué es primero, lo definido o la definición. La propuesta que sostiene a *Frankenstein* como el primer texto de ciencia ficción, gira en torno al rol que ocupa la ciencia como elemento

dentro de la estructura argumentativa para desencadenar una serie de hechos fantásticos. *Frankenstein* es publicada en 1818, más de cien años antes de que Gernsback utilizará el término que daría lugar a ciencia ficción. La discusión no tiene mucho alcance, uno de los trabajos de la crítica está encaminado a la categorización de los textos, mientras una tendencia no se denomine a sí misma bajo ciertos fundamentos, será la crítica quien se encargue de nombrarla.

El género en la literatura es entonces asignado por la crítica. Cuando Aristóteles planteaba el concepto de mimesis como el acto imitativo, además de referir a la imitación de la realidad, aludía a la imitación que unos hombres hacen de otros, esto es la influencia que unos hombres tienen sobre otros y que motiva la continuidad de ciertos estilos o tendencias. En la antigüedad el ejemplo más claro aparece con la apropiación que la cultura latina hace de la griega y la reescritura de su literatura. Pero el problema del género es más extenso, como propone Cohen (1991) en su intento por hacer una teoría donde el género sea la base de la formulación de las historias de las literaturas, el género debe ser comprendido como dado por su función social, entendiendo que surge igualmente de ciertos factores sociales que condicionan la producción cultural, más que por las características estilísticas generales. Siguiendo la propuesta de Cohen para el género, no es válido designar únicamente a partir de las características estilísticas, por el contrario, es necesario hacer una investigación que incluya la interrelación de una serie de elementos culturales e históricos que den razón de la consolidación de una tendencia genérica y que explique las causas de la repetición constante en los modelos de escritura.

Siguiendo esta idea, el surgimiento de la ciencia ficción responde a determinados factores sociales. El caso particular de la ciencia ficción en México y Puebla se desarrolla de manera muy similar a como lo hace la estadounidense algunas décadas antes. Cuando Gernsback designa a la ciencia ficción en 1926 lo hace con *Amazing Stories* en una revista especializada en ciencia

ficción, en la cual se abre un espacio para la publicación de las historias de escritores que ya se preguntaban sobre las consecuencias que traería el desarrollo científico y tecnológico en la vida social. Esto no significa que debido a dicha publicación surgiera la ciencia ficción, pero sí la aparición de un lugar de reunión para estos escritores (Novell Monroy, 2008). Es en *Amazing Stories* donde podemos observar el preámbulo al discurso que construye la figura de superhéroe. Sus portadas ya ilustradas muestran preocupación sobre la alteridad en otros planetas, pero aun en tono positivo frente al deseo de conocer el exterior. Once años después, Campbell modifica el nombre de la sección por *Astrounding Stories*, y con esto queda marcada una división entre aquellos escritores que especulaban con pesimismo sobre el porvenir a través de la práctica de cierta crítica social en el discurso narrativo y aquellos otros que mantenían expectativas positivas, *The futurians*. Estos dos grupos consolidan una fase del género en Estados Unidos.

Sin embargo, es con la Segunda Guerra Mundial y los cambios sociales subsecuentes en Estados Unidos, con respecto a la política anticomunista durante el Macartismo (Novell Monroy, 2008), que la tendencia se inclinaria hacia la crítica social. Ciertas temáticas sobre las cuales hoy en día se hacen estudios a partir de lo subalterno como la raza, la sexualidad y el género, comienzan a aparecer en la ciencia ficción en un plano secundario, cuestionándose el papel de los grupos minoritarios dentro de la sociedad.

En los años sesenta, Michael Moorcock funda la revista *New Worlds*, la cual da lugar al movimiento conocido como la *Nueva Ola* en Inglaterra y posteriormente, en los años ochenta, a una tendencia que se preocupa por el crecimiento urbano y la influencia que la tecnología, cada día de mayor acceso, tiene sobre estas ciudades. El producto resulta ser el *cyberpunk*, llegado a América Latina con Gerardo Horacio Porcayo Villalobos (1993) en *La primera calle de la*

soledad, quien sigue una línea similar a José Luis Zárate, y con quien trabaja durante la institucionalización de la ciencia ficción en Puebla.

Aunque cada una de las épocas que vivió la ciencia ficción en la literatura se caracteriza por especificaciones diferentes, una constante, en distintos grados, es la inherente ilustración del futuro. La evolución científica y tecnológica contraía una serie de expectativas sobre los alcances que la ciencia podría tener y cómo esta afectaría la cotidianeidad de las personas en todos los ámbitos. En esta lógica es identificable el ímpetu de la ciencia ficción en sus diferentes generaciones, aun cuando el tono fuese pesimista u optimista. De ahí que Cornea (2007) plantee que la ciencia ficción es un género que se encuentra entre la realidad y la fantasía, no se asume como fantasía porque no sobrepone a la realidad elementos sobrenaturales. Cuando leemos fantasía sabemos, pese al cometido de verosimilitud dentro de la misma argumentación narrativa, que existe una gran distancia entre lo leído y lo vivido. En cambio, cuando leemos ciencia ficción, podemos encontrarnos con escenarios inverosímiles o exagerados, y aún así el lector sabe que lo que está leyendo es posible precisamente por el juego construido a través de la especulación y la metaforización. Sin un nombre surgido aleatoriamente, la ciencia ficción radica en hacer de la ciencia una ficción, especular y desdoblarse la realidad, de ahí que los escenarios se ubiquen frecuentemente en el futuro. Pero también juega con el pasado, la ciencia ficción es una oportunidad para que los hombres se replanteen su pasado, así como los efectos que este tuvo en su presente.

Pero, ¿cuál es entonces la relación que la ciencia ficción en México mantiene con la estadounidense? Tal es que en ambos países, la ciencia ficción resulta un género que se comporta de manera similar. Surge desde las revistas de ámbito científico que dan lugar a la narrativa como un agregado dentro de su contenido. Además, son estas quienes consiguen congregarse a

escritores interesados en el género, aun cuando no es paralela la trayectoria que sigue una en relación con la otra. Mientras que la estadounidense data de la década de los años veinte, la mexicana lo hace de los años sesenta y es hasta 1975 que *Ciencia y Desarrollo* hace lo mismo que *Amazing Stories* hizo en 1926.

Aunque el despegue fue similar, una coincidencia mayor reside en la preocupación por hacer de la ciencia ficción un medio en el que presentan no solamente cuestionamientos sobre el porvenir de los hombres, sino una crítica sobre el propio presente. Lo curioso más bien yace en la coincidencia en el comportamiento de diferentes niveles culturales en el entendido de que la cultura estadounidense mantiene una relación de dominación sobre la latinoamericana, particularmente sobre la mexicana, como signo de una problemática geopolítica mayor, y también que la literatura es mimesis en su segunda acepción donde escritores continúan tendencias de escritores previos, consolidando así géneros. Así, es posible hablar sobre cierta dominación que se da a partir de la influencia que una tendencia ejerce sobre otra, es al menos el *cyberpunk* en México una continuidad del género norteamericano, así como una repetición de procesos culturales mediante la influencia.

Un aspecto que destaca en la ciencia ficción en México es que, influenciada por la norteamericana, utiliza ciertos medios para formular un intento de crítica hacia esta misma dominación, degenerando híbridos literarios no estrictamente encasillados en la ciencia ficción, como es el caso del texto en el cual se centra esta investigación *Xanto Novelucha libre* de José Luis Zarate.

CAPÍTULO 2

“Santo” (1917-1984) es el pseudónimo que llevó desde 1942, Rodolfo Guzmán Huerta, un luchador mexicano, modelo de la historieta *Santo El Enmascarado de Plata*, editada por José G. Cruz en 1952, y protagonista de cincuenta y tres películas entre 1958 y 1982. Este personaje, símbolo de la lucha libre y la cultura popular mexicana, es utilizado como recurso referencial principal en la novela de Zárate, *Xanto Novelucha libre*.

La producción literaria de ciencia ficción de José Luis Zárate se ve interrumpida con la publicación de *Xanto Novelucha libre*, texto que no puede ser catalogado dentro del género, conforme a los aspectos abordados en el capítulo anterior. Este capítulo se centra en el análisis de Santo a partir de la pregunta planteada como problema de investigación: ¿por qué la figura de la cultura popular mexicana conocida como Santo, “El enmascarado de Plata” es la principal referencia en la novela de José Luis Zárate?

En esta línea, este capítulo profundiza en el estudio de Santo, buscando responder cuál es su significado como producto cultural en la sociedad mexicana entre las décadas de los sesenta y ochenta. Para este propósito, se seleccionaron y revisaron dos películas representativas entre la producción cinematográfica de Santo. El análisis correspondiente se expone en este apartado, así como el relativo a las connotaciones del superhéroe, entendiendo que Santo fue prefigurado como tal desde la industria cultural, obteniendo una popularidad masiva en la sociedad mexicana. Finalmente, este análisis se amplía mediante el concepto de identidad en la cultura política mexicana, guardando relación con la noción de nacionalismo, al mismo tiempo que se destaca el concepto de hibridez como base constitutiva en la prefiguración de Santo. El ejercicio

de la metodología antes descrita tiene como finalidad el acercamiento a la interpretación certera del significado de la utilización de la figura de Santo en la novela de Zárate para posteriormente identificar los vínculos que subyacen en ambos discursos.

2.1 Noción de hibridez

Históricamente las sociedades se han dominado entre sí mediante diferentes manifestaciones de poder. En algún tiempo, en la búsqueda de expansión de su territorio, la forma de alcanzar el sometimiento, más allá de la utilización de armas, radicó en la imposición de la lengua (López Morales, 2012). Esto se explica cuando observamos que la lengua es el eje rector de la cultura que unifica y concede identidad a los grupos sociales. En la actualidad, como resultado de la formación del Estado Moderno, el expansionismo territorial ya no forma parte del comportamiento político de las sociedades, y aunque existe desde hace varias décadas, bajo la razón de universalidad, una expansión de la lengua inglesa, esta sigue siendo adquirida como segunda lengua por lo que no confiere identidad, ni unifica la cultura entre naciones. Con la imposibilidad de la lengua para estandarizar el pensamiento de las sociedades, el dominio y poder asumen nuevas manifestaciones. El expansionismo estadounidense o norteamericanización de los países es asegurado mediante la exportación cultural. Si partimos de la premisa de que la cultura es un conjunto de construcciones ideológicas, entonces la importación cultural implica la inserción de ideologías.

De este presupuesto surgen, en el marco de los estudios culturales, tres propuestas que han sido desarrolladas para el estudio de la apropiación cultural: transculturación, heterogeneidad, e hibridez. Los límites entre las tres propuestas apenas se dilucidan por especificidades concernientes a la fusión cultural y a los procesos políticos que anteceden al sistema de contacto intercultural (García Canclini, 2009). En orden respectivo, Fernando Ortiz, Antonio Cornejo

Polar y Néstor García Canclini, son los tres teóricos precursores de la transculturación, la heterogeneidad y la hibridez; siendo Ortiz el primero en estudiar la cuestión, pero además quien guarda la correspondencia entre los términos. Para fines de esta investigación, el concepto de hibridez resulta el más pertinente al momento de estudiar el fenómeno cultural mediante el cual es construido Santo. Gómez (2009) proporciona la siguiente plataforma que articula nuevamente los elementos que convergen en el fenómeno de hibridez:

...la hibridación se piensa como un fenómeno indefectiblemente asociado a la modernidad, tal y como esta se configura en la lógica del mercado productor de consumidores y rearticulador de identidades ciudadanas en la globalización y en las intersecciones entre la cultura de élite, la industria cultural y la cultura popular, así como el papel que el Estado y los organismos privados, juegan en los procesos generados por las reglas de producción simbólica de los bienes culturales. (134)

Para el caso de México y su producción cultural, la influencia que Estados Unidos ejerce sobre este en el plano ideológico, corresponde a facetas delimitadas por acontecimientos sociales que datan de la relación entre ambos países y de un pasado histórico. Otros aspectos relativos a la hibridez son el rol que juega la masificación de la cultura como fenómeno de la globalización y la inherente relación que existe entre la cultura y la sociedad. Estos aspectos serán abordados en el siguiente apartado en un análisis que se centra en el personaje de Santo, sin embargo previo a este análisis, se retoman consideraciones en torno a la relación entre ambos países en el plano cultural.

De esta relación entre México y Estados Unidos, y entre la cultura y la sociedad, da cuenta García Canclini (2009) en su razón de fusión interamericana, donde explica que ocurren dos procesos generales, la norteamericanización de los países latinos y la latinización de Estados Unidos. La globalización y la localización espacial, así como los factores históricos, sitúan a las sociedades ante diferentes escenarios en los que se encuentran en vulnerabilidad, aun cuando el

ejercicio del poder no sea explícito. Algunas de las series de televisión que los países de América Latina han producido recientemente rinden cuenta de la norteamericanización planteada por García Canclini. Este caso presenta dos fenómenos que América Latina, en su condición de colonia independizada, ha experimentado con anterioridad, la influencia y adopción de la técnica de producción por una parte, y la asimilación de ideologías por la otra, un proceso que es comparable a la influencia que ejerció el *cyberpunk* estadounidense en México.

Otro ejemplo más cercano de lo anterior, es la idea misma de serie que desplaza a la idea de telenovela, así como la recreación, bajo la compra de derechos, de la línea argumentativa de series que años atrás realizó Estados Unidos y que ahora México adapta⁶. Otro ejemplo son las recientes comedias románticas del cine mexicano⁷, cuyo argumento, caracterización de los personajes y ambientación de los espacios, son claramente una imitación más que una adaptación de las comedias estadounidenses producidas en Hollywood. Ambos casos corresponden a la producción cultural mexicana de los años transcurridos en el siglo XXI, algunos décadas después de la producción cinematográfica de Santo.

2.2 Híbridez en la producción cinematográfica de Santo

En este apartado se retoma la noción de híbridez a partir de la identificación en Santo, símbolo de la cultura popular mexicana, de signos que dan cuenta de una construcción cultural que tiene como base la apropiación de valores pertenecientes, en principio, a otras culturas. Siguiendo esta proposición, la figura de Santo en la producción cinematográfica es un híbrido en dos sentidos:

- a) Santo como superhéroe.
- b) Santo como un hombre moderno.

⁶ *Gritos de muerte y libertad* (2010), *Gossip girl Acapulco* (2013), *Vecinos* (2005), *La niñera* (2005), *Los simuladores* (2008), etcétera.

⁷ *Amor a primera vista* (2013), *Volverte a ver* (2008), *Recién cazado* (2009), *Cátese quien pueda* (2014), etcétera.

La idea de que Santo es un ejemplo de hibridación ha sido planteada en varios trabajos, aún sin la precisión adjetiva. En la presente investigación, la retomaremos para después profundizar en el ejercicio realizado por José Luis Zárate en su novela. Por ejemplo, se pregunta Francisco Illescas (2012) “¿Hasta qué punto fue El Santo, el enmascarado de plata, definido por la ascendente cultura popular mexicana del siglo XX?” (1). Y siguiendo el trabajo de Néstor García Canclini, Nuria Bou y Xavier Pérez, se responde, y estamos de acuerdo, que si bien el alcance que tuvo la figura entre los grupos populares fue grande, su aceptación no fue bajo un ejercicio consciente. Los valores que Santo profesó están encaminados a brindar seguridad y certeza de un futuro sobre el cual se teme. Por ejemplo, tras la revolución mexicana, aspectos como la inestabilidad social, la preocupación por el desarrollo de la economía y en general, la idea de rezago frente a un mundo moderno, fueron tratados políticamente por un discurso esperanzador que prometía la llegada de la modernización durante las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta a México.

Illescas (2012) refiere a la segunda faceta híbrida de Santo como un hombre moderno. Es posible observar una transición en la figura propuesta por el cine, donde Santo funge como superhéroe y donde lo hace como hombre moderno. Para dar cuenta de esto, a continuación se presenta la revisión de dos películas que ejemplifican ambas facetas: *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) y *Misterio en las Bermudas* (1977).

2.2.2 Santo contra las mujeres vampiro.

En lo que a *Santo contra las mujeres vampiro* se refiere, el argumento transcurre de la siguiente manera. Tundra, sacerdotisa de las mujeres vampiro, mediante un ritual en el que invoca a Augusto, ordena revivir a la reina Zorina con la sangre de Diana, descendiente de Rebeca, mujer que debía ocupar el trono entre las mujeres vampiro. Orloff, padre de Nora, pide

ayuda a Santo, Profesor Orloff: “¡Profesor Orloff llamando a Santo! ¡Profesor Orloff llamando a Santo! Llamada urgente, llamada urgente. Te necesito, Santo. Mi hija Diana corre un grave peligro. Ven a verme en cuanto escuches este mensaje. Tu eres el único que tal vez puede salvarla” (*Santo contra las mujeres vampiro*, Corona Blake, 1962). Las mujeres vampiro envían a vampiros luchadores a secuestrar a Diana en la víspera de su aniversario número veintiuno.

Al escuchar el mensaje, Santo acude a la mansión del Profesor Orloff, quien le muestra un antiguo pergamino donde se advierte, a modo de profecía, el destino que le depara a Diana. Con el desciframiento de este pergamino, Santo identifica la ubicación de las mujeres vampiro, lugar en el que irrumpe justo en el momento en el que Diana sería sacrificada para regresar a la vida a Rebeca. Tras un enfrentamiento, logra liberarla de la plancha en la que está encadenada y quemar a las mujeres vampiro con las antorchas que iluminan el lugar.

Como observamos en el argumento de esta película, el dramatismo con que se construye la figura de Santo como superhéroe, dotado de misterio y poder sobrehumano, es por sí mismo exagerado. Esto puede ser observado, además de en la composición de la imagen, en la construcción de los diálogos de los personajes. Por ejemplo, tras ser salvada Diana, esta le pregunta a su padre por la identidad de Santo, él le responde mientras Santo se aleja en su auto deportivo, Profesor Orloff: “Nadie lo sabe. Nadie lo sabrá nunca. Pero en esta época, en que la maldad de los hombres busca su propia destrucción, él estará siempre al servicio del bien y la justicia” (*Santo contra las mujeres vampiro*, Corona Blake, 1962).

La aparición de la figura fantástica en el cine data del nacimiento mismo de la técnica cinematográfica. Se trata de criaturas extraídas de la literatura y llevadas a la pantalla, luego presentadas como un hallazgo de la imagen. El vampiro, popularizado por Bram Stoker en 1887, al igual que la momia, Frankenstein o el hombre lobo, es una criatura explotada

culturalmente. Su reaparición en la cinematografía de Santo es el ejemplo más evidente del planteamiento que hacemos con respecto al superhéroe híbrido cuyos contrincantes no son nuevos, sino la reutilización del monstruo previamente explotado, como indica Taibo (1987):

El vampiro vuela a través del dormitorio de la bella en 1896, en una película de Méliès. Vuelve en 1913 (*The vampire*), de Robert Vignola, y lo vemos, terrible, inolvidable, en *Nosferatu* en 1922, dirigido por el gran Marnau, en Alemania. Los años treinta son dominio del Drácula de Bela Lugosi. (142)

En cuanto a *Santo contra las mujeres vampiro*, película dirigida por Alonso Corona Blake, fotografiada por José Ortiz Ramos y musicalizada por Raúl Lavista, habría que precisar que se produce en la época de industrialización del cine mexicano, en la que se fusiona la tradición técnica del cine producido en Hollywood y la influencia de otros movimientos cinematográficos como el expresionismo alemán de principios de los años veinte, en los géneros del terror y horror.

En la filmografía de Santo, a manera de fórmula, el luchador es colocado en el estudio de grabación frente a su enemigo, y estos dos son caracterizados a partir de una técnica preproducida. En *Santo contra las mujeres vampiro* la caracterización es realizada desde la influencia del expresionismo alemán, específicamente la producción *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau. Tal influencia, que pudo ser producto de la formación cinematográfica, tanto del director como del fotógrafo, se sugiere en algunas escenas de la película. Un ejemplo es el momento en el que Tundra, la sacerdotisa de las mujeres vampiro, se dirige a su séquito, y en segundo plano se dibuja la sombra de Augusto, señor de las tinieblas (Apéndice A); una escena que guarda una notoria semejanza con aquella de Murnau (1922) en la que Nina cae desmayada luego de un sueño sonámbulo, y sobre un muro aparece la fatídica sombra de *Nosferatu* (Apéndice B). La iluminación en el estudio como medio expresivo evoca, al mismo tiempo, algunos de los recursos propios del expresionismo alemán, en cuanto a la

saturación de la imagen y a la búsqueda de alto contraste. Por otra parte, la predominancia del estudio de filmación como lugar de grabación, corresponde a la tendencia técnica empleada en la producción de la época en Hollywood, contrastando con la tendencia imperante del cine mexicano que optó por la utilización de espacios abiertos.

