

Las luchadoras contra la crisis industrial: explotando la productividad de un subgénero



Las luchadoras contra la momia, de René Cardona, 1964, cartaz do filme, fotografia, montagem (detalhe).

Silvana Flores

Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Professora da UBA XXI e do Mestrado em Estudos de Teatro e Cinema Latino-americano da UBA. Pesquisadora do Conicet. Autora, entre outros livros, de *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental: regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013. silvana.flores@uba.ar

Las luchadoras contra la crisis industrial: explotando la productividad de un subgénero

Wrestling women against the industrial crisis: exploiting the productivity of a subgenre

Silvana Flores

RESUMEN

Se analizará un ciclo de films que explotó la popularidad del cine de terror y luchadores para lanzar una variante basada en las figuras de mujeres luchadoras, que tuvieron su alcance entre los años sesenta y setenta. Delinearemos la hibridación genérica como característica distintiva para el desarrollo de las tramas, la utilización de la iconografía de la lucha libre para la atracción de los públicos de la televisión y los medios gráficos al cine, en un movimiento implantado en el fenómeno de la intermedialidad y la cultura de masas, y la adquisición de algunos films por productores estadounidenses para la realización de versiones de exportación. Este fenómeno puede explicarse en su interés de afianzar el establecimiento de un cine volcado al gusto popular, estandarizado en su narratividad y puesta en escena, y producido como un eco del éxito suscitado por el cine de luchadores, cuya productividad estaba en vigencia por aquel tiempo.

PALABRAS CLAVE: cine de luchadoras; cine mexicano; hibridación.

ABSTRACT

We will analyze a cycle of films that exploited the popularity of horror and wrestling films to launch a variant based on the figures of female wrestlers, which had their scope between the sixties and seventies. We will delineate the generic hybridization as a distinctive feature for the development of plots, the use of wrestling iconography for the attraction of television and graphic media to cinema, in a movement implanted in the phenomenon of intermediality and mass culture, and the acquisition of some films by American producers for the realization of export versions. This phenomenon can be explained in its interest to consolidate the establishment of a cinema aimed at popular taste, standardized in its narrative and staging, and produced as an echo of the success of the wrestlers' cinema, whose productivity was in force at that time.

KEYWORDS: *wrestling women movies; Mexican cinema; hybridization.*



Los años sesenta y setenta consolidaron en México un subgénero conocido comúnmente como “cine de luchadores”. Este involucró narrativas híbridas que mixturaron el deporte de la lucha libre con el terror, la ciencia-ficción e incluso la comedia, haciendo trascender las míticas peleas que lo caracterizaron también por fuera de los escenarios del ring. Las figuras de los productores Miguel Zacarías, Jesús Sotomayor Martínez, Jorge García Besné y Guiller-

mo Calderón Stell, entre otros, fueron fundamentales para la instalación definitiva de este tipo de productos cinematográficos en los mercados, tanto nacionales como internacionales.

Partiendo de este fenómeno, este artículo analizará un ciclo de films producidos por la empresa Cinematográfica Calderón (regentada por Guillermo Calderón) que explotó la popularidad del cine de luchadores para lanzar una variante de aquel subgénero basada en las figuras de mujeres luchadoras, la cual tuvo su época de alcance en los años sesenta. Para tal fin, delinearemos los siguientes aspectos definitorios del corpus en cuestión: la hibridación genérica como característica distintiva para el desarrollo de las tramas, la utilización de la iconografía de la lucha libre para la atracción de los públicos de la televisión y los medios gráficos al cine, en un movimiento implantado en el fenómeno de la intermedialidad y la cultura de masas, y la adquisición de algunos films por productores estadounidenses para la realización de versiones de exportación en el contexto de la difusión del cine de clase B en Estados Unidos. Este fenómeno puede explicarse en su interés de afianzar un cine volcado al gusto popular, estandarizado en su narratividad y puesta en escena, como un eco del éxito suscitado por el cine de luchadores, cuya productividad estaba en vigencia por aquel tiempo, tanto desde la misma productora cinematográfica como desde otras firmas, y buscó alentar la asistencia a las salas en un período de crisis industrial en el cine mexicano.

Luchadores y luchadoras: sección en continuado

A finales de la década del cincuenta, coincidente con un período de decaimiento de las estructuras industriales que habían sostenido al cine mexicano como potencia cinematográfica en la región, Jorge García Besné, un productor que formó parte de la familia Calderón como pariente político, emprendió la explotación de un subgénero caracterizado por la hibridez, que denominaremos "cine de luchadores". Aquello se dio con el estreno de dos films en los que emergió quien se establecería como el representante más popular de la lucha libre en el cine: Rodolfo Guzmán Huerta, conocido como Santo, el enmascarado de Plata. En estas películas, *Cerebro del mal* (1958) y *Santo contra "hombres infernales"* (1958), ambas de Joselito Rodríguez, el Santo no tuvo un rol protagónico, aunque aquello no impidió que su presencia fuera su principal atractivo.

Estos títulos no son, sin embargo, pioneros en lo que respecta al cine de luchadores mexicano. En la primera mitad de la década se lanzaron cuatro films vinculados en mayor o menor medida a este fenómeno: el drama *La bestia magnífica* (Chano Urueta, 1952), considerado el primer ejemplar de este subgénero, que contó con el protagonismo de los actores-luchadores Wolf Ruvinskis y Crox Alvarado; *El luchador fenómeno* (Fernando Cortés, 1952), una comedia enmarcada en el espectáculo de la lucha libre, en donde se despliega la popularidad de luchadores como El Médico Asesino y El Lobo Negro; el film de tintes melodramáticos *Huracán Ramírez* (Joselito Rodríguez, 1953), cuyo personaje acarrearía un buen número de secuelas en los años sesenta; y *El enmascarado de Plata* (René Cardona, 1954), que no debe confundirse con el Santo, pues refiere a uno de los villanos de la trama. Este ciclo derivó en la primera película que reunió todos los elementos del cine de luchadores, *La*

sombra vengadora (Rafael Baledón, 1954). No obstante, en el año 1949 ya había aparecido la figura del luchador con el film dirigido por Fernando de Fuentes *¡No me defiendas, compadre!*, y podemos incluso remontarnos a los años treinta con *Padre de más de cuatro* (Roberto O'Quingley, 1938). También hay referencias en el personaje de El Ángel de las dos primeras emisiones de la trilogía de "La momia azteca", dirigida por Rafael Portillo: *La momia azteca* (1958) y *La maldición de la momia azteca* (1958).

Los luchadores expandieron su popularidad al pasar de los comics y las transmisiones televisivas a la pantalla de cine, la cual tomó el atractivo de aquel espectáculo, combinando las contorsiones de los luchadores enmascarados en la arena con elementos de los más variados géneros: el cine negro, el western, el terror y la comedia. Su popularidad se extendió a partir de la década del sesenta, en medio de las alternativas de supervivencia del cine industrial, que alentó, solo en el caso del Santo, un promedio de 50 películas en el transcurso de veinte años de carrera cinematográfica. A ello sumamos la filmografía de otros populares luchadores como Blue Demon, Mil Máscaras o el propio Huracán Ramírez, que amplía el caudal de aquel corpus.

Esta serie de films, inscriptos en la cultura popular del cine y que usualmente son vistos como una especie de género menor o desprestigiado, constituye sin embargo – si seguimos a Martín-Barbero¹ – un muestrario de la revalorización de lo popular en el marco de la cultura de masas. En términos generales, permiten considerar la incidencia que los medios masivos de comunicación tuvieron sobre el concepto de obra a lo largo del siglo XX, ya despojados de la sacralidad asociada a la noción de autonomía del arte y a la idea de una obra cerrada. Teniendo esto en vista, dichos films pueden ser reconocidos como parte de un proceso social y cultural al cual describen y por el que son a su vez influidos. Tales películas – caracterizadas por una mixtura genérica funcional a los objetivos del entretenimiento – serán resignificadas por los estudios culturales, que las reconocerán como dispositivos de visibilización de los sectores sociales alejados de la experiencia y los valores de la alta cultura.

Las películas en cuestión suelen tener una estructura estandarizada, que combina la demostración del espectáculo de la lucha libre (tanto en el ring como en los más variados e inhóspitos lugares) y el desarrollo de un argumento asentado en la contraposición entre los valores antitéticos del bien y el mal, que responden a su vez al estereotipo, en la jerga de la lucha libre, de los técnicos o limpios, y de los rudos, respectivamente. Así, se erigen a sí mismos, en consonancia con las fuerzas policiales, como luchadores del "bien y la justicia". En esa contraposición, los luchadores se enfrentan a fuerzas sobrenaturales, representadas en monstruos de la más diversa raigambre. Estos además son manipulados por el villano de turno, el cual es impulsado en su accionar por ambiciones de prestigio y poder.

La temática sobre la que nos abocaremos en este artículo tiene sus antecedentes en diferentes estudios que evidencian la pregnancia del cine de luchadores en las industrias culturales de América Latina. En algunos casos, para señalar cierta reticencia a su proliferación, como sucediera en ensayos

¹ Ver MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1991.

coetáneos de estudiosos del cine mexicano como García Riera², Ayala Blanco³ y Carro.⁴ Y, en ocasiones, para revisitarlo como parte de un entramado social y cultural en donde se mixturán las identidades nacionales y los mitos universales⁵, describiendo el imaginario de los luchadores en la cultura nacional⁶, delatando otros aspectos identitarios como los de la masculinidad⁷, o simplemente explorando el género en sí mismo.⁸ Incluso algunos textos lo llevan a una temporalidad extendida hasta el presente.⁹ Asimismo, y con un libro de inminente aparición, Viviana García Besné¹⁰, nieta de Jorge García Besné y sobrina nieta de Guillermo Calderón, dejó su propia huella de revitalización sobre el género en base a una intencionalidad de rescate de este tipo de films, en consonancia con la labor de restauración que su autora ha realizado en los últimos años.