La convergencia entre los elementos filmicos descritos con anterioridad, así como el argumento de un guion previamente utilizado, tanto para la figura del superhéroe como para criaturas fantásticas, podrían explicarse a través de un hecho recurrente en no pocas de las producciones cinematográficas del México de aquellos años: la formación de equipos altamente calificados desde la industria con fines sometidos al mercado. En este sentido, destacan tres de los personajes involucrados en la producción de *Santo contra las mujeres vampiro*. Por un lado, el director, Alonso Corona Blake, quien es trascendental al momento de lograr un film que destaque a la figura de Santo. Este hecho no parece fortuito si tomamos en consideración que Corona Blake fue nominado como Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de Berlín por *El camino de la vida* (1956), obteniendo una Mención Honorífica y siendo seleccionada como una de las ocho mejores películas dentro del festival. En esta misma línea de análisis podemos ubicar la presencia del fotógrafo José Ortíz Ramos, responsable de películas como *Nosotros los pobres* (1948) de Ismael Rodríguez, *La hija del engaño* (1951) de Luis Buñuel, o *La tía Alejandra* (1979) de Arturo Ripstein. Finalmente, la figura de Raúl Lavista, alumno de Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, y encargado de dirigir la música de *El río y la muerte* (1955) y *El ángel exterminador* (1962), ambas de Luis Buñuel.

Entonces, es pertinente cuestionar el modo de operar de la industria cinematográfica mexicana de los años sesenta en torno a la figura de Santo. *Santo contra las mujeres vampiro* es

un ejemplo de la reproducción técnica, desde la conformación de equipos de producción especializados capaces de imitar producciones cinematográficas de consumo masivo.

2.2.3 *Misterio en las Bermudas.*

Por otra parte, en *Misterio en las Bermudas*, identificamos el argumento siguiente. Un hombre y su aprendiz de pesca pican en el mar una máscara plateada de luchador. Este suceso motiva que el hombre narre lo acontecido años atrás en torno a la desaparición de Santo en las Islas Bermudas. Presentado como un *flashback*, el acontecimiento es el siguiente:

Debido a la cancelación de su gira por Europa, Santo, Blue Demon y Mil Máscaras están en las Islas Bermudas para ofrecer una serie de espectáculos. A la par, son solicitados por el gobierno de Irania, país que firmará un pacto secreto con México, Santo: “que incluye ayuda militar, intercambio de técnica nuclear y energéticos muy poderosos” (*Misterio en las Bermudas*, Martínez Solares, 1977). El gobierno pide la ayuda de los luchadores para proteger a la princesa Samira, antigua discípula en artes marciales de Santo, quien es enviada para firmar el convenio y corre riesgo de ser asesinada, pues una potencia extranjera no desea la realización del acuerdo entre México e Irania.

Bajo las instrucciones de Godard, Rina y sus amigas seducen a los luchadores con el fin de descubrirlos. Rina droga a Santo para obtener información sobre el vínculo que tiene con la princesa Samira; para ganar su confianza le cuenta que su padre, científico mexicano que investigaba cómo prolongar la vida mediante el trasplante de médula ósea, desapareció mientras viajaba en una avioneta sobre el triángulo de las Bermudas. Tiempo después, descubre que su padre fue secuestrado debido a que sus investigaciones son interesantes para el desarrollo científico de otro planeta. Santo y los otros dos luchadores evitan el asesinato de la princesa tras una serie de enfrentamientos, logrando así la celebración del pacto entre ambos países. Después,

los cuatro se van de las islas en un barco que desaparece al adentrarse en el triángulo de las Bermudas. El pescador termina su narración diciéndole a su aprendiz:

Pescador: Desde entonces no hemos vuelto a saber nada de los luchadores o de la princesa. Mucha gente vio la desaparición del barco, pero el misterio de las Bermudas sigue sin aclararse. Las predicciones del Apocalipsis se están cumpliendo, el fin del mundo está próximo. (*Misterio en las Bermudas*, Martínez Solares, 1977)

Si bien el film conjuntó tres figuras de la lucha libre, Santo, Blue Demon y Mil Máscaras, evidencia un declive en la saga cinematográfica de Santo al ser evidentes algunas deficiencias cinematográficas, estas identificables a su vez en distintos momentos de la producción filmica: un guión monótono e inverosímil, un set austero que provoca poca credibilidad en el espectador, así como un doblaje y montaje que resultan artificiales.

La intención en el plano comunicativo de *Misterio en las Bermudas* es clara, mostrar a México como una nación moderna, estable económicamente y prometedora políticamente. A través de un montaje al estilo de James Bond⁸, Santo es presentado como un hombre rodeado por mujeres, exitoso y seductor, cuyos servicios son solicitados por líderes políticos. En este film, Santo se ve envuelto en una trama ficcional cuyo propósito es generar la ilusión de que el desarrollo económico y político de México intimida a otras naciones que se ven amenazadas por este.

En relación con el aspecto técnico, la cinta de Gilberto Martínez hace uso de distintos recursos orientados a obtener un efecto emotivo en el espectador desde la intención comunicativa planteada, esto sin implicar un presupuesto significativo: música incidental *funky* para justificar la sucesión de escenas forzadas, al mismo tiempo que evidencia la carencia de un argumento sólido; el uso de tomas de archivo durante el montaje, como las empleadas en la totalidad de las

⁸ Consideramos la filmografía basada en la literatura del personaje creado por Ian Fleming en 1952, igualmente explotado culturalmente en historietas y videojuegos.

escenas de tormenta (Apéndice C), y el desarrollo de la trama en una única locación, un complejo turístico moderno (Apéndice D).

Ciertos elementos culturales son utilizados para el fin deseado, tales como la sobreexposición de la figura femenina y la implementación de un vestuario acorde con la tendencia marcada como moda, estos están dirigidos a la renovación de Santo como una figura sofisticada, moderna, cosmopolita, pero sobre todo a su emulación como un objeto de deseo.

En el argumento de la película, cuatro nacionalidades son puestas en escena: Irania, Estados Unidos, la región soviética y México. Estas son enfrentadas comparativamente en cuanto a su significación, a partir de la asignación de determinados valores, con el fin de que el espectador identifique de cierta forma a México. Las identidades de mayor ambigüedad son Irania y Estados Unidos, pues lo único que sabemos sobre la primera es que firmará un pacto con México para gestionar el intercambio de energía; en cuanto a que Estados Unidos es el lugar donde ha vivido siempre Samira y en donde Santo la conoció y entrenó. La región soviética apenas se insinúa en Godard, quien posee un acento propio del lugar. Estas tres identidades regulan la ilustración que la película hace de México. Los valores negativos son asignados a Godard, el antihéroe soviético que pretende asesinar a Samira; la analogía Irania-Estados Unidos desdibuja la claridad sobre con quién realmente está pactando México; y este es posicionado como una amenaza para la región soviética, quien desea impedir su desarrollo mediante la intervención de Godard.

García Canclini (2009) define hibridación como “los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (III). Resulta una definición bastante abierta, y aunque su trabajo se concentra en revisar los fenómenos que resultan de los procesos migratorios, cuyas consecuencias son diversas, la definición permite también mirar al fenómeno como un proceso

dado a partir de las relaciones culturales no determinadas por la especificidad geográfica, sobre todo cuando tomamos en consideración los medios de distribución y difusión dados por la tecnología, mismos que desde mediados del siglo XX, se intensificaron con la llegada a México, por una parte del pensamiento vanguardista europeo; y por otra, de la producción cultural estadounidense (Szurmuk, M. & McKee R., 2009).

Interesa ahora responder, cómo se constituye el contenido de estas dos películas, qué las diferencia y por qué consideramos que son ejemplos de dos etapas diferentes de la figura de Santo. Mientras que en *Santo contra las mujeres vampiro*, el héroe, inmerso en una ambientación fantástica posromántica, se enfrenta a una criatura monstruosa, en *Misterio en las Bermudas*, en un clima político, de espionaje y en tiempo de globalización, se enfrenta a un hombre extranjero que amenaza la seguridad política de México, humano pero malvado. Si miramos en retrospectiva, el primer caso presenta al luchador de la máscara plateresca, quien mantiene el traje en cada escena en la que participa, en combate contra las fuerzas vampíricas; mientras que el segundo, presenta a un hombre moderno, que cambia su atuendo según lo amerite la ocasión y que lucha contra las instituciones judiciales producidas por el capitalismo global.

2.3 La cinematografía de Santo: política cultural de autenticación

En el apartado anterior fueron analizadas algunas consideraciones generales respecto a la filmografía de Santo, haciendo particular énfasis en dos películas propuestas como ejemplos de las dos etapas en la producción cinematográfica del personaje. Así, dicho análisis será vinculado con las implicaciones de la producción cultural en un contexto económico y político específico de la sociedad mexicana, buscando hacer una reflexión en torno rol de la cultura como institución participante en la autenticación del ejercicio macro político.

Con la reciente creación del Partido Revolucionario Institucional, heredero del Partido de la Revolución Mexicana, el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) inició en México un proyecto modernizador denominado de desarrollo estabilizador, cuya credibilidad se sustentó principalmente a través de un proceso de urbanización que estuvo encaminado a la remodelación de la Ciudad de México. Sin embargo, la modernización estuvo dotada de numerosas contradicciones. Se aprecia por ejemplo, la no correspondencia entre la arquitectura vanguardista y grandes oleadas de migración externa. Como explica Salvador Novo (1994), a los migrantes, en “el doloroso contraste con la supuesta prosperidad de la industrialización [...] se les trata como mercancías exportables en las mejores condiciones para el importador [...] y mientras siguen saliendo esclavos —los braceros—, siguen entrando amos —los turistas—” (59).

Por otra parte, en el marco de la política exterior, la implementación de la Doctrina Truman y el Plan Marshall como políticas de retracción comunista y salvaguarda del capitalismo europeo y estadounidense, ejercieron una influencia en México como resultado de las relaciones México-Estados Unidos. En los gobiernos subsecuentes, que dieron continuidad al proyecto modernizador, hacia un desarrollo compartido, puede observarse el mismo contraste en la vida social del país, muestra de esto es el incremento de la deuda externa y la devaluación del peso frente al dólar, hechos que rinden cuenta de un gasto superior a los ingresos percibidos por el Estado. Este suceso puede explicarse, entre otros factores, como la consecuencia de una baja productividad energética. Posicionado a finales de los años sesenta como un país importador, México destinó un excedente del gasto corriente en la compra de petróleo. Es hasta 1973 que son descubiertas reservas petroleras en Chiapas y Tabasco, cuya explotación incrementó la producción de crudo, revirtiendo la posición de México, y colocándolo a principios de los años

ochenta como la sexta nación productora. Este suceso convirtió al país en objeto de préstamo tanto para el Banco Mundial como instituciones privadas extranjeras.

Santo contra las mujeres vampiro (1962) y otras producciones del mismo corte como *Santo contra los zombis* (1961), *Atacan las brujas* (1964), *Santo El enmascarado de Plata contra la invasión de los marcianos* (1966), *Santo contra las lobas* (1972), *Santo y Blue Demon contra Drácula y el hombre lobo* (1972); o algunas otras que rescatan referentes mexicanos como *Santo contra las momias de Guanajuato* (1970) o *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La llorona* (1974), son muestra de la imitación explícita, o antes señalada hibridez en la cultura, como parte de una política que, basando su producción en la recreación de criaturas fantásticas, fortalecen la ilusión generada en torno a la modernidad desde los alcances de la industria cultural nacional de dos maneras, por una parte, la incorporación de técnicas en cuanto a efectos especiales; y por la otra, la utilización del personaje fantástico heredado por el romanticismo europeo (Berlin, 2000). El primer caso refiere principalmente al trabajo de maquillaje y fotografía, que son técnicas derivadas de la revitalización del personaje fantástico al momento de buscar verosimilitud, lo cual está ligado a la constante innovación de recursos en la producción con el objetivo de volver al personaje fantástico cada vez más espectacular. El segundo caso es más básico en cuanto a que refiere a la distancia crítica con que se mira lo extranjero y lo nacional en el imaginario mexicano que tiende a valorar positivamente lo extranjero y negativamente lo nacional.

Misterio en las Bermudas (1979), cuya línea argumental es la celebración de un convenio basado en la cooperación militar y el intercambio energético entre una nación extranjera y México, propone un condicionamiento del espectador frente a las relaciones exteriores. Aquí la ilusión es generada cuando, de manera explícita, México es presentado como una potencia

internacional, igualmente deseable como lo fue en los años en que se convirtió en un país exportador de petróleo y sujeto de crédito para el Banco Mundial. Sumado a esto, la caracterización de los personajes, incluidos el padre de Rina, cuyo éxito en el ámbito científico se iguala al de las potencias desarrolladas, o el mismo Santo, como fue mencionado con anterioridad. *Misterio en las Bermudas* es un ejemplo más claro de la manera en que diferentes elementos en el plano del contenido, se articulan con la finalidad de condicionar la valoración del receptor sobre un objeto, en este caso, México. Entre los elementos articulados están, desde la caracterización de los personajes, el padre de Rina como una simbolización de la ciencia en México, quien al ser secuestrado por una sociedad extraterrestre adelantada, contribuye a generar la ilusión de México como un país desarrollado en el campo de la ciencia. Al mismo tiempo, la caracterización de Santo, que de no se por la máscara, luciría como un hombre perteneciente a la clase alta, se opone al origen económico del luchador surgido en el barrio de Tepito en la Ciudad de México, estatus que había sido reprimido en la primera etapa filmica del luchador, bajo la caracterización de héroe, y en esta segunda etapa es reprimido mediante la inversión completa de su estatus social.

Es posible mirar las dos etapas de la filmografía de Santo desde otra perspectiva, mientras que en la primera etapa cinematográfica, la otredad es representada a través de lo fantástico, en las criaturas irreales y en el ámbito de lo privado; en la segunda etapa, la alteridad yace en el político-extranjero y en consecuencia, en el ámbito de lo público. En la dicotomía bien-mal, que es desarrollada con mayor profundidad en el apartado donde revisamos el valor simbólico del superhéroe, así como en el capítulo 3 donde analizamos el silogismo propuesto por *Xanto Novelucha libre*, podemos ver el proceso metafórico mediante el cual se construye el bien y el mal a través de las figuras de héroe y antihéroe bajo el concepto de aporía, en la cual, se les

asignan características que en conjunto se traducen en un ejercicio de manipulación ideológica sobre determinados hechos de la realidad. Es decir, el ascenso de Santo a héroe responde a la construcción política básica del principio moral que demanda del ciudadano actuar bajo la normativa del bien, razón por la cual un superhéroe se convierte en el representante de una colectividad. Pero, aunque el héroe parezca el protagonista, en este análisis que da por sentado un ejercicio de manipulación ideológica, debemos mirar quién es el enemigo y cómo es representado en el proceso de simbolización, pues al identificarse el receptor con el héroe, este dará por sentado que el enemigo es efectivamente un enemigo. La alteridad en la primera etapa filmica de Santo remite a la criatura fantástica que como veremos más adelante en una reflexión sobre el concepto kitsch, tiene como función provocar un efecto previamente producido exitosamente, es decir que, esta primera etapa, aunque sometida ya al orden del mercado cultural, tiene como única finalidad generar la identificación del receptor con Santo, y es aquí en donde radica la trascendencia del desenvolvimiento del héroe dentro del ámbito de lo privado. En este mismo análisis, es sólo con la transformación de la cinematografía de Santo, en lo que hemos llamado la segunda etapa, que advertimos la transición de una manipulación ideológica concreta, ya no limitada exclusivamente al orden del mercado cultural, sino en la esfera de lo público-político hacia la personificación de la alteridad que desplaza a la criatura fantástica por la figura del extranjero. En concreto, la relevancia del desarrollo del argumento de la filmografía de Santo en el vínculo fantástico-privado, y encaminado hacia lo intimista, genera una plataforma hacia la manipulación ideológica, sea causal o accidental, que podemos mirar en el vínculo extranjero-público. Posteriormente ahondaremos en esta propuesta con datos de mayor especificidad, lo que nos interesa en este momento es plantear la dicotomía público-privado como elemento argumental en la perspectiva transitoria.

Respecto al vínculo entre cine y literatura, que resulta aun más interesante para el objetivo principal de esta tesis, la reflexión hecha en torno al efecto de la producción cinematográfica de Santo en la recepción del consumidor mexicano puede ser llevada a otro plano cuando contrastamos el efecto mismo del cine con el de la literatura. La principal diferencia entre cine y literatura, excluyendo la función y los factores que dan origen a cada una, es el lenguaje que los distingue. En la cultura de la imagen, el cine enmarca el significado en la acción acotada por la imagen misma; mientras que la literatura lo hace mediante la palabra. Paradójicamente, la filmografía de Santo, en oposición a esto, y aún en aquellas muestras donde el tratamiento de la fotografía es profesional, el diálogo, al estilo del cine moralizante que le antecedió en la tradición mexicana, funge como la acción y no exclusivamente como el diálogo.

El espectador posee así la ilusión de un mundo seguro que se modifica sólo bajo la presión de los actos y jamás bajo la presión de las palabras [...] habla en imágenes, y para él el lenguaje no es más que poesía, en él la palabra no tiene ninguna función demiúrgica [...] detenidos en un punto previsto y preciso [...] en una economía donde el único valor de cambio lo constituye el gesto [...] Para que un gesto signifique, que se confunda con el acto, debe limar todo énfasis, minimizarse hasta el umbral perceptivo de su existencia, no debe tener más que el espesor de la causa y el efecto: la desenvoltura en este caso, el signo más astuto de la eficacia; cada cual vuelve a encontrar en él la idealidad de un mundo a merced del puro gestuario humano. (Barthes, 2002: 79)

Sin embargo, en la filmografía de Santo, el lenguaje funciona precisamente como un gesto. La utilización de diálogos extremadamente simples, igual que una cintilla en el teatro de Guiñol, explica qué ocurrirá o aclara qué ocurrió, facilitándole al espectador la comprensión de la acción y reduciendo el lenguaje verbal a un mero acompañamiento.

Superficialmente hemos revisado coincidencias en cuanto al ámbito político y económico en relación con la filmografía de Santo. Mientras que la implementación de técnicas, recursos y equipos de producción sirven para la primera etapa cinematográfica de Santo, la remodelación

del personaje y la atribución explícita a los diálogos de información que puede ser identificable con el discurso político de la época, sirven para la segunda etapa. Planteamos así que, pese a un marco temporal de veinte años, la rotación de capital humano de producción y el cambio en la personificación de Santo, su filmografía estuvo sujeta a una política cultural que atendió a la autentificación de eventos políticos específicos de su época. Esto posiciona la cultura como una superestructura al servicio de intereses, como indica Althusser (1971), principalmente económicos, y superiores a los implícitos en la cultura de masas. En lo sucesivo, abordaremos con mayor profundidad las implicaciones ideológicas en relación con la noción de hibridez, buscando explicar cómo un luchador se convierte en superhéroe, y posteriormente, por qué esta figura adquiere tal importancia en la novela de José Luis Zárate.

2.4 El valor simbólico del superhéroe

Según Asensi (2011) son tres las causas del éxito de los *best-sellers*, la sencillez del lenguaje empleado, que se proclaman como defensores de algún grupo aparentemente desprotegido o en vulnerabilidad social y que sus personajes consiguen vencer todas las adversidades que limitan el ejercicio de su libertad. De la misma manera que un *best-seller*, y siendo un *best-seller* no reconocido como tal, se construye la lógica que edifica al superhéroe en la analogía universal propuesta por la lucha entre el bien y el mal.

En la ficción fantástica, “a los superhéroes se les pide lo imposible. No es otra su función: deben robar el fuego sagrado, apartar las columnas que sostienen continentes” (Zárate, 1994: 167), sus cualidades extraordinarias hacen posible que el lector encuentre en el discurso cualquier hazaña imposible como verosímil. La fascinación y el encanto que producen estas narraciones radica en el efecto que genera en el lector, pues hacen que “se sienta compensado,

afirmado [...] este carácter compensatorio provoca la admisión del lector cuya personalidad se siente reforzada y apoyada” (Asensi, 2011: 38).

Se trata de una identificación donde lo que no puede ser acotado en la realidad, sí puede serlo en la ficción, y en este proceso es generado el valor simbólico, mediante la explotación y satisfacción de los deseos del espectador, proyectados en el personaje. La diferencia entre un superhéroe y un personaje que posee las cualidades necesarias para vencer las adversidades, tal como una de las facetas del héroe tradicional, radica en que el primero es una identificación o un ícono representativo de la colectividad a la cual defiende; mientras que el segundo, genera un vínculo de carácter individual de identificación más específica. Sin embargo, en ambos casos es el mismo efecto, pues también se trata de una determinada configuración de sujetos, que aunque no se encuentre identificada como colectividad posee las mismas características generales.

En la misma línea, Umberto Eco (2010) examina la formación del héroe en la cultura, y profundizando en el caso de Superman, analiza no solamente que la producción de héroes existe desde la antigüedad mediante la atribución de características especiales a hombres ordinarios, sino el proceso mediante el cual estos son producidos. Para él, la mitificación de imágenes se remite a la codificación de símbolos desde un ámbito institucionalizado. La proposición de Eco pone de manifiesto la intencionalidad del ejercicio del poder en las relaciones sociales de control ideológico al valerse de la cultura para generalizar una ideología.

Como propuso Lévi-Strauss (2002), un discurso construido, por tanto una ideología, puede concebirse como una transformación trabajada con base en la misma red ideológica básica, como proponemos arriba en función del establecimiento de una política cultural, la filmografía de Santo bajo el objetivo de autentificar el discurso político de la modernidad.

En el plano histórico, Eco (2010) desarrolla la noción del héroe y posteriormente del superhéroe, viéndolo como una producción institucional donde “aquellos que fijaban el valor y el significado de ciertas imágenes interpretaban tendencias mitopoyéticas que procedían de abajo captando su valor simbólico” (220). Es decir, un valor icónico se presenta como nueva sustancia simbólica con alcances para convertirse en un símbolo, así como lo hizo Santo luchador en Santo superhéroe. Al igual que un fetiche, mediante una identificación subjetiva y no consciente, una aspiración o un deseo son saciados a través de la presencia de un objeto, en este caso, una imagen que fue captada desde la iconicidad que se forjaba y era explotada y dirigida a las masas fanáticas de la lucha libre es llevada a la pantalla.

Al ser primero mitológico y posteriormente un discurso, la sobre producción cultural en torno al superhéroe viene sólo después de que este ha sido consagrado, pues existe una consciencia de que tendrá éxito en cuanto a su consumo, por tal, la institución que lo produzca, lo mira “como identificación del objeto, como proyección de la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en el individuo, en una comunidad, en todo un periodo histórico” (224).

Así, un superhéroe surge de las necesidades que una colectividad tiene. Y el hombre que la compone, históricamente buscando afianzarse a una creencia superior, transfiere de un símbolo a otro su fe. El superhéroe, al igual que en el populismo político, reivindica la fe cristiana y la figura poderosa-salvadora. El valor que adquiere un superhéroe es transferible a otro, y puede inclusive pasar del ámbito real al ficcional, este es el procedimiento que explica la noción de mitología en relación con el superhéroe.

Como en la lengua, la producción de un símbolo atiende al requerimiento de significar y una vez hecho eso, es difundido, generalizado e interiorizado por una colectividad. La diferencia con

respecto a un símbolo cultural ficcional está en la diversidad de elementos que lo componen. Rompiendo el esquema básico del signo, el símbolo se construye como red de significados que suplen a una falta.

En una sociedad particularmente nivelada, en la que las perturbaciones psicológicas, las frustraciones y los complejos de inferioridad están a la orden del día; en una sociedad industrial en la que el hombre se convierte en un número dentro del ámbito de una organización que decide por él; en la que la fuerza individual [...] queda humillada ante la fuerza de la máquina que actúa por y para el hombre, y determina incluso los movimientos de este; en una sociedad de esta clase, el héroe positivo debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer. (Eco, 2010: 226)

2.4.1 Santo, Capitán América, Xanto e identidad nacional.

Entendiendo el proceso de simbolización mediante el cual se define un superhéroe, en este apartado pretendemos hacer una reflexión en torno a la formación de Santo como icono de la cultura popular mexicana, a partir de las relaciones paralelas (hibridez, intertextualidad) con Capitán América y Xanto como hipertextos. Para esto, buscamos respondernos a la interrogante, cuáles son las implicaciones de aquello que identificamos como algo próximo a una condensación o transmutación, en la cual, la esencia de una figura, perteneciente a una cultura específica, es la base de otra figura que pertenece a otra cultura, y por qué este proceso genera a su vez una reformulación discursiva.

Esto puede ser traducido en un esquema basado en interconexiones a manera de puentes, donde cada elemento encabalga al precedente: Capitán América — Santo — Xanto. Dicho encabalgamiento, que puede ser entendido también como temporal, implica la adopción de ciertos elementos en la creación de un nuevo discurso. No se trata exclusivamente de la repetición de una fórmula, pues esta sería dada bajo restricciones temporales. En su lugar, se

trata de diferentes momentos y espacios, así como intención comunicativa y efectos en la recepción. Partimos entonces, haciendo un recorrido por la evolución de Capitán América para contrastarla con las reflexiones que hicimos con anterioridad respecto a Santo como un símbolo y un producto cultural al servicio de la ideología dominante, en este caso, del Estado.

La función de la figura de Capitán América como producto cultural fue validar la intromisión estadounidense en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y contribuir después, a generar una consciencia anticomunista. Como señalamos arriba, el decreto del Plan Marshall (1947) y la Doctrina Truman (1947), como expresiones políticas de expansionismo y consecuencia de la Segunda Guerra Mundial recientemente terminada, son signos de preocupación del gobierno estadounidense respecto a su población, pues teme por la entrada de la ideología comunista. En oposición al comunismo, acuerdos políticos y campañas publicitarias carecen, por aspectos de su propia naturaleza, de la suficiente fuerza ideologizante en comparación con el caso de la cultura, cuya eficiencia es mayor.

En el número 1 de la historieta Capitán América (marzo, 1941) (Apéndice E), puede leerse “Shmashing Captain América came face to face with Hitler”, y al fondo verse la ilustración del héroe derribando a Hitler quien tiene detrás un mapa de Estados Unidos; lo mismo que en el número 2 (abril, 1941) (Apéndice F), donde se lee, “Trapped in the Nazi stronghold”. Aunque en años posteriores, con el éxito del personaje en la cultura de masas, la figura de Hitler y el nazismo desaparecen paulatinamente como enemigo a encarar, la intención de *Timely Comics*, casa editorial que publicó la historieta, es ideologizante en los orígenes del personaje.

Santo cumple con una función de índole política similar: validar el discurso de la modernidad entrante a México y hacer de las colectividades una unificación que, aun difiriendo sus clases sociales, tenga en común, el consentimiento hacia el proyecto modernizador, y por tanto las

acciones políticas en práctica durante la época. Crear un héroe a modo del contexto mexicano, caracterizado por el folclor, al mismo tiempo que proviene de los sectores populares y con el cual la misma clase popular pudiera identificarse en principio, es la base que sostiene al ícono moderno que participa, aunado a la remodelación de la Ciudad de México y el discurso político oficial, en la construcción de una pantalla ideológica sobre la efectividad del desarrollo estabilizador en México.

Regresamos entonces a la pregunta que nos hicimos con anterioridad, ¿cómo un luchador se convierte en un superhéroe y funge como coadyuvante a la autentificación de un sistema político en crisis respecto a su credibilidad administrativa? Si Santo desempeña en México un rol similar a Capitán América en Estados Unidos, podemos afirmar que es siguiendo el modelo ideológico extranjero que rindió éxito. La manera en que Santo se edifica es un ejemplo de la reproductibilidad y mecanicismo de la cultura. En este punto, apreciamos el primer puente del que hablamos: es retomada la figura de héroe, así como la intención ideologizante, pero en un espacio, tiempo y contexto diferentes.

La reproducción del mecanismo requiere de modificaciones que generen la ilusión de pureza respecto al personaje, tales como la contextualización de valores y la apropiación de significados. Con ello, se logra que el proceso no se tome como una copia o una imitación. De ser considerado así por el consumidor, el producto no cumpliría su función. La ilusión entonces se produce a partir de emular a Santo como una figura propia y originaria de México. Observamos cómo fue primero el luchador y luego el superhéroe llevado a la historieta (1952), posteriormente a la pantalla (1958). La construcción del superhéroe no fue hecha al azar, el luchador representaba una figura importante puesta en el lugar preciso para catapultarse como ícono porque enaltecía aspectos que podían ser considerados como identificables de lo mexicano,

igualmente constituía elementos con los cuales las clases populares podían identificarse. Se trata de un símbolo local transformado en un símbolo nacional.

Como propone Álvarez Fernández (2004), Santo es mito en el momento en el que “sufre un proceso de simbolización y se convierte en la imagen simbólica que representa [...] es la parte visible del símbolo, la extensión que hace posible la representación” (19). La continuidad al proceso de simbolización es efectuada a través de una estrategia utilizada con anterioridad en Estados Unidos, conocida como *star system*, que consiste en la sobre promoción publicitaria de un actor o personaje con fines de rédito económico, así como una reiterada aparición de su imagen, y mediante el condicionamiento del consumidor, quien acepta la figura promovida como producto. Ya empleada con anterioridad en México, esta estrategia rindió éxito, como apunta Álvarez Fernández (2004) en personajes como Cantinflas (1937), quien antes de ser explotado por la televisión y el cine, figuró en una historieta llamada *Chupamirto* (1934), cuya identidad estuvo basada en el tratamiento de un léxico fácilmente identificable como popular, destacando formas como el albur y la variable del barrio de La Merced en la Ciudad de México.

Santo, siguiendo este mecanismo, consigue su popularidad a partir del culto al rostro, pero también a las tradiciones que representa; por una parte la lucha libre, y por la otra, al pueblo mismo, presentándose como un hombre de bien. La lucha libre, como un depositario de la liberación, hace del espectador un participante en el rito, confiriéndole la posibilidad de romper con la contención, y la figura que mejor representó este rito fue Santo, el culto a Santo tiene sus orígenes pues en el ring. Esto es que, “la figura heroica goza en todo momento de una impresionante adaptación a las necesidades socioculturales y a los cambios cada vez más vertiginosos de las sociedades [...] pues un símbolo representativo del imaginario de una nación

[...] acarrea cambios tanto en sus tradiciones y valores como en sus sueños y aspiraciones” (Álvarez Fernández, 2004: 15).

Con base en la proposición de Álvarez Fernández, podemos observar en el proceso de simbolización que atraviesa Santo, dos fenómenos, 1) la reproducción cultural a partir de un mecanismo de producción preestablecido, y 2) cómo un mensaje es comunicado de manera exitosa cuando en la recepción, son satisfechas las necesidades simbólicas de una sociedad o una comunidad. Esta es una distinción importante con respecto a la constitución de Santo en relación con Capitán América, pues el segundo surge como un personaje ficticio, mientras que el primero existe, y es producido, luego explotado comercialmente. El cambio de bando, de rudo a técnico rinde cuenta cronológica de este proceso, pues marca la transición de luchador a personaje.

Revisando los orígenes de Santo en la cultura, identificamos la historieta editada por José G. Cruz (1952), que aparece “con un número semanal de 32 páginas y un costo de 50 centavos; posteriormente saldrá tres veces por semana [...] y llegará a tener un tiraje de 550 mil ejemplares por episodio” (Álvarez Fernández, 2004: 168) (Apéndice G). Álvarez Fernández (2004) comenta que Santo se fundamentará en la defensa del débil, “...el bien y la justicia como valores primordiales; el mito inacabable desemboca en el margen abierto operante en la cosmovisión cristiana. Santo nunca debe engañar ni hacer el mal; por el contrario, debe castigar sus leyes en un perpetuo sacrificio por la humanidad: Yo me sacrifico para que ellos sean santificados” (164).

Respecto al culto a la tradición, el personaje de Santo es construido con la incorporación de ciertas analogías simbólicas. Como Capitán América, un vengador y ciudadano ejemplar, Santo, tras experimentar una etapa como rudo, cambia al bando técnico y en la lucha libre, este grupo simboliza al bien pues ejerce con justicia.

Santo, un hombre superior que supo vivir con cristiana humildad, pero con sangre noble, no es un plebeyo como el Santo real lo sería en la vida. Portar la máscara plateada es también un sacrificio: Santo renuncia a

la nobleza y riqueza, pero además porta el símbolo del bien [...] La máscara será emblema de la extensión divina de la sociedad secreta del bien. Santo adquiere los poderes sobrenaturales mágico-religiosos, puesto que la máscara simboliza protección, ocultamiento, transformación, el no ser. La máscara puede ser unificadora o identificadora puesto que hace perderse en la máscara a quien la lleva. (Álvarez Fernández, 2004: 166-167)

Los aspectos mencionados advierten la representación de una identidad nacional a partir del proceso de simbolización del personaje en su interrelación con los otros elementos que componen la integridad del discurso, con el propósito de contribuir a la autenticación de un sistema político.

2.5 Hacia el discurso kitsch

A partir de la identificación de los elementos que constituyen la hibridez en Santo, como parte del proceso de apropiación cultural, parece que la mejor definición para este símbolo popular es la que concede el término kitsch. En el marco de lo definido como mal gusto, Umberto Eco (2010) reflexiona en torno a lo kitsch desde el vínculo entre objeto y efecto, relación inherente a la apreciación artística. En esta reflexión precisa algunos aspectos concernientes al proceso de recepción estética que pueden ser considerados como interferencias denotadas por la prefabricación e imposición del efecto.

Eco (2010) contempla además lo kitsch desde la cultura de masas y lo define como “aquello que se nos aparece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido, y que se consume (y en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso al que ha estado sometido por un número de consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste” (113). Este desgaste implícito en lo kitsch tiene connotaciones en el orden económico del arte sometido por el mercado, en un proceso de democratización de la estética antes ligada a las clases altas; la depauperación del objeto artístico proviene y puede ser observada desde tres

hechos, 1) la representación exhaustiva del objeto artístico en el ímpetu que moviliza el mercado y que tiene por objetivo el flujo económico, 2) la falta de originalidad del productor, quien persigue la obtención del efecto estético antes provocado, 3) la recepción condicionada por un anhelo envuelto en el conflicto de la lucha de clases, donde las clases inferiores creen acercarse a las clases superiores, consumiendo el objeto que asemeja al consumido por las clases anheladas.

En relación con la intención del productor de la obra y con el proceso mediante el cual se construye la obra misma; es posible decir que al productor se le atribuye la responsabilidad de influenciar en la manera en la que el receptor percibe la obra, al mismo tiempo que la elaboración de la obra está encaminada a cumplir este objetivo. La estrategia para alcanzarlo radica en “ofrecer un efecto ya provocado y comentado, ya confeccionado” (Eco, 2010: 115). Es decir, en la presentación reiterativa y redundante de cada uno de los símbolos en cuanto ya cometidos por la tradición, sabiendo de antemano que provocará la experiencia deseada. Por otra parte, Eco (2010) añade la noción de clase en cuanto a que lo kitsch es dirigido a las masas con propósitos sometidos al orden del mercado, pues “el kitsch es la obra que, para poder justificar su función estimuladora de efectos, se recubre con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas” (122).

Las tres líneas constitutivas del discurso kitsch son identificables en el proceso de formación de Santo. Por una parte, la intención del productor de generar un efecto previamente logrado en Estados Unidos mediante Capitán América, así como el flujo económico que la explotación de su imagen permitió dentro de los intereses del mercado; y por la otra, la apropiación y reformulación del modelo de superhéroe aceptado en la recepción como representante de lo mexicano. Como hemos visto con anterioridad, la consagración de Santo como símbolo de la cultura mexicana deviene de la apropiación del modelo establecido para la figura de superhéroe,

cuyos orígenes simbólicos pueden rastrearse desde la antigüedad occidental, en donde encontramos la representación de hombres con cualidades superiores al ordinario. Sin embargo, el superhéroe, conformado con base en el súper hombre, fue revitalizado desde la industria cultural estadounidense a mediados del siglo pasado con la intención de unificar la opinión de la sociedad de este país desde un símbolo nacional. De la tradición estadounidense y del modelo de superhéroe, es constituido Santo como símbolo nacional en México.

Cabe precisar en este momento que todo discurso kitsch implica hibridez cultural en el proceso de formación discursiva, mas no toda manifestación que sea producto de la hibridez cultural será kitsch. Esto es porque la hibridez se entiende más bien como la consecuencia de la fusión cultural a través de un proceso social medianamente natural. Mientras que lo kitsch es el resultado de la intencionalidad que subyace a la reproducción cultural y artística, donde se halla presente la búsqueda de imitar en la materialidad determinado producto que previamente ha ofrecido un efecto positivo. Es decir, la búsqueda en el proceso de imitación, es en realidad la búsqueda por conseguir el efecto emotivo.

CAPITULO 3

Este capítulo contempla un análisis de la novela *Xanto Novelucha libre* de José Luis Zárate⁹ respecto a la forma y al contenido del texto, pues ambos son elementos constitutivos que denotan el significado cultural del mismo. En este sentido, este capítulo tiene como propósito analizar el texto propuesto para responder a la pregunta de investigación planteada en un principio, esto es, determinar el significado que Santo tiene como principal referencia en *Xanto Novelucha libre*, así como la manera en que es construido el caos, y con ello determinar si su utilización cumple la función de parodiar a la modernidad.

En primer termino, se presenta el argumento de la novela con el propósito de contextualizar el posterior análisis. Este análisis contempla en el segundo apartado una revisión de la composición textual, donde es observable la apropiación del discurso cinematográfico en la narrativa literaria de Zárate, y en la cual destacan los conceptos de fragmentación y simultaneidad como componentes del caos, siendo este un tercer concepto de análisis con el cual se responde a las preguntas, cómo es producido el efecto caótico en la narrativa y qué función tiene.

En la investigación, estos conceptos condujeron a replantear cómo se construye la narrativa en la novela estudiada, proceso en cual fue identificable la noción de parodia posmoderna. Por lo cual, el tercer apartado de este capítulo está enfocado en la descripción del concepto de parodia posmoderna desde las investigaciones de Linda Hutcheon y la identificación de los elementos que permiten la categorización de la novela estudiada en este concepto teórico. De manera

⁹ La novela fue publicada en 1994 por la Editorial Planeta y reeditada en 2014 por Grupo Castillo en México. Nuestro estudio refiere a la primera edición. Además, Grupo Ajec ofrece la edición española bajo el título *La máscara del héroe*, volumen que reúne *Xanto Novelucha libre*, *La ruta de hielo y la sal*, y *Del cielo oscuro y del abismo*.

general, la pregunta que este apartado responde es, cómo es realizado el ejercicio paródico en la novela, profundizado en cuatro estrategias discursivas, la intertextualidad, la representación, la voz implícita del autor en la narrativa y los modelos de conducta propuestos argumentativamente en la novela.

3.1 Estructura argumentativa de *Xanto Novelucha libre*

En *Xanto Novelucha libre*, Arturo Villalobos es un hombre deprimido cuyo único ejercicio, además de enseñar en preparatoria, es hacer “un esfuerzo sobrehumano para que [su] cara siga pareciendo normal” (Zárate, 1994: 23). Cuando decide no ir a trabajar, en su lugar visita a Aurora Roldán, su novia. Esperando el momento en el que termine su horario en la boutique que atiende para irse con ella, entra en un videoclub donde encuentra “Xanto contra los fantasmas nazis” y “Xanto contra Fu-Manchú y los siete samuráis”, dos películas inéditas del luchador de quien se considera fanático, especialmente por haber hecho “películas mexicanas de fantasía” (Zárate, 1994: 20).

Simultáneamente, Gaffé, un esotérico, siente culpa y arrepentimiento porque ha propiciado el fin del mundo. Gaffé es uno de los convocantes que ha seguido el proceso para que las puertas de la Realidad se abran. A través de ellas, llegado el momento, “hordas de aberrantes seres de múltiples rostros destruirán la Realidad” (Zárate, 1994: 16). Entretanto, Acevedo, un fotógrafo de nota roja en un periódico llamado Amarga Realidad, descuidado consigo mismo y que se traslada en motocicleta, acude como corresponsal a la escena de un asesinato fuera de lo común:

Alguien había sido asesinado ahí dentro. Era evidente. Habían desecho el cuerpo, barnizado las paredes con la sangre disponible; todas las vísceras estaban a su disposición. Varios huesos y cartílagos colocados en el centro del cuarto para que sirvieran de base a un brazo cercenado, con una crispada mano destrozada [...] El lugar estaba manchado de sangre hasta el último rincón [...] Seis ojos lo miraban desde la pared de

enfrente: globos oculares deshechos, colgantes, acomodados de tal manera que observaran la puerta. Un cráneo continuaba sonriendo desde el techo. (Zárate, 1994: 27)

Tras la experiencia que tiene Acevedo en la escena del crimen citado, recurre a Conchita, una curandera que aprendió el oficio de la madre; además, católica, creyente del papa y otros ídolos religiosos. Al practicarle una limpia, diagnostica que le han practicado brujería. Acevedo y Conchita se enamoran uno del otro y pese al escepticismo e individualismo del primero, este haya las excusas necesarias para visitarla con frecuencia.

El arrepentimiento de Gaffé lo delega de su posición y es sustituido como jefe de los convocantes por Augusto César Rojas, otro esotérico, un hombre lleno de hastío y aburrimiento, “delgado, alto, enfermizo, delicado. Tuberculoso, tal vez. Desnutrido, seguramente” (Zárate, 1994: 28). Su misión como jefe de los convocantes es coordinar la llegada del Visitante y permitir con ello el Cambio que destruirá la Realidad, pero también “...él era quien tendría enteramente a su merced, a los seres humanos que sobrevivieran al Cambio, las Fuerzas le concederían un Umbral donde reinar, el Visitante le mostraría cómo el pasado entero hervía en sangre” (Zárate, 1994: 29).

El lector asume que Arturo Villalobos es fanático de Santo cuando Aurora no lo encuentra en su departamento y contesta el teléfono. La secretaria de la preparatoria donde enseña le relata a Aurora el último encuentro que tuvo con Arturo cuando apareció en la preparatoria vestido como Santo reclamando su pago. En capítulos subsecuentes el lector se convencerá de que alguna fuerza mágica ha convertido a Arturo en Xanto y no quedará duda cuando Gaffé admita que envenenó los videos y los colocó en la tienda donde los obtiene Arturo con el fin de llevar a cabo la transformación.

Augusto César Rojas y el resto de los personajes al servicio del Cambio inician una persecución contra Xanto, quien es acusado políticamente en medios de comunicación por

diversas ofensas legales y morales, tales como, fraude inmobiliario, evasión de impuestos, falsificación de identidad, padecer SIDA y peste, dirigir un cartel de narcotráfico. Tales acusaciones iniciarán un intento de captura, no sólo por las fuerzas policiales, sino por la población en general. Este y otro tipo de obstáculos son puestos frente al camino de Xanto, pero todos ellos son librados hasta el momento en que debe llevarse a cabo el enfrentamiento entre las dos fuerzas que sostienen el equilibrio entre el bien y el mal, pues la realización del Cambio está condicionado al mantenimiento previo de un equilibrio dictado por dos fuerzas iguales, una de ellas es Xanto y otra el Visitante.

La novela se sostiene con base en una analogía maniquea que propone una lucha entre el bien y el mal en la cual Xanto debe defender al mundo y también a la Realidad del Visitante y del ejército que tiene a su servicio, cuyo propósito es generar el Cambio mediante la destrucción del pasado, pues sin un pasado no existe un presente, y por tanto no existe la Realidad. Previo a la gran lucha de tres caídas entre Xanto y el Visitante, el primero se enfrenta a una serie de seres fantásticos, previamente aparecidos en la filmografía de Santo: zombies, vampiros y lobos, mismos que después se convertirán en sus aliados con el propósito de vencer al Visitante. Para que la lucha pueda efectuarse, la participación de Aurora, los esotéricos, el corresponsal, la curandera y otros luchadores, es fundamental. Cada personaje tiene una función en el camino hacia la gran batalla y ellos deberán sacrificarse en aras del bien.

Con el crecimiento de la fuerza del bien, el cambio de bando de los convocantes, pero también el sacrificio de todos los personajes secundarios, la batalla final puede llevarse a cabo entre estas dos fuerzas que mantienen el equilibrio. El resultado de la batalla es la victoria de Xanto quien al rendirse rompe el equilibrio entre ambas fuerzas y al hacerlo burla el tiempo a

través de un juego con el espacio, volviendo al momento en el que inició la historia y evitando la destrucción de la Realidad.

3.1.1 El discurso de la Realidad: silogismo propuesto en *Xanto Novelucha libre*.

En este apartado se hace una revisión del concepto de Realidad en la novela estudiada como término recurrentemente empleado, y como base del argumento que sostiene a la novela desde la aparente aporía que enuncia la destrucción de la Realidad, en una premonición realizada por el narrador “las ciudades van a hervir, y hordas de aberrantes seres de múltiples rostros destruirán la Realidad” (Zárate, 1994: 16).

Inserto en el absurdo desde la debilidad lógica, la novela propone que la Realidad será destruida con la llegada del Visitante que atravesará Las Puertas del Cambio, abiertas por Gaffé, quien arrepentido explica la razón por la cual formó parte del proceso, haciendo una personificación de la Realidad como concepto, “me sentía mal, odiaba al mundo, fui maltratado demasiadas veces por la Realidad y decidí que el mejor modo para olvidarme de todo ello era terminando con la humanidad. Si se terminaba podría librarme de mi pasado, de la pesada sonrisa de mi padre, del recuerdo de tantas humillaciones” (Zárate, 1994: 17). El deseo de libertad de Gaffé mediante la destrucción del pasado del hombre remonta al plano fenomenológico, en el cual se aprecia al hombre obteniendo un futuro libre, o al fin del hombre mismo en la lógica sartriana “el pasado es la totalidad siempre creciente del en sí que nosotros somos” (Sartre, 2008: 165).

Seguido a esto, Gaffé explica reiteradamente cómo sucederá dicha destrucción. Entre los pasajes donde lo hace, destaca aquel en el cual, dicha aporía podría adquirir un sentido independiente no explícito en la novela. “Se preparaba un cambio enorme, sin precedentes. Buscaban no sólo romper la Realidad. Querían alcanzar los planos astrales del género humano,

su rastro en el tiempo. Los hombres serían borrados de la forma más definitiva: destruyendo su pasado” (Zárate, 1994: 35). En este pasaje tres términos pueden ser interrelacionados en una construcción lógica de mayor complejidad: realidad, género humano y pasado.

Desde la proposición de Adorno y Horkheimer (2001), la incongruencia de la modernidad yace en “la apología metafísica [que] delataba la injusticia de lo existente [...] a través de la incongruencia entre concepto y realidad” (38). Esta proposición considera la noción de un pasado histórico que contrasta con la modernidad en cuanto a que la conforma; acorde con ellos, “la ilustración ha devorado no sólo los símbolos, sino también a sus sucesores, los conceptos universales” (38). Al mismo tiempo, el origen de la modernidad, en su construcción dialéctica, consiste en la revitalización del mito mediante la búsqueda por eliminarlo desde el racionalismo, dicha revitalización sucede con la conservación de los símbolos y conceptos universales de los cuales hacen mención. Esto aborda a la modernidad como un proceso histórico que inicia en la antigüedad y lo define como un periodo que no puede ser producto de una auténtica ruptura sino de una asimilación. En este sentido, la argumentación en la novela que propone la destrucción de la Realidad presente, únicamente posible mediante la destrucción del pasado, puede ser considerada como análoga a la tesis de Adorno y Horkheimer (2001), a partir de que es sólo mediante la destrucción del pasado que el presente se reconstruye. Esta idea puede distinguirse en el siguiente pasaje donde es precisado y acentuado el tiempo mediante la nominalización del término en el devenir histórico:

Las Puertas se abrían, las Puertas conectadas a los horrores más allá de la Realidad, las que finalmente iban a devorar el mundo. Puertas siempre cerradas, hasta ahora, llenas del polvo de las eras, de millones de criaturas y hombres que enmohecían el metal ensangrentado del que estaban construidas. Las puertas del Tiempo. (126)

El dominio que se sobrepone al hombre como la razón a la Realidad (Adorno & Horkheimer, 2001), es vencido por Xanto, como una representación del hombre normal; análogamente la racionalidad, que consiste en “completar la conexión sistemática mediante el ascenso a los géneros superiores y el descenso a las especies inferiores” (Adorno & Horkheimer, 2001: 130), resulta vencida como el dominio con el triunfo de Xanto. La autoconsciencia por parte del autor de esta crítica podría apreciarse en el siguiente pasaje que al mismo tiempo que presenta la consciencia sobre la aporía mediante un referencia al oscurantismo, manifiesta el concepto de racionalidad: “La huella astral de la humanidad. Ya sé que sin el saber de los Estudios Secretos, las afirmaciones esotéricas suenan como afirmaciones esotéricas. Podemos decir que el mundo va a terminarse y que hay fuerzas generando Cambio, y de no probarlo sólo queda como una tontería” (Zárate, 1994: 77).

Sin embargo, la incorporación del concepto del dominio simbolizado mediante la alteridad en Algol¹⁰ reivindica los valores preestablecidos para el superhéroe, analizados con anterioridad en la configuración de Santo y sus discursos intertextuales. En relación con la función del superhéroe, parte del argumento de la novela conserva el ideal en la cultura de masas de apaciguar al hombre.

En la novela, la destrucción de la Realidad, que no significó la destrucción del hombre ni de su pasado, retorna a la concepción de revitalización del mito, y en consecuencia a la modernidad en la mirada fatalista de Adorno y Horkheimer (2001), más que herencia, como repetición del pasado. Ya en la línea paródica, la Realidad es mostrada como un ciclo:

¹⁰ “Algol, la estrella asesina, arrastrándose en la obscuridad del espacio destruyendo planetas con su radiación enfermiza, empezó a brillar intensamente sobre el cielo de la tierra con su luz extraña. Un cáncer en el tejido del espacio-tiempo, una célula devorando el Todo para sobrevivir, destruyendo las Realidades [...] la luz del Cambio empezaba a iluminar el planeta”. (Zárate, 1994: 104)

Más de un Convocante encendió un cigarrillo, suspirando por lo bajo. El fin del mundo resultó un Viaje Todo Pagado: recorre Cancún, Cozumel, Islas Mujeres en dos días y tres noches y no seas más que un bulto en nuestro camión de turismo. ¿Tantas horas de estudio para ello? ¿Tanto ocultarse del mundo para aburrirse? Habían destruido la Realidad para acabar con esas malditas horas muertas. Tal vez, sólo tal vez, algunos de ellos empezaban a planear la mejor manera de acabar con el Umbral. No ahora, en algunos años, cuando ya todo resultara demasiado conocido. (Zárate, 1994: 121)

En conclusión, podemos discutir dos cuestiones en relación al concepto de Realidad y su funcionamiento dentro de la lógica narrativa en esta novela. Por una parte, la proposición misma hecha por la novela; y por la otra, las implicaciones significantes de esta proposición en relación con el orden de la producción cultural, a partir de la construcción intertextual.

Para el primer caso, podemos decir que el silogismo propuesto por la novela es el siguiente: la Realidad será destruida una vez que el pasado sea destruido, en otras palabras, el presente no puede existir sin el pasado. En consecuencia, la destrucción del pasado conduciría a dos posibles desenlaces, uno de ellos, el hombre libre en el retorno a lo primitivo y vinculado exclusivamente a lo natural; el otro, la nada. Sin embargo, el desenlace de la novela, sometido al absurdo, consiste en la imposibilidad de destruir el pasado, y en su lugar, una relocalización geográfica que se presenta como nueva al igual que un viaje turístico, significando entonces, una constante renovación del entorno del hombre, casi cíclica, que recae en la constitución básica de los mismos elementos, pero aparentando ser diferentes, el mismo fenómeno advertido en la modernidad acorde con Adorno y Horkheimer (2001).

Para el segundo caso, el valor que adquiere la máscara de Xanto, que al ser arrojada al otro lado de las Puertas del Cambio, evitando con esto la destrucción del pasado, puede entenderse en un sentido análogo, como una reiteración de la imposibilidad del hombre de romper con el pasado en sí:

Arturo Villalobos, desde el piso, vio la oportunidad perfecta, el momento justo para lograr lo inconcebible, [...] tomó las máscaras que llevaba en la mano y las arrojó con todas sus fuerzas (que no eran muchas) a través de la Puerta antes que se cerrara, hacia el nudo temporal donde se gestó el holocausto. (Zárate, 1994: 170)

El retorno de la máscara de Xanto al pasado se comprende como la conservación del símbolo y con ello, la repetición de este en la oposición Concepto-Realidad en un constante retorno hacia el pasado, así como lo explican Adorno y Horkheimer (2001). Al mismo tiempo, podemos ver que el silogismo narrativo evidencia la repetición o reiteración como prerrogativa en la lógica de la producción cultural.

3.2 Estructura textual: interdiscursividad, el cine en la literatura

Sin adentrarnos en el plano estructural y buscar hacer en consecuencia un análisis estructuralista, este apartado contempla una revisión del ordenamiento de la novela, pues aunque predomina una narración lineal, presenta rupturas, brincos en el tiempo y otras peculiaridades en la forma de la narración.

La novela se divide en cuatro partes: Prólogo, En esta esquina, Caída, La batalla y Epílogo. Repartidas entre estas cuatro partes hay cincuenta subdivisiones que pueden ser entendidas como capítulos. A su vez, algunos capítulos cuentan con sus propias divisiones, marcadas con una sucesión de cinco asteriscos. Estas divisiones, en sus distintas presentaciones, cumplen diferentes funciones, predominantemente proveen a la narración de simultaneidad y fragmentación¹¹, esto es:

- a) La historia no gira exclusivamente en torno a un personaje.

¹¹ Es importante mencionar que aquí aun no comprendemos la simultaneidad y la fragmentación como lo hace una fracción de la crítica de la modernidad y posmodernidad en sentido filosófico y con referencia al hombre. Aunque posteriormente haremos algunas reflexiones en torno a ello, aquí utilizamos los términos en el primer sentido de las palabras y las aplicamos al discurso narrativo como analogía. La fragmentación como una unidad fraccionada cuyas partes están colocadas en desorden, y la simultaneidad, como una de las posibles consecuencias de la fragmentación que se encuentra relacionada con el tiempo en cuanto a la presentación de acciones.

- b) Aunque todos los personajes corresponden a la misma historia y en La batalla serán congregados en un mismo escenario, cada personaje es presentado separado de los demás y cada uno seguirá una serie de acontecimientos independientes hasta que progresivamente se encuentren.
- c) El desenlace de la historia es anticipado en Prólogo y reiterado en La batalla.
- d) Es constante la aparición de digresiones que funcionan como aposiciones, pues explican aspectos específicos narrados en la anterioridad inmediata.
- e) El lenguaje cinematográfico permea en la narrativa concediéndole agilidad y dinamismo.

El capítulo 48 comienza de la misma forma que Prólogo, con lo que prefigura como el preámbulo a La batalla, de la siguiente manera:

La ciudad ardía. Las llamas giraban sobre sí mismas, crepitando, hablando su idioma de fuego. El cielo estaba a punto de ser incendiado por el calor. Los automóviles habían decidido que era el momento de contribuir al caos general y estallaban elevándose como si algo gigantesco les hubiera dado una patada en la cajueta. (Zárate, 1994: 11)

Este recurso, empleado recurrentemente en la cinematografía para atraer o captar la atención del espectador y proveer al filme de movilidad, está sujeto a una noción de fragmentación donde una historia, cuya prerrogativa es la del desarrollo temporal lineal, es rota en pedazos, los cuales son colocados en desorden. En el modernismo estadounidense¹², la fragmentación funge como una estrategia discursiva que se asume lúdica con el fin de enfrentar al discurso visual, pero también complejizar la lectura para generar un diálogo entre el autor y el lector. Un ejemplo del uso de esta técnica es *El ruido y la furia* de William Faulkner, una de las novelas más representativas de este movimiento. Posteriormente, con el crecimiento de la industria

¹² Gilles Lipovetsky (1990), apoyado en Octavio Paz y Daniel Bell, comprende al modernismo como una lógica cultural y artística basada en la negación de la tradición, en el culto a la novedad y al cambio. Como herencia de la vanguardia, el modernismo conserva como manifiesto la constante innovación a través de la destrucción de las formas y sintaxis. La paradoja planteada es que conforme aparece un discurso innovador, es prontamente obsoleto.

cinematográfica, este recurso, más que tener una intención comunicativa, se asume en el cine como una costumbre encaminada a proporcionar a la trama misterio y espectáculo. Igualmente funcionará como un medio para captar la atención del espectador.

Por otra parte, la figura tradicional de héroe¹³, sobre la cuál gira la historia, intenta ser anulada, de manera contradictoria a la naturaleza de las historias de superhéroes. Los personajes son presentados de manera simultánea, pero el tipo de narrador para presentar a cada uno es diferente. En el capítulo 1 es presentado Gaffé a la par del conflicto, “con un suspiro se adentró entre la gente. Siempre le desagradó el roce con otras personas, el sentir palpitantes vidas a su alrededor. Hoy quiso abrazarlas, darles a todos un beso de despedida” (Zárate, 1994: 15). En el capítulo 2 es presentado Arturo Villalobos, quien a diferencia del resto de los personajes, se asume como un narrador autodiegético. “El miércoles es mi día libre. En realidad no, pero, qué diablos. El mundo se las puede arreglar 24 horas sin Arturo Villalobos” (Zárate, 1994: 18). Los capítulos subsecuentes dan continuidad a la presentación intercalada de estos dos personajes, en el caso del primero, para presentar el conflicto; en el caso del segundo, para desarrollar la caracterización de Arturo en Xanto; pero también es presentado el resto de los personajes, Acevedo, Augusto César Rojas, Conchita, Aurora, La amenaza roja, etcétera.

Con base en esto, es posible decir que cada capítulo es utilizado como un recurso para presentar a los personajes y dotar de simultaneidad una serie de vidas independientes que son encontradas a partir de la apertura de “Las puertas del Cambio” que contraerá la destrucción del mundo. Esto quiere decir que la línea argumental es sostenida mediante la simultaneidad como recurso narrativo. Sin embargo, este recurso es algunas veces sobre utilizado, y en consecuencia, pierde su función primaria. Esto puede observarse en lo sucesivo, donde los capítulos mantienen

¹³ Al respecto puede consultarse de Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, donde existen reflexiones en torno a la noción de héroe y de donde obtenemos el concepto. Igualmente, en el marco de la semiótica del discurso y la semántica estructural, la teoría literaria de A. J. Greimas en relación con el análisis actancial del personaje.

su estructura al iniciar con la introducción de un personaje, tal es el caso del capítulo 16 que inicia de la siguiente manera: “Manuel Hernández declaró ante la policía que él era guardia de seguridad de la agencia automotriz Alpha Hermanos” (Zárate, 1994: 61). La intención en este capítulo no es presentar a Manuel Hernández como personaje, sino narrar cómo un conjunto de luchadores, también convocantes, roban un automóvil para realizar un altar-ritual-sacrificio. Aunque este suceso no tiene mayor relevancia en el desarrollo de la historia en cuanto a la sucesión de acciones, la narración es interrumpida para insertar una digresión, cuyo comportamiento es similar al de las tomas en oposición en el cine.

En este capítulo, cinco divisiones funcionan como la intercalación de tomas o planos en una escena cinematográfica. En el cine, la escena es una unidad de tiempo y de acción que narra un evento completo, dicha escena está conformada por una serie de planos o tomas que son marcados por el cambio de objeto que tiene la cámara. La primera división del capítulo 16 narra la entrevista que tiene Manuel Hernández con un agente de policía en el que rinde cuenta del robo del vehículo para llevar a cabo un ritual en el cual una explosión matará a La amenaza roja. Dicha entrevista se justifica a partir de que tal ritual ya aconteció y Manuel Hernández es sospechoso de complicidad. El segundo apartado narra igualmente una entrevista, esta vez a Adalberto Villa Chimal, agente de tránsito que permitió la realización del ritual pese a advertir el riesgo que significaba.

En los apartados tercero, cuarto y quinto de este capítulo, es posible apreciar el altar-ritual-sacrificio desde diferentes planos. En el apartado tercero, Augusto César Rojas sostiene un diálogo con su reflejo, ambos atestiguan la acción y rinden cuenta de que se trata de un sacrificio:

Alguien que no debe morir, que debe ser salvado y para ello es ofrecido en sacrificio. [...] Es un altar último modelo, de cuatro cilindros. Buen motor. QUITAN el freno de mano. Ahí va, bajando. Está rodeado de

fuego. Atrás hay una salchicha. La víctima es roja. Aún a salvo. El fuego es mantenido atrás de él por la velocidad. Pero la salchicha se caliente. (Zárate, 1994: 65)

El apartado cuarto narra el sacrificio en una toma panorámica, así como las reacciones de quienes lo atestiguaron en los alrededores, “El automóvil bajó a toda velocidad desde la cumbre del paso a desnivel. Los puesteros que rodeaban la central camionera aplaudieron cuando el vehículo empezó su llameante camino” (Zárate, 1994: 65). A la par, el apartado quinto es un acercamiento a La amenaza roja, objeto de sacrificio y quien viaja en el automóvil:

Y el único que sabía qué demonios esperaban, La amenaza roja que en ese momento era La amenaza acalorada, se dio cuenta de que estaba a unos 200 metros de una patrulla atravesada en el camino, y que ese era el fin del viaje [...] la salchicha empezó a crujir y de pronto se escuchó una serie de golpes y un silbido y algo se prendió allá atrás, más fuerte que el anterior fuego, tan brillante que opacó a la luz del medio día, que hizo posible ver la sombra de las llamas del incendio anterior. (Zárate, 1994: 66)

En el cambio de planos existe una continuidad temporal, no es solamente una acción tomada desde diferentes perspectivas. En lugar de esto, es la duración de una acción repartida en tres momentos, y cada uno de estos, observados desde un plano diferente en los cuales, los primeros dos conducen a un acercamiento de la acción en el tercero, similar a una toma en primer plano.

Esta descripción, de la manera en que es narrado el capítulo 16, proporciona la noción de la introducción del discurso cinematográfico en el literario, y con ello presupone la predominancia de la imagen como factor de consumo en el productor del texto literario, quien además de verse influenciado por la imagen visual, así como la manera en que narra, asume al lector como alguien cuya recepción igualmente puede estar condicionada por la imagen visual.

3.3 Contra la racionalidad, el caos

La simultaneidad y fragmentación como dos elementos relacionados con la técnica cinematográfica, al entrar en el discurso literario modifican los modos de narrar una historia.

Estos, con respecto a la forma del discurso, junto con otros elementos en relación con el contenido, hacen de la novela un caos en cuanto a su constitución. En este apartado son analizadas las inconsistencias del discurso que hacen de la novela un ejemplar para la ruptura con la lógica propuesta para la narrativa de superhéroes en relación con la expectativa para ellas, así como la intencionalidad al hacerlo.

En un mundo donde la racionalidad es el valor principal que rige el orden y la consciencia de las sociedades, la literatura, con su discurso ficcional, no tiene cabida. Una paradoja que presenta la literatura y el arte, es que incluso los discursos ficcional y subjetivo, están contruidos desde una lógica racional con respecto a sí mismos y al resto de la producción que engloba los textos, esto es el canon o la tradición.

Cuando Adorno y Horkheimer (2001) publican *La dialéctica de la Ilustración*, hacen una crítica a la modernidad y a la formación de nuevas sociedades regidas bajo el pensamiento racionalista. En *La dialéctica de la Ilustración* reflexionan sobre trabajos anteriormente publicados por Horkheimer, así como la obra de Kant en torno a la razón y el concepto de verdad. Proponen a la razón, en el marco de la Ilustración, como un ideal que, en contra del mito, se construyó a sí misma como una mitología generando con esto una paradoja, “la Ilustración misma ha caído víctima de su propia lógica reductora y ha retornado a la mitología, a la necesidad y la coacción de la que pretendía liberar a los hombres” (13). Esta nueva mitología somete a las sociedades a la ilusión de que se encuentran regidas por un pensamiento racional, que por el contrario, se trata del pensamiento dominante validado como la razón. Así, la razón del dominio y la búsqueda por explicar los fenómenos del mundo, son superadas por el dominio de la razón, esto es el argumento. En el mundo moderno, un argumento puede ser validado como

parte de la razón una vez que es consensado desde el plano subalterno, confiriendo así una figura de poder cuyas proposiciones son tomadas como verdaderas.

La aplicación de esta propuesta al escenario cultural advierte el rol de la cultura, la literatura y el arte como motor generador de pensamiento que se reinventa, pero al mismo tiempo se conserva porque está sujeto a una tradición. La construcción argumentativa del discurso ficcional propone un argumento desde la lógica que ordena el pensamiento del mundo. Esto es que, a través de ciertos esquemas de pensamiento dados por el orden en el mundo, pero también por la tradición literaria, el encadenamiento de acciones en una narración, el comportamiento de los personajes y la forma de narrar, vuelven un discurso literario verosímil siempre y cuando esté sujeto a los criterios dados por la figura de poder en el orden literario y del mundo, es decir, “a través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de su conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables” (Adorno y Horkheimer, 2001: 82).

Otra forma de comprender esto es mediante la noción del factor modelizante, tesis propuesta por Asensi (2011) en su libro *Crítica y sabotaje*, que establece que el receptor modifica su comportamiento y forma de mirar el mundo a partir de los modelos representados por la cultura. Un mito sobre cómo es el hombre establece en consecuencia al hombre. Esto quiere decir que la naturaleza de las sociedades es afectada por diversos factores externos a las relaciones básicas de sobrevivencia de las sociedades primitivas. El rol de la cultura mantiene una relación directa con la afectación y los cambios de las sociedades, pues mediante la cosificación del individuo, y con el fin de estandarizarlo, esta actúa como un modelo a reproducir.

¿Qué ocurre cuando la lógica de un discurso ficcional no corresponde en forma con el modelo literario fijado por la tradición, ni con el discurso mitológico social dominante? Es decir, cuando

el texto no es lo que se espera que sea y cuando los personajes no se comportan como se esperaría que lo hicieran. Nuestra propuesta es que se genera un estado de caos que propicia un conflicto en la recepción del texto, porque el lector se enfrenta a una novedad que rompe la lógica bajo la cual entiende el funcionamiento del mundo y de la literatura misma. A continuación se analiza, en algunas partes de la novela, cómo el discurso de esta rompe con la expectativa para una novela y para una historia de superhéroes acorde con el modelo preestablecido y su respectiva mitología, retomando el término de Adorno y Horckheimer.

Sin embargo, es conveniente advertir que la ruptura de la expectativa no anula la repetición o la representación dada de un discurso previo. En el ámbito del arte, la misma propuesta hecha por Adorno y Horckheimer (2001) está en la definición que Octavio Paz (1976) hace del modernismo, “aunque retrase aún el momento de crisis: desde hace años las negaciones del arte moderno <<son repeticiones rituales: la rebelión convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora>>” (21).

En *Xanto Novelucha libre*, Arturo Villalobos se convierte en Xanto, un superhéroe; en un principio, no parece un recurso novedoso, pues la cultura occidental está repleta de cómics y películas donde un hombre convencional se convierte a través de un elemento mágico en un superhéroe, mientras que Spiderman lo hace gracias al piquete de una araña, Capitán América lo hace mediante la ayuda de las innovaciones biotecnológicas. Los casos de Batman y Superman se oponen en cuanto a las condiciones que los convierten en superhéroes, mientras que el primero proviene del espacio exterior, el segundo tuvo que atravesar un proceso moral de duelo y resignación para decidir serlo, y este, a diferencia del resto, lejos de tener poderes sobre humanos, utiliza herramientas técnicas como armas.

Por su parte, Arturo Villalobos se convierte en superhéroe a través de un casete que renta. El casete es un elemento que carece de las características que concederían los poderes a un hombre convencional para convertirlo en superhéroe acorde con la lógica del resto de los superhéroes presentados en la cultura estadounidense, es decir, acorde con la tradición literaria y cinematográfica que enmarca al resto de los superhéroes:

Hay gritos en mi cabeza. Han estado allí desde que me vi unas tres veces el videocasete para convencerme de que no era el que deseaba ver. Gritos. [...] ¿Qué importa a los demás que los gritos tengan un ritmo preciso? Parecen una premonición. Gritos, gritos. Xanto-Xanto-Xanto-Xanto-Xanto-Xanto. ¿Qué puedo hacer? Nada. Así que me pongo de pie, desnudo y friolento sin importarme que una ovación retumbe en mi mente. [...] A mi lado hay alguien que me alarga una toalla como si estuviera en un torneo de box. [...] Miro todo a través de los ojos de una máscara. Mi rostro termina en la tela. (Zárate, 1994: 24)

Esto genera en la recepción que el lector no tome por verosímil las cualidades extraordinarias del casete, pero no es que los elementos mencionados en otros ejemplos de superhéroes posean cualidades reales que confieran dichos poderes. Es sabido por ejemplo, que el piquete de una araña no confiere poderes, pero la premisa es tomada como verdadera porque ciertos elementos respaldan la posibilidad, el veneno de una araña y el trayecto que recorre a través del sistema circulatorio, junto con el conocimiento de que virus y activos pueden ser transferidos mediante la sangre. En el caso del resto de los superhéroes, la idea de ser dotados está respaldada por una argumentación dada como verdadera en relación con el imaginario previamente inserto en el mundo. Esto quiere decir que la recepción es resultado de la contraposición entre la lógica narrativa del texto mismo y la lógica preestablecida en el mundo.

Sin embargo, un casete no posee las cualidades que podrían dotar de verosimilitud al argumento. El uso del casete como elemento mágico se enfrenta a la inevitable comparación con el resto elementos mágicos dados para las historias de superhéroes que yacen como referentes

asociativos en la consciencia del lector. Entonces, el casete queda invalidado al no ser compatible con la lógica establecida por los otros discursos preexistentes. Por lo tanto, la utilización de este elemento es un recurso con el cual los elementos mágicos que confieren poderes al superhéroe tradicional son ridiculizados.

De acuerdo con el marco de referencia, *Xanto Novelucha libre* es un correlato de otros; debido a esto, el lector referirá inevitablemente y de manera constante a sus correlatos:

- a) La figura de superhéroe.
- b) El Santo.

Sin embargo, el caos es dado no sólo al romper con la expectativa del lector en las técnicas narrativas y en la caracterización de los personajes, sino al optar por la trasmutación de elementos pertenecientes a otro discurso, es decir a través de que un discurso específico propio de un ámbito permeé en otro, y una de las posibles consecuencias de esto es el absurdo.

La interdiscursividad, como hemos mencionado con anterioridad, se encuentra en la pauta de la intertextualidad. *Xanto Novelucha libre* como un hipertexto de las historias de superhéroes y de Santo, luchador mexicano, se asume como un discurso narrativo que extrae del discurso cinematográfico y del discurso del cómic, elementos inherentes a estos, y no precisamente al literario. Arriba ha sido ejemplificada la influencia del discurso cinematográfico sobre el literario. Con respecto al discurso del cómic, caracterizado por la predominancia de la imagen y el dialogo expreso en cintillas, la novela estudiada además de ilustraciones realizadas, y contenidas en el texto, para cada uno de los personajes (Apéndice H), presenta diferentes modalidades discursivas, tales como un diseño tipográfico específico en determinadas fracciones del texto que el autor busca enfatizar del mismo modo que un gesto, término de R. Barthes (2002) explicado con anterioridad en el funcionamiento del dialogo en la filmografía de Santo.

Igualmente el diseño de la portada de la edición estudiada refiere a la ilustración característica del cómic (Apéndice I).

¿Por qué contra la racionalidad el caos resulta un medio? *Xanto Novelucha libre*, argumentativamente es un correlato de las historias de superhéroes, y como producto cultural es una ideología, que son estas mismas que son mencionadas; por tanto, son las irregularidades y las secuencias que rompen con los argumentos dados y aceptados como válidos desde la cultura hegemónica, los medios con los cuales es posible dar cuenta de los discursos que está parodiando.

Pero esta idea presupone que existe de antemano un argumento dado por romper, el resultado, de ser conseguido, es el caos, pues el caos se asume como el conjunto de características que tienen la cualidad de generar un desequilibrio entre la expectativa y la tendencia imperante en la argumentación esperada. En un rotundo rechazo a la naturaleza y la subjetividad, la modernidad busca el discurso racional como medio para explicar los fenómenos, no advierte que, específicamente tratando la cultura, con la masificación de esta, el entramado discursivo de los textos recaerá en mitología al presentar una ilusión de la realidad encerrada a sí misma donde primero, el discurso se articula a partir de los elementos que componen al texto; y segundo, en relación con una subjetividad sobre cómo se refleja al mundo dentro de ella (Adorno y Horkheimer, 2001).

Estas dos relaciones están dadas dentro de la misma racionalidad que constituye al arte y a la cultura, cuando dicha racionalidad se pierde entramos en un estado de caos, el caos y el quebrantamiento de las estructuras de pensamiento validadas y esperadas para una historia de superhéroes en este caso; cuando el lector piensa “este no es un superhéroe”, estamos frente a un signo del caos. Entonces, el caos es un elemento inherente a *Xanto Novelucha libre* que, bajo la

búsqueda de experimentación, utiliza la antítesis y la trasposición de elementos pertenecientes a la figura preestablecida para recrear al personaje, esto es la atribución de características ajenas a determinado personaje. Sin embargo, también realiza el proceso contrario, mediante la reiteración exagerada del estereotipo, cayendo en una contradicción.

El primer proceso es claramente identificable en Augusto César Rojas, quien al ser la figura sobre la que recae el comando por destruir el mundo y la Realidad, se esperaría que aludiera al horror, que estuviese plagado de características grotescas que incitaran terror. Con respecto a su personalidad, se esperaría que fuese un personaje calculador, autenticado por valores como la manipulación, la dominación, el autoritarismo. Por el contrario, Augusto César Rojas “era delgado, alto, amarillo, enfermizo, delicado” (Zárate, 1994: 28). Y a manera de aposición la voz narrativa se pregunta, siendo así, “¿dónde diablos estaba el aliento épico de la conquista, la grandeza?” (Zárate, 1994: 29).

El segundo proceso lo hallamos en las descripciones hechas de Xanto, que de manera progresiva enfatizan el poder que posee, así como el liderazgo reconocible en un héroe, pero cayendo en la exageración:

La capa del Xanto ondeaba levemente detrás de él. Surgiendo de entre un túnel de fuego, era un digno representante de las fuerzas del bien. La máscara resplandecía con la pureza del día. A pesar de haber surgido de entre los escombros, el enmascarado no estaba sucio, cuando mucho un ligerísimo sudor cubría su cuerpo haciendo que brillara como si le hubieran untado aceite para remarcar cada musculo de su cuerpo, su algo prominente estómago. Parecía imposible adivinar alguna expresión en su rostro de tela, pero había tal intensidad en sus ojos, en su avance, que cualquiera adivinaría que estaba dispuesto al todo por el todo. (Zárate, 1994: 165)

El caos es dado a partir de una aparente arbitrariedad entre la correlación dada para el símbolo y su sentido en relación con la lógica preestablecida en el imaginario que valida cómo debe ser un superhéroe y su historia, que desde una perspectiva racional dentro del discurso aún ficcional,

pierde verosimilitud. Sumado a esto, una atmósfera caótica es generada cuando la narrativa es compleja porque no presenta el tiempo de manera lineal; los espacios, también como prerrogativa de la ciencia ficción, son ajenos y no refieren al inmediato. La caracterización de los personajes recae en el absurdo al romper con los estereotipos marcados y presentar elementos opuestos a su naturaleza imaginaria, o por el contrario, a exagerarlos.

3.4 La comicidad y la parodia posmoderna en *Xanto Novelucha libre*

3.4.1 La construcción paródica en la posmodernidad.

La producción artística y cultural está históricamente en constante cambio. Es una lucha que pugna por la renovación, la cual no puede ser contundente, pues el arte se asume como un continuo en la historia donde las formas innovadoras y las conservadoras compiten entre sí y en lugar de resultar una ganadora que suprima a la otra, un nuevo producto surge de ambas, resulta una asimilación. En la literatura, la clasificación y esquematización en géneros no proviene como en otras áreas, del pensamiento positivista. Desde la tradición griega se habla de diferentes géneros literarios y desde entonces, el proceso que atraviesan los textos para ser catalogados dentro de estos, responde a la identificación de los elementos que los caracterizan. De manera similar, la categorización dentro de una corriente corresponde a la ideología o al pensamiento que motiva la producción. Ambos aspectos del estudio literario pueden ser tan benéficos como contraproducentes para la observación de los textos, así como la consecuente construcción de los imaginarios que dan validez a los mismos. Para la crítica, cuando una forma innova no basta con describirla, se vuelve necesario asignarle un nombre acorde con sus características particulares, dicha forma recibirá el nombre a partir del estilo, dando lugar al género; y respecto a su ideología, dando lugar a la corriente.

Si bien, cada corriente y propuesta artística implican una ideología, sólo es un momento en la historia donde no nos enfrentamos al conflicto de clasificar, pero a su vez, es tan contradictorio que al mismo tiempo que se autodenomina y define, abre las puertas hacia una nueva libertad creadora donde no existen reglas, conduciendo a una renovación del arte, esta es la vanguardia, que representa una ruptura con el arte que le precede, pero más que eso, la vanguardia significa una ruptura con la tradición y el régimen institucional. Para la vanguardia, no es que el arte previo esté alejado totalmente de la sociedad; las corrientes precedentes están en contacto con la sociedad, sea el hombre romántico que se aleja de ella en signo de protesta o el realista que busca en la objetividad la crítica; la crítica que la vanguardia hace al arte previo está en que no produce ninguna reacción en las sociedades, está pasando inadvertido y se encuentra distante del resto de los ámbitos que forman parte del orden social (Bürger, 2000).

Peter Bürger (2000) retoma la noción de autocrítica que Marx plantea como reflexión metodológica para el estudio de las formaciones sociales del pasado y la reformula para hacer una revisión de la vanguardia. Así, propone que el arte de la vanguardia alcanza un estado de comprensión objetiva sobre su pasado y con ello se reconfigura de manera consciente. Es esto lo que motiva la aparición de nuevas formas en un intento por reivindicar la función social del arte, pues “la protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función” (70), en cuanto grupos de artistas toman consciencia sobre su pasado, desde diferentes corrientes de pensamiento, aparecen nuevas formas de representación.

La vanguardia puede ser para el arte lo que la Ilustración para la sociedad europea, es decir, la afectación directa sobre los modelos tradicionales de comportamiento, en ambos casos, desde los medios de producción. Pero la aparición de estos cambios no son aleatorios y aunque ellos

mismos tengan por consecuencia otros cambios en el pensamiento que rigen las estructuras sociales, su origen está en un esquema de pensamiento que se opone al establecido. Este primer esquema de pensamiento es revitalizar la función social del arte, lo que se convertirá en la motivación creadora. Sin embargo, dicha motivación contraerá también un problema para la creación y posterior trabajo de la crítica, esto es, la búsqueda por innovar en un ejercicio que acerque al receptor con el creador a través de la reflexión del entorno social, implicará el riesgo de llevar a los autores a la pérdida del control sobre la libertad que tienen las formas de configurarse, es decir, cualquier recurso será válido si una argumentación en los límites del arte lo respalda, en otras palabras, todo discurso podrá ser dado como ciertamente artístico si este se autodenomina así. Esta pérdida de control será el resultado del paulatino crecimiento de la libertad creadora y alcanzará el caos mismo en la posmodernidad.

Octavio Paz (1994) propone que la característica principal de la vanguardia es “la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras” (321), como consecuencia del desenfrenado ímpetu se pondrá en entredicho la tradición misma del cambio y la ruptura, así como la idea de obra de arte, dejando en duda qué es realmente artístico y qué no. Con ello, la herencia más importante de la vanguardia es la posibilidad, no solamente de quebrantar las reglas creadoras, sino el ritmo acelerado con el que esto ocurre. Bajo la mirada pesimista de Paz (1994), es tan rápido como se condenó la vanguardia en un intento por devolver el arte a la cotidianeidad, y junto con la nueva lógica de sociedad citadina promovida por los ideales de la modernidad, donde predomina la eficacia como valor de toda práctica social, que el arte, en producción acelerada, presentará a partir de ahí nuevas formas no definidas que replantean la concepción misma del arte. Las propuestas del polémico posmodernismo no pueden ser entendidas de manera aislada, sin contemplar a la vanguardia como un antecedente.

Indica Huyssen (1990), que “el posmodernismo siempre ha ido en busca de la tradición aun cuando pretendiese la innovación” (73). Es decir que el discurso artístico posmoderno es formulado mediante una vuelta al pasado, en la nostalgia que cuestiona la orientación y el rumbo de una sociedad. Los ideales de la vanguardia con respecto a la innovación serán conservados en el modernismo y alcanzarán su mayor desequilibrio en la posmodernidad, manifestándose en esta transición un aumento en la eficacia de renovación desde la tradición vanguardista que lo propone como base de la producción artística.

Una de las manifestaciones, entre otras, producto del ideal de renovación, es la parodia posmoderna, y podemos rastrear la base ideológica que la constituye en la vanguardia del siglo XX. Dentro del discurso de la posmodernidad, Linda Hutcheon (1993) hace una revisión sobre los medios con los cuales es retomado y reformulado un discurso cultural. Así se centra en el estudio de la parodia; entendiéndolo de antemano que la parodia implica intrínsecamente y de manera evidente, la referencia a un discurso previo, por tanto, toda parodia es una de las formas en que se expresa el fenómeno de intertextualidad. Dentro de la lógica en la que se construye el concepto se encuentra el acto imitativo, pero no se trata de una imitación ingenua; si así fuera, aludiría simplemente a una de las acepciones de la representación. Se trata de una imitación cuya peculiaridad estará dada por el artificio que implica la ridiculización del texto al que refiere.

Además, Hutcheon identifica variables entre la parodia y el ejercicio de la parodia posmoderna. Para Hutcheon (1993), la parodia posmoderna “es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia [...] que usa la ironía para conocer el hecho de que estamos inevitablemente separados del pasado hoy día” (188-189). Argumenta que la función es desestabilizar la lógica argumentativa del hipotexto, con la intención de revelar los supuestos no reconocidos que la tradición literaria, artística, y también cultural, han insertado en

la consciencia colectiva. Con ello, está proponiendo que la parodia posmoderna actúa como un lugar de reflexión y crítica que cuestiona el pasado a través de la representación alterada de los valores legitimados en el discurso histórico. Paralelamente es destacable la observación hecha por García Canclini (2009), cuando al comparar el trabajo de Borges y Paz, indica que la ironía, la distancia crítica y la reelaboración lúdica “son tres rasgos fecundos de las prácticas culturales modernas en relación con los desafíos pre-modernos y con la industrialización de los campos simbólicos” (117).

Sin embargo, la parodia enmarcada en la posmodernidad puede significar también un arma de doble filo, como explica Hutcheon siguiendo a Rosler (1993), pues “legitima y subvierte a la vez lo que ella parodia” (191). Es decir, si bien genera una relectura crítica del discurso que ha sido validado por la tradición histórica, también contribuye mediante la repetición, a la legitimación ideológica de dicho discurso, pues fija los valores que profesó. Es así como la parodia, mediante la ridiculización y la risa, contribuye a la reafirmación y a una reiterada validación del primer discurso, corriendo el riesgo incluso de anularse a sí misma como crítica.

La función de la parodia en la posmodernidad, además de crítica, está relacionada, en un nivel profundo, con prácticas sociales como el lidiar con un mundo con el cual el autor no es compatible, en cuanto se es ajeno a él, es decir, un mundo en el que no es posible participar ni injerir en lo que acontece, y con el cual no se mantiene un acuerdo. Sin embargo, la contradicción planteada remite al significado de la burla y la risa, las cuales son ejercicios cuya consecuencia es la aceptación mediante la tolerancia del discurso parodiado. Aquí es en donde se presenta la paradoja de la parodia.

En contraste con la parodia posmoderna propuesta por Hutcheon (1993), está el pastiche. Definido por Thomas Mann en *Doktor Faustus*, el pastiche se presenta como producto de la

“desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal es la creciente disipación del estilo personal” (Huysen, 1990: 75). Esta ausencia de un estilo personal puede ser traducido como una imposibilidad de representar el presente y la existencia, como lo explica Jamesson (1991), se trata de una:

...aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro o pastiche del pasado estereotípico, [que] data a la realidad actual y al carácter abierto de la historia presente del hechizo y la distancia de un brillante espejismo. Pero este hipnótico nuevo modo estético surgió a su vez como síntoma preciso del declive de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de modo activo. (42)

Con la ruptura de la frontera entre lo global y lo local y en la búsqueda por redefinirla, encontramos impulsos culturales diversos, formas residuales y emergentes en un mismo objeto. Lo explica Lipovetsky (2009), “se vuelven preeminentes, el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra, lo decorativo, lo metafórico, lo lúdico, lo vernacular, la memoria histórica” (121). Esto se expresa en un culto a lo nuevo mediante un retorno al pasado.

La configuración kitsch de Santo podría devenir en la rematerialización en *Xanto Novelucha libre* con objetivos y fines estéticos no exclusivos del mismo discurso kitsch del pastiche, por el contrario ser un caso similar a los que identifica Hutcheon (1993) al plantear el concepto de parodia posmoderna. En consecuencia, la utilización de los mismos elementos que construyeron el discurso de Santo, podrían ser utilizados para ejercer una crítica.

3.4.2 ¿*Xanto Novelucha libre*, parodia o pastiche?

El rumbo hacia el cual hemos pretendido encaminar este capítulo es a la propuesta de que *Xanto Novelucha libre*, como su nombre lo indica mediante un juego de palabras, es un ejercicio de correlato libre de Santo. Dentro de la trágica significación de Santo en relación con el contexto político mexicano en décadas donde un alentador discurso de modernización está en oposición a una realidad caracterizada por la migración e inseguridad económica, el primero

requiere ser validado; encontramos entonces *Xanto Novelucha libre* como una práctica paródica de la filmografía de Santo en función del rol cultural que jugó en la autenticación del orden político mexicano en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta.

En este apartado revisaremos la construcción paródica que hace la novela sobre la figura de Santo, contemplando el contexto cultural que ilustra la novela. La hipótesis es que la parodia, encaminada a la formación de un discurso cómico, evidencia mediante la acentuación de aspectos ajenos a la cultura mexicana, pero apropiados en la caracterización de Santo, el proceso mediante el cual fueron acuñados, y con esto desestabiliza a Santo en la cultura mexicana, poniendo en duda los límites del afianzamiento intercultural y la pureza de un símbolo nacional como pretendió ser.

La base del ejercicio paródico de José Luis Zárate en *Xanto Novelucha libre* es la hibridez, expresada en la fusión cultural de los modelos y las estructuras profesados por la cinematografía de Santo, y los que construyen a la realidad social de México. La añadidura de la realidad mexicana a la ficción de Santo consolida el ejercicio paródico. Esta hibridez se manifiesta principalmente en cuatro formas diferentes:

1. Intertextualidad en la novela
2. La voz del autor y la oralidad en la narración
3. Caracterización de los personajes: identidades sociales
4. Ilustración de los modelos de conducta

3.4.2.1 Intertextualidad en la novela.

Sobre la intertextualidad hay una gran cantidad de estudios a los cuales referir. La popularidad del término proviene de Julia Kristeva (1997) quien lo utilizó por primera vez explicando que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y

transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (3). Los estudios de Kristeva respecto a la intertextualidad refieren a análisis complejos envueltos en las propuestas hechas por el psicoanálisis y la lingüística en el marco del posestructuralismo, y categorizan tres elementos involucrados en el proceso textual, 1) el sujeto de la escritura, 2) el destinatario y 3) los textos exteriores. Su preocupación reside en realizar una interpretación del proceso textual, en relación con el plano de lo simbólico y lo semiótico, donde se ven intrínsecamente relacionados aspectos culturales cuando se contextualiza al objeto estudiado con el plano histórico en el que se delimita¹⁴.

De esta manera, la noción de intertextualidad sirve para hacer una revisión sobre cómo se comporta la reformulación de discursos anteriormente presentados. Responder a cuáles son los fines semióticos, pero también simbólicos de la apropiación de un discurso para la formulación de otro aparentemente nuevo. Esta idea posestructuralista no anula la idea de mimesis, por el contrario resulta ser una continuidad y ampliación; pues si la mimesis propone que la variable en el acto imitativo no está en el qué es imitado, sino en los medios con los cuales es imitado, entonces la formulación de Kristeva hace referencia a cuáles son estos medios y de qué manera generan nuevos discursos.

La intertextualidad en la novela estudiada se manifiesta principalmente a través de referencias ficticias que inmediatamente remiten a otro texto real. El primer caso reside en la ya mencionada referencia que la novela hace de Santo como personaje popular de la lucha libre y en los comics. Otro ejemplo más específico es el caso de los textos que consulta Gaffé, el esotérico, cuando se arrepiente de haber contribuido a la destrucción del mundo. Uno de ellos, *La verdadera historia*

¹⁴ Respecto a esto, Kristeva (1997) propone como función intertextual al ideograma “la cual se puede leer materializada en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales”.

de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo, serie de crónicas sobre los sucesos desencadenados por la llegada de los españoles a América, y que en la novela aparece como *La Vera Historia De Los Balcanes De La Nueva España*.

Gaffé recordó múltiples formas de cerrar un círculo mágico alrededor de una persona inmóvil [...] No podía quedarse esperando que algo así entrara por esa puerta dejando detrás un rastro de cieno y aguas putrefactas dispuesto a saltarle al cuello. Díaz había especificado en el terrible libro del Saber Prohibido *La Vera Historia De Los Balcanes De La Nueva España* tres ritos de protección pero le faltaban materiales. (Zárate, 1994: 35)

La consulta de tal texto indica, en la estructura de la novela, que la respuesta para determinar el futuro podría estar en el pasado. Plantea que el conocimiento de los orígenes estará estrechamente relacionado con los acontecimientos del presente y futuro. Cuando Gaffé, el esotérico, consulta este texto espera encontrar la respuesta a cómo enfrentar los sucesos provocados por las fuerzas del submundo que buscan aniquilar la Realidad.

Otros intertextos refieren a discursos de la cultura popular mexicana, la figura del narcotraficante y La llorona, personaje de una leyenda tradicional y afianzada como tradición de la oralidad mexicana. Ambos casos aparecen apenas como referencias descontextualizadas y aparentemente injustificadas, fortaleciendo la atmósfera caótica, al igual que cómica.

En el primer caso, Xanto es acusado de ser narcotraficante. La dimensión temporal con respecto a Santo es rota, pues en ninguna de las películas filmadas, el narcotráfico caracteriza al enemigo. Las décadas de los años sesenta y setenta se caracterizan por no considerar dicha temática (Fuentes Díaz, 2012). La referencia entonces, es añadida por el autor y proviene del tiempo en que fue escrita la novela. Ambas referencias, el narcotráfico y La llorona, funcionan como elementos extraños que generan una irrupción en la secuencia lógica de la narración, como elementos descontextualizados socaban la coherencia argumentativa conduciendo a la hilaridad

al ser personajes que no corresponden con el resto de los elementos interrelacionados en la narración, de tal manera conducen al absurdo.

Narcoluchador. Capo enmascarado de la droga, libre. Técnico de los estupefacientes. Traficante encubierto y enmascarado. Luchador de la mota. Luchador de las Multitudes de la coca. Máscaradrogradicto. Jefe del cartel de la Arena por la droga. LSD (Luchador Siempre Drogado). (Zárate, 1994: 48)

A lo lejos, una mujer desgarrada por el sufrimiento ya no gritaba: ¿Dónde están mis hijos? Sino ¿Dónde chingaos estoy ahora? (Zárate, 1994: 119)

Por otra parte, el intertexto explícitamente relacionado con Santo y su filmografía aparece en la figura de la mujer vampiro, quien sin una presentación previa, entra en escena cuando Xanto enfrentará al Visitante en la batalla final, él le pide ayuda a la mujer vampiro para lidiar con el enfrentamiento. A diferencia de la trama que presenta *Santo contra las mujeres vampiros*, en *Xanto Novelucha libre*, la vampiresa, quien ha estado enamorada de él, se asume como su aliada. En este sentido, *Xanto Novelucha libre* no titubea en presentarse como una continuidad de la filmografía de Santo. El encuentro entre Xanto y la mujer vampiro presupone que se conocen, pasado común que se haya en las películas *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) y *La venganza de las mujeres vampiro* (1970).

Era un vampiro mujer, lideresa de las razas unidas del submundo. Casi podría llamarse la gobernante de ultratumba, pero había tantos monstruos *free-lance* que no admitían ordenes de nadie, que lo más justo era nombrarla reina de una pequeña parcela de las sombras. Pero ella se comportaba como una emperatriz y no había nadie que dudara de su poder o exigiera elecciones democráticas.

Había llegado a ese puesto matando, traicionando, destruyendo, masacrando, chupándole la sangre aun a los suyos. Le había robado el poder al mismo conde de Transilvania por el sencillo método de convertirlo en un retrasado mental enterrándole una astilla de madera en el cerebro [...] por esto apareció con un aspecto desbordante de femme fatal que sabe que el morir puede ser placentero si se sabe el método adecuado, y ella conocía todo sobre el placer y la muerte.

Y conocía al Xanto. Durante un tiempo pensó que era un buen compañero para la emperatriz, pero él prefirió penetrarla con una estaca en el corazón. Peleas de enamorados.

—Te ves tan joven como la última vez— dijo el Xanto, demostrando que, ante todo, era un caballero. Ella sonrió complacida.

—Ya tengo más de 800 años y lo sabes.

—Te creí muerta.

—Un buen vampiro nunca muere. —Nadie comentó que ella era una buena, buenísima vampira—.

—Tu gente está en peligro – dijo el Xanto. (Zárate, 1994: 124)

La función de esta descripción es invertir los valores estereotipados para la figura de la mujer vampiro, personificada en *Santo contra las mujeres vampiro*. En el retrato que la novela hace de ella, conserva la sensualidad de la actriz empleada en la película, más se involucra amorosamente con Xanto, de quien se estima sea enemiga. El poder que posee el personaje de la mujer vampiro se mantiene en la novela, pero es ridiculizado mediante la atribución de méritos poco convincentes que generan una inestabilidad en relación con la referencialidad inmediata. El horror y terror que es esperado en la batalla que esta enfrentará con el Conde de Transilvania es minimizado mediante la utilización de una astilla, en lugar de una estaca como indica la tradición vampírica.

3.4.2.2 La voz del autor y la oralidad en la narración.

El narcisismo como un síntoma del hombre posmoderno, es otra manifestación del yo que el modernismo, en nostalgia al romanticismo, efectuó con fines estilísticos progresivos hacia la liberación del hombre. En esta línea, es posible sugerir que la aparición implícita de la voz del autor es un signo de la necesidad de mostrarse presente en la crítica ejercida en el proceso creador narrativo de la parodia, asumiéndose como una manifestación que es congruente con la lógica que edifica el discurso crítico en la novela.

En un análisis de la posmodernidad, Lipovetsky (2009) sugiere que existe una contradicción encaminada al absurdo en la lógica de la época:

...por un lado, el puritanismo al trabajo alienado, a la autoridad, cultura de masas erótico-pornográfica, irrupción psicodélica. Pero por otro lado, este decenio privilegia la crítica a la bulimia consumista, crítica de la vida urbana y estandarizada, crítica de los valores agresivos y útiles, psicologización de militarismo, integración de autoanálisis, y del yo en la crítica social, voluntad de cambiar la vida. (80)

Esta proposición sugiere que dos líneas de pensamiento aparentemente opuestas convergen, determinando el comportamiento del hombre en la posmodernidad y mostrándolo contradictorio; a la vez esto podría explicar la contradicción a la cual está sujeta la valoración positiva de Santo en la novela, al mismo tiempo que es utilizado como referencialidad en la construcción paródica.

El yo autor aparece en la narración frente a la imposibilidad del texto en sí mismo de comunicar lo que pretende comunicar, y el texto proviene de la necesidad de expresar lo que en la realidad no es posible. Mediante la ironía y la aposición, aparecen juicios valorativos como: “Esa mañana en que ella iba con una purga compuesta a partes iguales de ruda, aceite de ricino, emulsión de aceite de bacalao SCOTT, kaopectate y epazote, en realidad era como si llevara flores, chocolatitos a su amor” (Zárate, 1994: 59). Igualmente aparecen en párrafos independientes. “Se supone que los muertos saben más que los vivos. Miles de civilizaciones les han preguntado, mediante ceremonias execrables, sobre el conocimiento que sólo puede adquirirse en ultratumba” (Zárate, 1994: 15).

Por otra parte, la oralidad que había sido utilizada como recurso para conceder voz al personaje que representaba a una clase social específica en la literatura nacionalista mexicana por escritores como Juan José Arreola, o la vertiente catalogada en el género de la literatura de la Revolución Mexicana, aparece en esta novela con fines poco claros; teniendo en el discurso escrito por función, la contextualización de la narración en la cultura mexicana, además de

buscar hacer un retrato más fidedigno de los personajes como muestra de los estereotipos tomados por base. En la novela estudiada tal es el caso del esotérico, la curandera, el reportero, el luchador, la dependiente de tienda. Un ejemplo es el breve dialogo que sostiene Acevedo con su compañero cuando llega a la escena del crimen:

—¿Qué pedo?

—Cuatro tres. ¿Trajiste la cámara?

—Yep.

—Trabaja rápido, los jefes vienen en media hora, no dejarán tomar fotos. (Zárate, 1994: 26)

3.4.2.3 Caracterización de los personajes: identidades sociales.

La caracterización que José Luis Zárate hace de sus personajes en la novela puede ser entendida como la sobrestimación del estereotipo, o como la convergencia entre valores antitéticos. Ambas generan personajes contradictorios y ridículos. Sin embargo, todos ellos se encuentran limitados a la función que cumplen dentro de la historia. Por una parte, cada uno de ellos debe sacrificarse para que el bien triunfe sobre el mal; por la otra, el mismo estereotipo exagerado denota su función en el orden social, sin embargo este estereotipo es saboteado cuando sale de sus límites para de nuevo caer en el ridículo. Pero el ridículo en la recepción de la novela, es producto del mismo rechazo a la posibilidad de quebrantar los límites de la función preestablecida para ellos.

Para Adorno y Horkheimer (2001), “la eliminación de las cualidades, su conversión en funciones, se transmite a través de las formas racionalizadas del trabajo, de la ciencia al modo de la experiencia de los pueblos” (51), la función como principal característica del hombre es llevada al límite durante la Ilustración. De tal manera que el ejercicio realizado en la parodia de Zárate radica en la reiteración de un estereotipo como equivalente de la función, para después quebrantarlo mediante la incorporación de un comportamiento que no corresponde al ser referido

a la realidad. Esto quedará más claro en el siguiente apartado, donde esta idea será ampliada en el análisis de los modelos de conducta propuestos en la novela.

El caso de Conchita destaca por el absurdo generado en torno a la información que tenemos sobre ella; sabemos que es una mujer que ejerce la curandería como oficio aprendido de su madre; sin embargo es fanática del papa, figura de régimen autoritario en la iglesia católica. No le respeta, le admira como a un modelo aspirado. Conchita es una mujer cuyas creencias carecen de sustento, admira al papa, pero en oposición a la lógica de la fe cristiana, tiene un autógrafo suyo pues lo idolatra. Sin embargo sus creencias en torno a los fenómenos sobrenaturales son fuertes, utiliza amuletos para protegerse del daño que otros puedan hacerle mediante la brujería, sus creencias de carácter oscurantista son sólidas.

Agustina Concepción Contreras Vázquez, más conocida como Conchita la de la esquina, se dedicaba a poner inyecciones a cualquier hora, vender hierbas medicinales y estampitas de santos. Además hacía limpias. Estas últimas eran cada vez más escasas. Estaban los clientes habituales, los nuevos y los llevados a la fuerza. Los niños de hoy ya no soportan bien la ceremonia y generalmente ponen todo el tiempo cara de ay-mamá-cómo-se-te-ocurre. Incluso los hijos de Conchita no dejaban ya que los limpiara contra espíritus, aires, embrujos, mal de ojo, envidias y demás. Si bien es cierto que su técnica no era la común y corriente. Ella la había aprendido de su madre, a quien limpiaron sólo una vez en la vida y le cobraron una cantidad tan escandalosa que nunca regresó por otra y se acordaba más o menos de todo el proceso. Se sorprendió un poco de ver a Acevedo esperando una limpia. (Zárate, 1994: 31)

[...]

—Pase, pase —dijo mientras Acevedo miraba fijamente el lugar.

—¿Qué es eso? —preguntó el reportero mirando una ristra de ajos atados con un listón rojo escondidos en un rincón del cuarto, juntando polvo y telarañas.

—Es para que no entren los espíritus.

—¿No era para los vampiros? ¿Y eso? —un San Martín rompiendo su capa brillante en dos, rodeado de más ajos, una estampita de Juan Pablo II, una copia de la Perpetua, todo envuelto en papel celofán amarillo pergamino.

—Para que vayan bien los negocios.

No le preguntó por la palma bendita ni por el altarcito de la virgen ni por el diploma YO ESTUVE JUNTO AL PAPA, en donde se encontraba una fotografía del pontífice a un lado, y la de Conchita del otro. (Zárate, 1994: 32)

[...]

Juan Pablo Segundo la miraba desde la pared. Estoy drogada, quiso pensar Aurora, pero su mente se estaba dando zancadillas mal intencionadas. Junto al Papa estaba una mujer. La conocía, aunque le era imposible precisar de dónde.[...] Un diploma, se dijo, estoy viendo un diploma: YO ESTUVE JUNTO AL PAPA. (Zárate, 1994: 94)

Con la caracterización de Conchita, la sacralidad de la iglesia católica es reducida a la actividad fanática. Este ejercicio evidencia la convivencia de creencias en la sociedad mexicana, gestada desde la Colonia. Es desde la política hegemónica de evangelización que la sociedad de la Nueva España, en el reconocimiento de la alteridad, converge dos idiosincrasias de lo religioso, conservando rastros del discurso prehispánico en el cristianismo.¹⁵

3.4.2.4 Ilustración de los modelos de conducta.

El ejercicio paródico también resalta en la ilustración que Zárate hace de los modelos de conducta establecidos. Revisaremos a continuación dos casos específicos. Por una parte, la descripción detallada de espacios que produce la imagen de un lugar cotidiano en el contexto de la Ciudad de México: una estación del metro. En este caso, Gaffé se detiene a mirar la ciudad y tras el arrepentimiento, producto de haber abierto las puertas que contraerán la destrucción de la Realidad, piensa con nostalgia anticipada en aquello que extrañará. No considera entidades con

¹⁵ Al respecto puede consultarse la línea de investigación de Guillermo Bonfil Batalla, en particular el análisis que hace de la evangelización en la Nueva España y las consecuencias originadas de esta en *México profundo*.

valores socialmente positivos, sino aquellas socialmente negativas, tales como los vendedores ambulantes, la contaminación, la sobrepoblación y los oficios surgidos probablemente por el desempleo. Las denotaciones de esta imagen son diversas, pero destaca factores económicos, culturales y sociales específicos. El retrato de una estación de metro de la Ciudad de México es muestra de una contradicción económica, pues el medio de transporte icónicamente relacionado con la modernidad debido a la ingeniería compleja que está detrás de su construcción, es burlado por el comercio informal, que evidencia la debilidad económica de la ciudad. Así, dos símbolos opuestos se fusionan para dar lugar a un tercero.

...a la gente que rodeaba la entrada del metro Insurgentes, a los puesteros que atiborraban el lugar, al sol de las cuatro de la tarde del DF, a los 234 puntos IMECA, que presionaban sobre sus pulmones, al asfalto caliente, al embotellamiento cercano. (Zárate, 1994: 15)

[...]

No podía permitir que ardieran los 231 casetes diferentes de rock que ofrecían juntos, los cientos de colgajos de alambre, el tipo que hacía *tatuajes que no se despintaban*, o *calcomanías de lujo* ni los desayunos triples a sólo dos pesos, ni el rumor eterno de la multitud, tan pesado como la atmósfera. (Zárate, 1994: 16)

Por otra parte, alejado de la descripción y enfocado en una crítica más severa, la relación entre personajes, que pone de manifiesto conductas sociales preestablecidas como el amor, están denotadas por el absurdo en una narrativa simultánea. En este caso, el objetivo narrativo es evidenciar la credibilidad del amor como una fuerza todo poderosa, establecida por Hollywood y retomada en los guiones cinematográficos de Santo y el cine mexicano de la época de oro.

Conchita, curandera, y Acevedo, reportero de nota roja, quedan perdidamente enamorados. Ambos, opuestos del canon de belleza y sexualidad establecido, personajes pertenecientes a ámbitos alejados entre sí, parodian al silogismo dado por las telenovelas mexicanas y las comedias románticas de Hollywood, donde dos personas de ámbitos opuestos, generalmente

económicos, se ven accidentalmente enfrentados, luego enamorados. Es inverosímil que uno se haya enamorado del otro, la justificación está dada por un hechizo en la limpia que ella le practicó. En este ejemplo se rompe la función que había sido preestablecida para ambos personajes mediante la celebración de dicho amor.

Conchita miró al reportero. Seguía sucio, oliendo a sudor y miedo, y estaba encantador. Recordó que mientras vendaban las costillas de Aurora, el reportero había levantado los senos, y ella sintió celos. Se preguntó cuántos senos había tocado Acevedo, y cuántos tocaría en el futuro. Quería que sólo fueran los suyos. Pero sabía algo más.

—Quiero decirte algo —dijo, aunque no deseaba decírselo por nada del mundo— nos electrocutamos. Lo miró mientras perdía su lucha contra las lágrimas.

—¿Nos electrocutamos?

—Con la limpia. Hicimos un traslado de energía, convertimos en amor al hombre amarillo en amor mutuo. Acevedo miró a la mujer. Madura, con varios kilos encima, madre de cuatro hijos, bastante cerca de la vejez. Él tampoco era un buen partido. Abrió la boca para defender sus sentimientos, demostrarle su equivocación, pero no pudo encontrar una sola frase adecuada.

—Coges bien —dijo, con delicadeza. Ella sonrió.

—Tú también, pero no hablo de coger. ¿Matarías por mí?

—Sí.

—Yo mataría por ti. ¿Por qué?

—Porque nos... nos amamos.

Una bonita frase de telenovela. De pronto se dio cuenta de que estaba lleno de frases iguales De sentimientos afines. ¿El amor acabaría en cliché siempre? Habían suspirado juntos, se tomaban tanto tiempo de la mano que él ya estaba aprendiendo a ser zurdo. Nunca escribió un poema, pero le regaló sus mejores fotos (es decir, las mejor pagadas), y juntos se habían sentado a ver una multitud de difuntos mutilados, y fue un momento romántico que acabó, por supuesto en la cama.

—¿Desde cuándo somos tan apasionados? —dijo Conchita—. Yo no había matado por mis hijos. Vete a ti mismo. ¿Lo habías hecho por otra persona?

—No. Nunca. El mundo tiene...

—Que rascarse con sus propias uñas, ya me lo dijiste. Pero tú no dejaste que me rascara sola con el gas. No dejaste que esa mujer se rascara sola. La llevaste conmigo porque yo te lo pedí. Ella hablaba entrecortadamente por el llanto y su voz era más firme por ello. Luchaba consigo misma por cada frase, para que esta expresara exactamente sus ideas, y él la amó por ello.

—¿Sabes lo que significa?

—Que nos enamoramos por un hechizo. ¿Y qué más da? Yo me siento bien, tú te sientes bien, tenemos a alguien, tenemos algo. ¿Cuál es el problema? Tal vez los diálogos, se dijo el reportero, estar condenado siempre a hablar como protagonistas de series rosas por el resto de su vida. Pues bien, hablaría así, ¿qué pedo?

—Siempre te dominará el hombre amarillo. Si no te hiciera limpias seguido, lo obedecerías siempre. Los hechizos se aferran y crecen. Ahora te duele la cabeza pero de seguir así sentirás como que te la arrancan, te puede matar el hechizo. Te matará. Debemos quitártelo —ella tomó aliento antes de seguir— y en cuanto te lo quite, nos dejaremos de querer. Pero mientras, como te quiero, no puedo dejarte con el hechizo en la cabeza. ¿Entiendes? Por amor tengo que destruir nuestro amor. Y tú tienes que ayudarme. No puedo sola. Está de más decir que ambos se abrazaron, llorando, mientras que Acevedo admiraba la paradoja. Una situación mejor que la presentada por las telenovelas. (Zárate, 1994: 96-97)

3.4.2.4.1 La sociedad del espectáculo.

En torno al papel que desempeña la cultura de masas en el marco de la industria cultural, es identificado un peligro de carácter ideológico en cuanto a la uniformización del sujeto desde la alteración de su consciencia, mediante la producción de un pensamiento y comportamiento determinado.

Adorno y Horkheimer (2001), quienes acusan a la industria de haber convertido al hombre en un ser genérico, proponen que la imagen y discurso de la cultura se materializan en las sociedades cuando la ilusión que genera es llevada a la realidad mediante la imposición de prototipos deseados del ser humano, “desde un proyecto que está encaminado a la objetivación

del hombre, y que actúa a través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura, [donde] se inculcan al individuo los modos normativos de su conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables” (82). Se identifica este fenómeno en el efecto generado por el cine trágico; para ellos dicho cine se convierte en “un instituto de corrección moral, [donde los] comportamientos que por doquier dejan traslucir rebeldía y furor, deben ser metidos en cintura por el espectáculo de la vida inexorable y el comportamiento ejemplar de los afectados” (166).

En la misma línea, Guy Debord (1967) define el espectáculo como “una relación social entre personas mediatizada por imágenes [es decir], la visión del mundo que se ha objetivado” (2). La manera en que opera es bajo “el irrealismo de la sociedad real, [pues] la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y reproduce en sí misma especular concediéndole una adhesión positiva, [de tal manera que] la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real” (3-4); así, el acto de ver es un consumir que afecta como cualquier otro, mediante el condicionamiento y establecimiento de determinado tipo de relaciones sociales.

Una tercera tesis al respecto es planteada por Manuel Asensi (2011), quien respecto a los diferentes medios de representación de la cultura y el arte, establece el concepto de acción modelizadora, y la define como aquella “acción consciente en determinar sujetos (cuerpos, gestos, acciones, discursos, subjetividades) que se representan, perciben y conciben el mundo y a sí mismos según modelos previamente codificados, esto es, ideológicos, cuya finalidad es la práctica de una política normativa y obligatoria, y cuya estrategia consiste en presentarse como naturales” (15).

Dentro del análisis propuesto en el apartado que considera la parodia de modelos de conducta en la novela estudiada, surge la interrogante ¿cuál es el significado de la transformación de

Arturo Villalobos en superhéroe? Las historias de superhéroes suelen ser sencillas estructuralmente, conformándose a través del encadenamiento de acciones preestablecido como una fórmula, y al estilo de los cuentos fantásticos rusos que estudió Vladimir Propp, como revisamos al inicio de este capítulo, un elemento mágico provee a un hombre ordinario de poderes sobrehumanos con los cuales podrá enfrentarse al enemigo.

Pensando en esto, es posible decir que la transformación de Arturo Villalobos en superhéroe remite a las proposiciones realizadas por los tres autores citados, el hombre ordinario no se convierte en luchador, ni en superhéroe, sino en el superhéroe de las películas llamado Santo de quien se proclama fanático. La premisa del argumento narrativo que sostiene a la novela representa la base creativa sobre la cual se construye, utilizando como recurso principal la exageración de la premisa de los textos a los que parodia.

CONCLUSIONES

Este último apartado resume las proposiciones derivadas de los análisis realizados. Puesto que los detalles y las precisiones han sido desarrolladas en los apartados anteriores, las siguientes conclusiones son, principalmente, de carácter general.

1) El Concurso Nacional de Ciencia Ficción y Fantasía (Premio Puebla) es un ejercicio cultural del carácter de política pública. Bajo el discurso que sostiene que el Estado es una autoridad imparcial y objetiva, los organismos culturales derivados de este, adquieren como función, el descubrimiento y la difusión de propuestas artísticas y culturales dentro de la delimitación política que corresponde a los diferentes niveles de gobierno. Detrás de este discurso, se oculta el ejercicio auténtico de control, mediante el cual, más que una responsabilidad como representante de la crítica artística, estos organismos culturales dictan qué contenidos son dignos de ser difundidos y qué contenidos no lo son. Por otra parte, los organismos culturales derivados del Estado, obedeciendo al carácter de una política pública, justifican su misma existencia y el gasto presupuestal, entre otros eventos, mediante los certámenes en los que son sometidos a competencia las propuestas artísticas, lo que resulta en el condicionamiento sobre cómo debe ser la producción cultural, y con ello, este protocolo confiere estabilidad a la producción dentro de la delimitación política gobernada. Dicho de otra forma, un concurso, cuyo criterio principal sea la restricción genérica, propiciará la adscripción al género de quienes busquen ser reconocidos en el ámbito literario, pues el candidato sabrá de antemano que ganar dicho certamen es un medio para formar parte de los grupos de artistas reconocidos dentro del mismo ámbito. En el caso de un concurso que convoca a textos de ciencia ficción y fantasía, se propicia el surgimiento y

establecimiento de las pautas que rigen la escritura de este género, mismas que son determinadas por los lineamientos del concurso, la revista *Ciencia y Desarrollo* de CONACYT y una política cultural que busca difundir la ciencia, más que la literatura; pero también por los primeros textos literarios reconocidos por el concurso. El caso de *Xanto Novuelucha libre*, dado el ejercicio paródico y la distancia que mantiene de la ciencia, subvierte dicho condicionamiento de la producción cultural pensada.

2) El establecimiento de los certámenes de este carácter son plataformas que permiten la formación de grupos elitistas, por ende, cerrados. José Schwarz fue ganador del Concurso Puebla en 1984, obteniendo con ello, además de la publicación del cuento y la recompensa económica, un lugar en el jurado en la edición del año siguiente. De la misma forma, José Luis Zárate y Gerardo Horacio Porcayo fueron ganadores en repetidas ocasiones del mismo certamen, y aunque la labor cultural desempeñada por ambos en años subsecuentes y en la actualidad es diversa, los vínculos con la institución que se encarga actualmente de la realización del Concurso Nacional de Ciencia Ficción y Fantasía se mantienen, de tal manera que serán parte del jurado de la edición XXXI en 2015. Esto rinde cuenta de procesos de organización social en los cuales, estos certámenes, mediante la conservación de capital humano, concentran grupos cerrados y fijan modelos válidos de producción artística.

3) Desde el concepto de formación cultural, el proceso de institucionalización de la ciencia ficción estadounidense influyó al proceso de institucionalización de la ciencia ficción mexicana. Como fue visto en el capítulo 1 de esta tesis, la similitud en los procesos mediante los cuales fue institucionalizado el género de la ciencia ficción en Estados Unidos y México no puede ser accidental. Este es un paradigma, cuya condición histórica, refleja la influencia que una cultura tiene sobre otra, así como la tradición literaria.

4) La producción cultural derivada de la figura de Santo puede ser definida como kitsch, starsystem o serie b, dependiendo el enfoque teórico desde el cual sea mirada. Tanto las historietas como las películas producidas de Santo, más que ser el resultado de la influencia cultural, son en principio, la reproducción de otra manifestación cultural previa. En este caso, la reutilización de una fórmula que rindió éxito en el mercado con anterioridad, tiene como implicaciones la masificación y reproductibilidad de la cultura en México. El término hibridez es funcional para describir el proceso de formación de Santo como producto cultural, en relación con la búsqueda de la industria cultural por producir un símbolo nacional; más no es preciso al ser un término que no contempla los impulsos que motivaron la fabricación de este símbolo, así como las imitaciones conscientes de algunos recursos que lo constituyeron. Estos impulsos, en consecuencia, contribuyen a la asimilación en el espectador de valores que no responden a las condiciones de la cultura y la historia mexicana, por el contrario, restablecen la idea de inferioridad en el plano ideológico, particularmente cuando el espectador enfrenta la imagen con la realidad y halla una relación incongruente.

5) Santo, como una manifestación cultural, contribuyó a la formación de una pantalla ideológica. Como un ejemplo de la cultura al servicio del Estado, Santo adquirió un valor simbólico mediante el cual buscó satisfacer las necesidades colectivas de una sociedad, produciendo en ella la sensación de bienestar. La figura de Santo, que fue captada por la industria cultural desde el ring de lucha donde era ya simbólico, pretendió satisfacer tres necesidades particulares; por una parte, y en primer término, la liberación, similar a una catarsis, del espectador, conseguida mediante el rol desempeñado en el ring y como superhéroe. Por otra parte, la creencia de estabilidad nacional, un buen nivel de competencia internacional, estos dos, desde la promoción del discurso de la modernidad en México que utilizó como medios, la explotación de la imagen y

la técnica. Por último, y aunado a lo anterior, contribuyó a generar la idea de identidad nacional desde una reeducación que incluyó un discurso moralizante.

6) *Xanto Novelucha libre* no es ciencia ficción, en lugar de eso, puede ser un texto catalogado dentro de la teoría posmoderna desde los autores referidos. *Xanto Novelucha libre* no es una novela contextualizada en el futuro, o cuyo argumento esté basado en presupuestos científicos, por ende, no puede ser catalogada dentro de la ciencia ficción, aún si José Luis Zárate es un escritor considerado dentro de este género. Sin embargo, es una novela que puede ser calificada dentro de la lógica propuesta por autores como Andreas Huyssen, Fredric Jameson, Linda Hutcheon o Gilles Lipovetsky cuando definen la cultura posmoderna. Fundamentada en el absurdo y la irrealidad, producto de la contradicción, en el ejercicio paródico, los roles de poder de Xanto, refiriendo a Santo, son invertidos, generando accidentalmente una subversión de Santo, desde su significado como objeto cultural que dominó el imaginario del mexicano.

7) Como respuesta a la interrogante central de esta investigación (¿qué motiva la aparente contradicción entre la valoración positiva de un símbolo popular y la crítica ejercida con su utilización?) es posible ver que tal contradicción no existe más que como efecto del caos propio de la posmodernidad inserta en México. Reformular un discurso del pasado es una cuestión que puede ser pensada desde diferentes perspectivas, qué motiva hacerlo, qué intención se tiene al hacerlo y qué efecto tiene en el receptor. El caos en *Xanto Novelucha libre* proviene del ejercicio en el cual José Luis Zárate comprime fragmentos de una sociedad contradictoria en un orden fantástico mediante personajes estereotipados de la sociedad mexicana, cuyos rasgos de identidad son acentuados hasta ser evidenciados. Sin embargo, la contradicción presente en cada uno de sus personajes es reflejo de la contradicción que constituye al texto mismo; en el cual, al mismo tiempo que los personajes son reflejo de algunos estereotipos sociales mexicanos

reducidos a la función que desempeñan en la sociedad, el narrador se simplifica a sí mismo en la búsqueda por obtener una voz. Esto quiere decir que retomar a Santo, pese a sus implicaciones políticas demostradas en el capítulo dos de esta tesis, significa una valorización positiva de este símbolo popular, aún cuando en la recepción puede ser apreciado como un ejercicio crítico.

8) *Xanto Novelucha libre* es la materialización de una ideología que responde a otra desde el ejercicio paródico. Bajo la idea de que diferentes ideologías coexisten y asumiendo que algunas ideologías surgen como respuesta a otras, así como, atendiendo a que el producto cultural es el discurso tangible donde están impresas estas ideologías, se asume también que una ideología como respuesta implica una relación intertextual con aquella a la que responde, entendiendo también que el discurso literario no está aislado de las condiciones sociales y políticas donde se encuentra enmarcado el resto de los discursos que comprenden las ideologías que reflejan. No se trata de la convivencia o el contraste entre dos posicionamientos frente a un hecho, por el contrario, se trata de un pensamiento respondiendo a otro, toda parodia puede ser considerada una ideología que responde.

9) Desde los presupuestos epistemológicos de la posmodernidad, esta no puede ser estudiada ignorando los antecedentes de la teoría del arte de la literatura moderna y de vanguardia. Si bien esta investigación no rastreó la herencia artística inmediata de la novela estudiada o los antecedentes en cuanto a producción literaria, ni profundizó lo suficiente en la problemática que presenta el tema de la influencia en la literatura mexicana, o el tema de las interferencias producidas por las condiciones particulares de la cultura mexicana en relación con la posmodernidad (parcialmente revisado en el capítulo 2 desde el concepto de hibridez, y en el 3 en el momento de revisar los antecedentes de la posmodernidad en la vanguardia), la diversidad

de textos que es producida actualmente tiene su origen en la libertad creadora que promovió la vanguardia.

10) Un texto que trata la realidad presente puede ser menos espectacular. Frente a un texto contemporáneo, la distancia es menor y, como la distancia es menor, el espectador tiende a no ver nada extraordinario cuando ve lo que se le muestra. La interpretación de un texto literario contemporáneo es un ejercicio sobre la distancia que el receptor tiene respecto a sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres: Routledge, 2000. Impreso.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Trad. José Sazbón & Alberto J. Pla. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989. Impreso.
- Álvarez Fernández, Álvaro. *Santo, El enmascarado de plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Michoacán: El Colegio de Michoacán & Conaculta, 2004. Impreso.
- Asensi Pérez, Manuel. *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos, 2011. Impreso.
- Aristóteles. *Arte poética. Arte retórica*. Trad. José Goya y Muniain & Francisco de P. Samaranch. México: Porrúa, 1999. Impreso.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México: Siglo XXI editores, 2002. Impreso.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Ed. Henry Hardy. Trad. Silvina Mari. Madrid: Taurus, 2000. Impreso.
- Colombes, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: Hacia un pensamiento audiovisual independiente*. México: Conaculta, 2014. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Jul. 1997: 7-11. Impreso.
- Culler, Jonathan. “La literatura y los estudios culturales”. *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Crítica, 2000. 57-70. Impreso.
- Curran, James, David Morley & Valerie Walkerdine. *Estudios culturales y comunicación: Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Trad. Esther Poblete & Jordi Palou. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Colectivo Maldejojo. Sevilla: Doble J, 1967. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Ideología: Una introducción*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.
- *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: FCE, 2012. Impreso.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Andrés Boglar. México: Tusquets, 2012. Impreso.
- Elger, Dietmar. *Expresionismo: Una revolución artística alemana*. Trad. Miryam Banchón. México: Taschen Benedikt, 1993. Impreso.
- Faulkner, William. *El ruido y la furia*. Trad. Ana Antón-Pacheco. México: Alfaguara, 2012. Impreso.
- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989. Impreso.
- Hall, Stuart. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eds. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh & Víctor Vich. Colombia: Enviñón editores, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana & Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2010. Impreso.

- Horkheimer, Max & Theodor A. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.
- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia posmoderna”. *Criterios*. Jul. 1993: 187-203. Impreso.
- Huysen, Andreas. *Modernidad y Postmodernidad*. Comp. Josep Picó. Trad. Francisca Pérez Carreño. México: Alianza Editorial, 1990. Impreso.
- Illescas Nájera, Fernando. “¿Hasta qué punto fue Santo, El Enmascarado de Plata, definido por la ascendente cultura popular mexicana del siglo XX?”. *En-claves de Pensamiento*. Jul. 2012: 49-66. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Trad. Celia Montolío Nicholson & Ramón del Castillo. Madrid: Trotta, 1996. Impreso.
- Jenks, Chris. *Cultural reproduction*. USA: Routledge, 1993. Impreso.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el dialogo y la novela”. *Intertextualité*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC & Casa de las Américas, 1997. Impreso.
- *Semiótica I*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978. Impreso.
- Labov, William. *Modelos sociolingüísticos*. Trad. José Miguel Marinas Herreras. Madrid: Cátedra, 1983. Impreso.
- Lahire, Bernard. “Sociología y literatura”. *El espíritu sociológico*. Trad. Laura Lambert. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006. 167-240. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Trad. Héctor Arruabarrena. México: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli & Michèle Pendax. Barcelona: Anagrama, 2013. Impreso.
- & Jean Serroy. *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Trad. Antonio Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- López Morales, Humberto. *La andadura del español por el mundo*. México: Taurus, 2010. Impreso.
- Liotard, Jean François. *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984. Impreso.
- Mann, Thomas. *Doctor Faustus*. Trad. Eugenio Xammar. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. Impreso.
- Mannheim, Karl. *Ideología y utopía: Introducción a la sociología del conocimiento*. Trad. Salvador Echavarría. México: FCE, 1993. Impreso.
- Martínez Martínez, Martín Josué. “Guerra Fría, Otredad y Anticomunismo en la Fotonovela y el Cine del Santo, El Enmascarado de Plata 1966-1972”. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. Impreso.
- Martré, Gonzalo. *La ciencia ficción en México*. México: IPN, 2002. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. “Notas sobre la cultura popular en México”. *Latin American Perspectives*. 1978: 98-118. Impreso.
- Novell Monroy, Noemí. “Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas”. Tesis. Universitat Autònoma de Barcelona, 2008. Impreso.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México: Conaculta, 1994. Impreso.
- Niblo, Stephen R. *México en los cuarenta: Modernidad y corrupción*. Trad. Enrique Mercado. México: Océano, 2008. Impreso.
- Paz, Octavio. “Los hijos del limo”. *Obras Completas*. México: FCE, 1994. Impreso.

- Porcayo Villalobos, Gerardo Horacio. *La primera calle de la soledad*. México: Tierra Adentro, 1993. Impreso.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. México: Colofón, 2008. Impreso.
- Rall, Dietrich. *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco. México: UNAM, 2008. Impreso.
- Rincón, Carlos. “Metáforas y estudios culturales”. *Revista de Estudios Sociales*. Ene. 2001. Impreso.
- Roche Cárcel, Juan A. “La construcción cultural de la realidad social en la modernidad”. *Papers: Revista de Sociología*. 2005: 11-42. Impreso.
- Romaguera i Ramió, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999. Impreso.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Trad. Juan Valmar. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005. Impreso.
- Schipper, Mineke. “Culture, Identity and Interdiscursivity”. *Research in African Literatures*. 1993: 34-48. Impreso.
- Szurmuk, Mónica & Irwin Robert McKee. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores & Instituto Mora, 2009. Impreso.
- Taibo I, Paco Ignacio. *Los asombrosos itinerarios del cine*. México: BUAP, 1987. Impreso.
- Urzúa Macías, Carlos Manuel. *Medio siglo de relaciones entre el Banco Mundial y México: Una reseña desde el tópic*. México: El Colegio de México, 2000. Impreso.
- Victoriano, Felipe & Darrigrandi, Claudia. “Representación”. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Trad. Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós, 1981. Impreso.
- Wu, Jian-guo. “Studies on interdiscursivity”. *Sino-US English Teaching*. Jul. 2012: 1312-1317. Impreso.
- Zárate Herrera, José Luis. *Xanto Novelucha libre*. México: Planeta, 1994.
- Žižek, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Trad. Javier Eraso Ceballos & Antonio Antón Fernández. México: Diario Público, 2010.

Sitios web

- “1926. Amazing Stories”. *Un universo de Ciencia Ficción*. 13 jun. 2012. Web. Ene. 2015. <<http://universodecienciaficción.blogspot.mx/2012/06/1926-amazing-stories-1.html>>
- “Captain America”. *Comic stories*. Marvel. Web. Mar. 2015. <<http://marvel.com/characters/8/>>
- Fernández, Miguel Ángel. “Más allá de lo imaginado: La antología que hizo historia”. *Ciencia Ficción Mexicana*. Web. May. 2014. <<http://cfm.mx/?cve=11:06>>
- Tello, Juan & Raúl Pantoja. “Captain America”. *El baúl de cómic*. Web. Mar. 2015. <<http://www.bauldelcomic.com/portadas.php?edi=usa&cve=mca&pag=18>>
- Trujillo Muñoz, Gabriel. “El futuro en llamas”. *Ciencia ficción Mexicana*. Web. May. 2014. <<http://cfm.mx/?cve=11:04>>
- Zarate Herrera, José Luis & Gerardo Horacio Porcayo Villalobos. “Perspectiva de la Ciencia Ficción Mexicana”. *La Langosta Se Ha Postead*. 26 Nov. 2009. Web. Jun. 2014. <<http://lalangostasehaposteadoltk.blogspot.mx/2009/11/perspectiva-de-la-ciencia-ficción.html>>

Filmografía

- Amor a primera visa.* Dir. Pedro Pablo Ibarra. Traziende Producciones, TRZ & Pantelion Films 2013. Vídeo.
- Atacan las brujas.* Dir. Ignacio Díaz Morales. Cinecomisiones & Fílmica Vergara Comisiones. 1968. Fílmico.
- Cásese quien pueda.* Dir. Marco Polo Constandse. Videocine. 2014. Vídeo.
- El ángel exterminador.* Dir. Luis Buñuel. Uninci Films 59 & Producciones Alatraste. 1962. Fílmico.
- El camino de la vida.* Dir. Alfonso Corona Blake. Cinematográfica Latino Americana S.A. 1956. Fílmico.
- El río y la muerte.* Dir. Luis Buñuel. CLASA Films Mundiales. 1955. Fílmico.
- Gossip girl Acapulco.* Dir. Chava Cartas. Warner Bros Pictures & Televisa. 2013. Vídeo.
- Gritos de muerte y libertad.* Dir. María Fernanda Suárez & Alejandro Tort. Televisa. 2010. Vídeo.
- La hija del engaño.* Dir. Luis Buñuel. Ultramar Films. 1951. Fílmico.
- La niñera.* Sony Pictures International & TV Azteca. 2005. Vídeo.
- La tía Alejandra.* Dir. Arturo Ripstein. Estudios Churubusco Azteca S.A. 1978. Fílmico.
- La venganza de las mujeres vampiro.* Dir. Federico Curiel. Cinematográfica Plana & Películas Latinoamericanas S.A. 1970. Fílmico.
- Los simuladores.* Dir. Javier Solar. Televisa. 2008. Vídeo.
- Misterio en las Bermudas.* Dir. Gilberto Martínez Solares. Producciones Fílmicas Agrasánchez, S.A. 1979. Fílmico.
- Nosferatu.* Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. 1922. Fílmico.
- Nosotros los pobres.* Dir. Ismael Rodríguez. Películas Rodríguez & Estudios Tepeyac. 1948. Fílmico.
- Recién cazado.* Dir. René Bueno. Warner Bros Pictures. 2009. Vídeo.
- Santo El enmascarado de Plata contra la invasión de los marcianos.* Dir. Alfredo B. Crevenna. Producciones Cinematográficas S.A. 1966. Fílmico.
- Santo contra las lobas.* Dir. Jaime Jiménez Pons & Rubén Galindo. Jiménez Pons Hermanos S.A. 1972. Fílmico.
- Santo contra las momias de Guanajuato.* Dir. Federico Curiel. Agrasánchez & Laboratorios Churubusco S.A. 1972. Fílmico.
- Santo contra las mujeres vampiro.* Dir. Alfonso Corona Blake. Filmadora Panamericana S.A. & Churubusco-Azteca. 1962. Fílmico.
- Santo contra los zombies.* Dir. Benito Alazraki. Filmadora Panamericana S.A. & Churubusco-Azteca. 1961. Fílmico.
- Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo.* Dir. Miguel M. Delgado. Filmadora Panamericana, S.A., Churubusco-Azteca. 1973. Fílmico.
- Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La llorona.* Dir. Miguel M. Delgado. Cinematográfica Calderón S.A. 1974. Fílmico.
- Vecinos.* Dir. Gus Rodríguez. Televisa. 2005. Vídeo.
- Volvete a ver.* Dir. Gustavo Garzón. Videocine. 2008. Vídeo.

APÉNDICES

Apéndice A

Santo contra las mujeres vampiro. Dir. Alfonso Corona Blake. Filmadora Panamericana S.A. & Churubusco-Azteca. 1962.



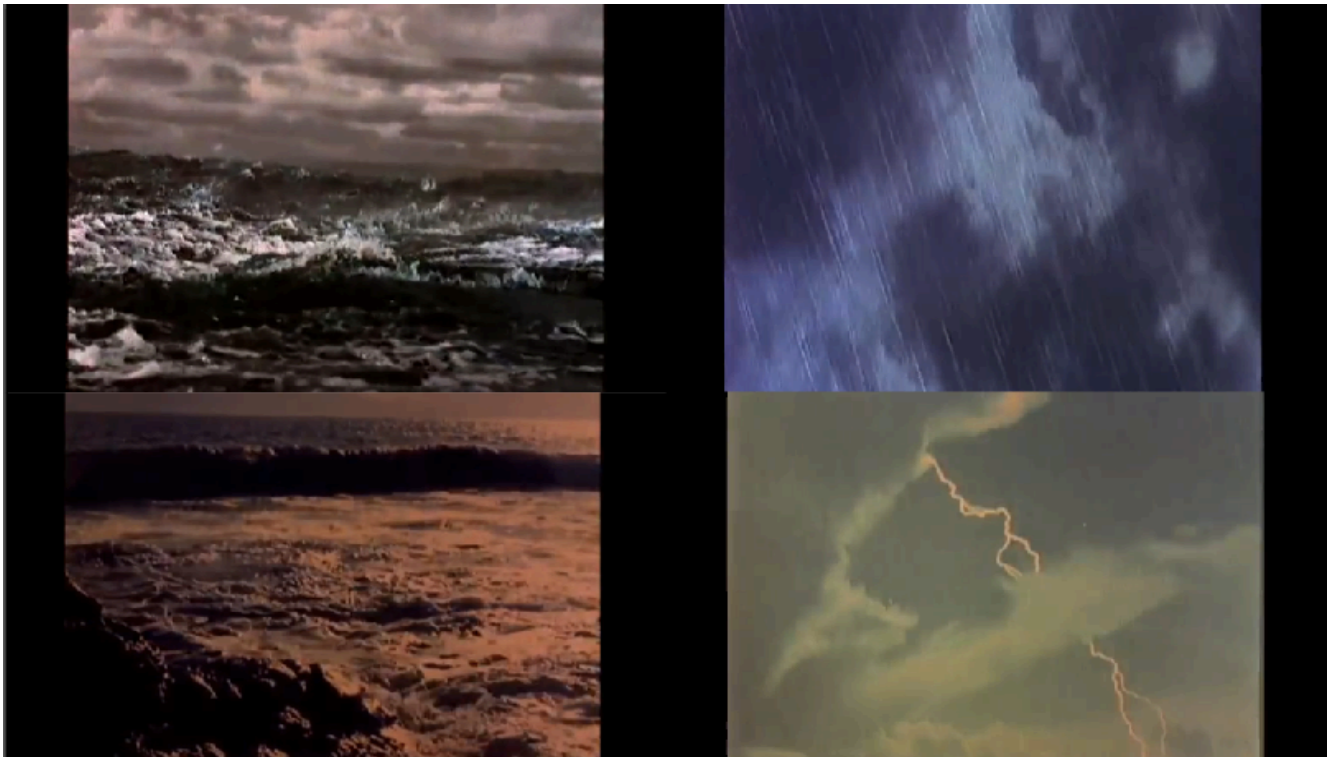
Apéndice B

Nosferatu. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. 1922.



Apéndice C

Misterio en las Bermudas. Dir. Gilberto Martínez Solares. Producciones Fílmicas Agrasánchez S.A. 1979. Fotografías de archivo para recrear una tormenta.



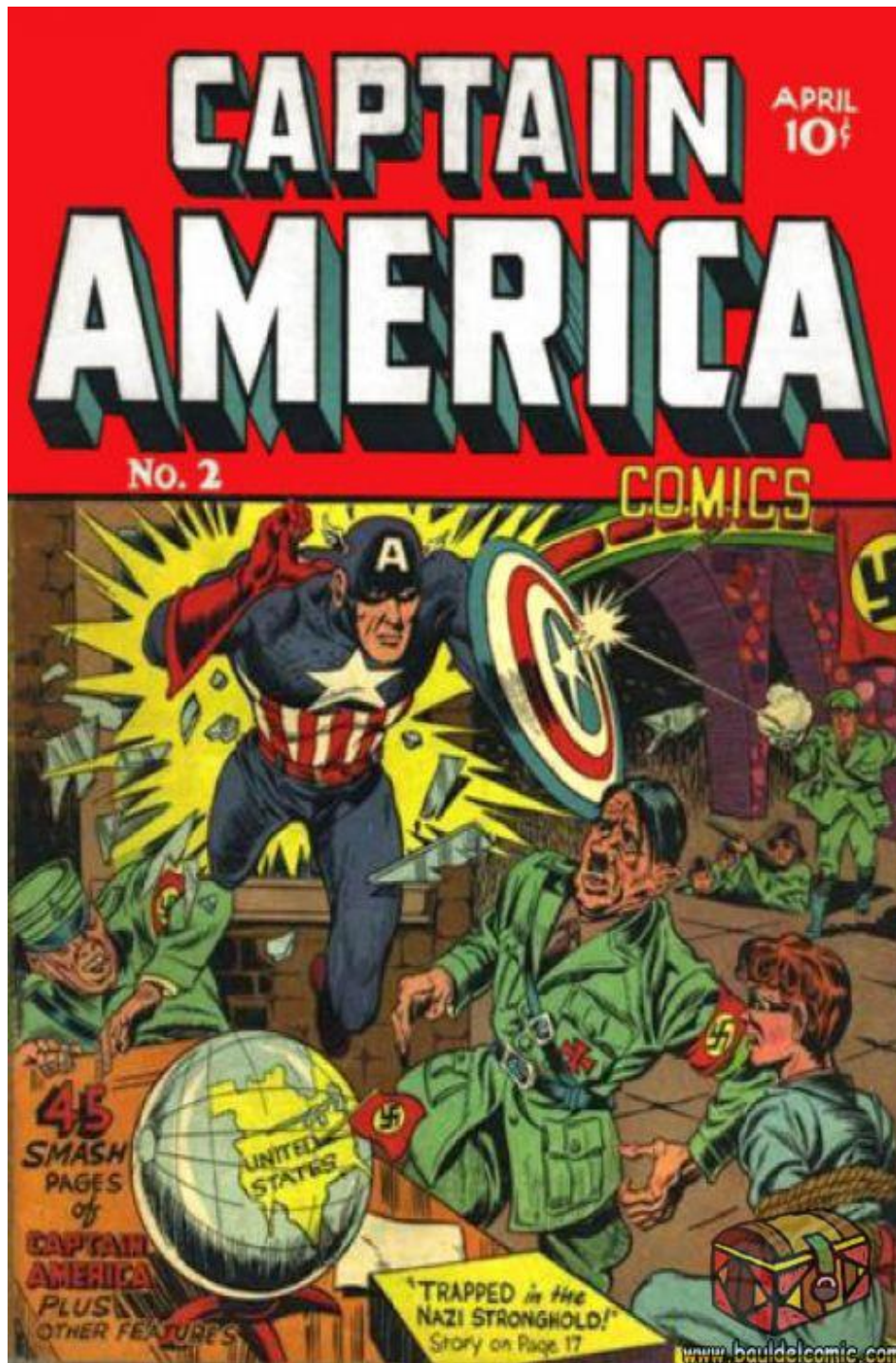
Apéndice D

Misterio en las Bermudas. Dir. Gilberto Martínez Solares. Producciones Fílmicas Agrasánchez S.A. 1979. Complejo turístico en el que se desarrolla la historia.



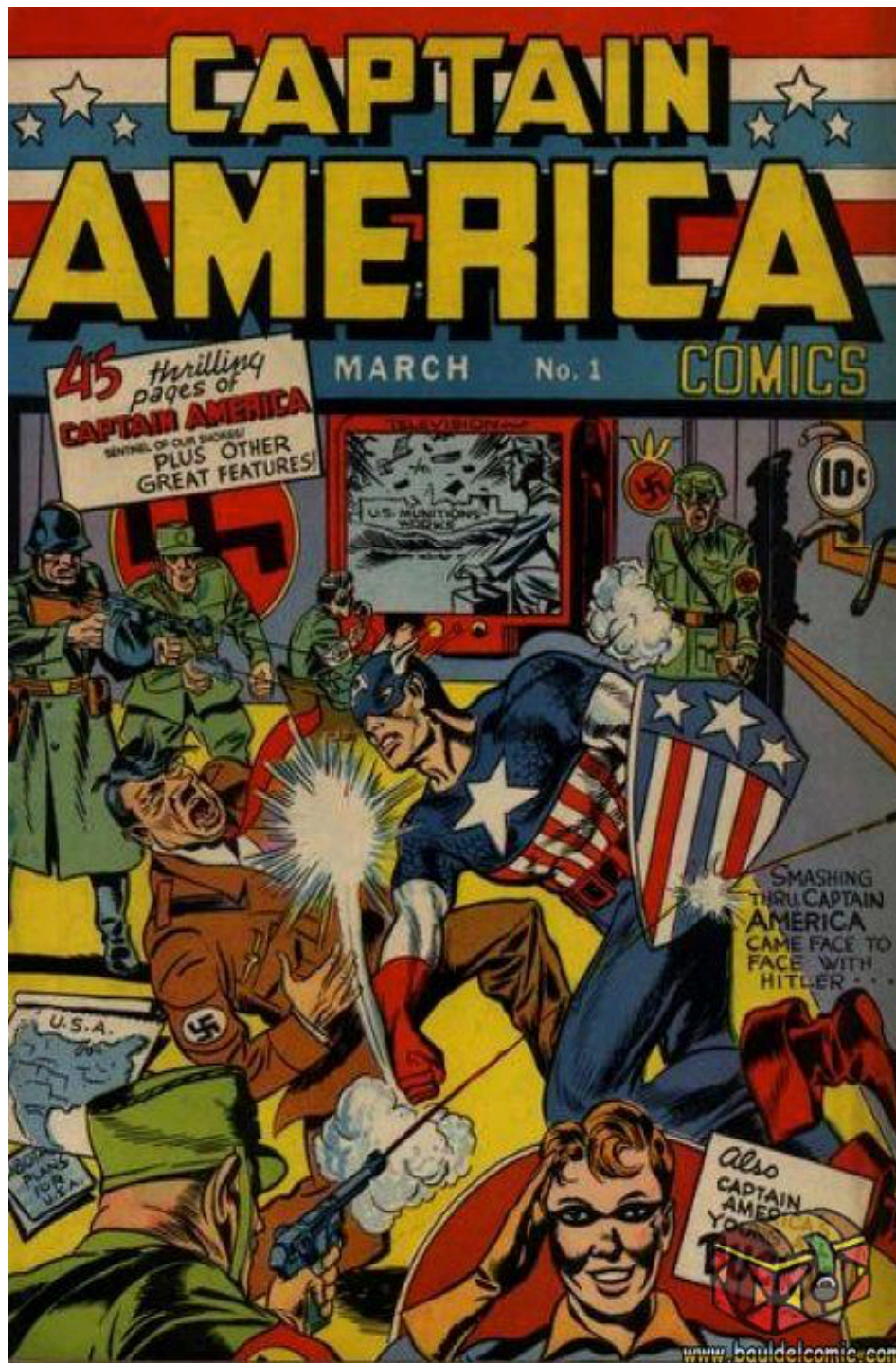
Apéndice E

Timley Comics. Portada del volumen 1 de la historieta *Capitán América*.



Apéndice F

Timley Comics. Portada del volumen 2 de la historieta *Capitán América*.



Apéndice G

Ediciones José G. Cruz. *Santo El Enmascarado de Plata*. Primer volumen. 1952.



Apéndice H

Zárate Herrera, José Luis. *Xanto Novelucha libre*. México: Planeta, 1994. Ilustración de los personajes.



Apéndice I

Zárate Herrera, José Luis. *Xanto Novelucha libre*. México: Planeta, 1994. Portada.