El cine de luchadores es un ejemplo de lo que se conoce como *exploitation movies*, películas de bajo presupuesto y estandarización temática, guiadas por un estilo *camp*, y alentadas por el suceso generado en los públicos, sin mediar la originalidad de las tramas ni el cuidado de sus recursos formales. Sin embargo, aquí utilizaremos el término acuñado por Andrew Syder y Dolores Tierney¹¹, así como por Doyle Greene¹², de *mexploitation movies*, que remite a este fenómeno particularizado en México, que incluyó, junto a aquel bajo presupuesto, una combinación de cine de horror, lucha libre y mitología nacional. La explotación del espectáculo de la lucha libre se mantuvo a lo largo de las décadas del sesenta y setenta; pero como sucede en toda experiencia del cine industrial, que procura sostener las ganancias con la recurrencia de un modelo comprobado, el cine de luchadores empezó a agotar rápidamente su productividad. Los diferentes intentos de hacer prolíficas las tramas requerían el surgimiento de nuevas ideas. Eso acarrió el nacimiento de una sub-variante, que consistió en la feminización del género. La emergencia de mujeres en el ring cinematográfico fue uno de los coletazos dados en pos de la retención de los

² Ver GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapas, 1998.

³ Ver AYALA BLANCO, Jorge. Los luchadores muérganos. In: *La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo*. México: Editorial Grijalbo, 1994.

⁴ Ver CARRO, Nelson. *El cine de luchadores*. México: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

⁵ Ver FLORES, Silvana. Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares: la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, n. 48, Madrid, 2018.

⁶ Ver CUAUTLE HERNÁNDEZ, César Arturo. *El Santo y la lucha profesional y su propuesta filmica en el cine de luchadores*. Tesis [Licenciatura] – Unam, México, 2009. Disponible en <<https://ru.dgb.unam.mx/server/api/core/bitstreams/a3266854-ce89-467a-b746-83747f81ceb5/content>>. Acceso en 1 set. 2025.

⁷ Ver PEREDA, Javier y MURRIETA-FLORES, Patricia. The role of lucha libre in the construction of Mexican male identity. *Networking Knowledge: Journal of the MeCCA Postgraduate Network*, v. 4, n. 1, Leeds, 2011.

⁸ Ver FLORES VILLA, Luz Citali. *Monografía de cine de luchadores*. Tesis [Licenciatura] – Universidad Villa Rica, México, 2009, y CRIOLLO, Raúl, NÁVAR, José Xavier y AVIÑA, Rafael. *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*. México: Universidad Autónoma de México, 2013.

⁹ Ver DE LA VEGA ALFARO, Eduardo y VIDAL BONIFAZ, Rosario. *Encordados, máscaras, villanos y monstruos: mitologías de la lucha libre en el cine mexicano 1938-2021*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2025.

¹⁰ Ver GARCÍA BESNÉ, Viviana. *Luchadores vs. everything: the ultimate lucha libre film history*. San Diego: Editorial Cinelucha/Masked Republic, en prensa.

¹¹ Ver SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores. Importation/mexploitation, or how a crime-fighting, vampire-slaying Mexican wrestler almost found himself in an Italian sword-and-sandal epic. In: SCHNEIDER, Steven Jay y WILLIAMS, Tony (eds.). *Horror international*. Detroit: Wayne State University, 2005.

¹² Ver GREENE, Doyle. *Mexploitation cinema: a critical history of Mexican vampire, wrestler, ape-man and similar films, 1957-1977*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.

públicos, que ya estaban teniendo suficientes dosis de aventuras enmascaradas.

Variaciones de un género en esencia híbrido

El cine de luchadoras ha sido una variante que emergió a través de las películas dirigidas por René Cardona y protagonizadas mayormente por la dupla compuesta por Lorena Velázquez y Elizabeth Campbell (conocidas como Loreta y Rubí, respectivamente)¹³, las cuales tenían también circulación en otros *mexploitation films*.¹⁴ Los títulos que estudiaremos, *Las luchadoras contra el médico asesino* (1963)¹⁵, *Las luchadoras contra la momia* (1964), *Las lobas del ring* (1965), *Las mujeres panteras* (1966) y *Las luchadoras vs. el robot asesino* (1969), fueron elegidos para este análisis en base a su pertenencia a la filmografía de Cinematográfica Calderón, que tuvo la exclusividad de esta variante. Mantiene una estructura narrativa similar a la del cine de luchadores, que absorben con diferencias casi mínimas con el fin de resguardar las fórmulas comerciales que estaban asegurando las taquillas, en la nostalgia de una era dorada del cine mexicano que ya había quedado atrás. Como bien afirma Greene¹⁶, una diferencia vital de estas películas con las de los luchadores masculinos es que su énfasis no está puesto en la fortaleza física de sus protagonistas, aunque sí en resaltar su atractivo o *sex-appeal*. Mientras las películas del Santo y Blue Demon requerían el doblaje de las voces de los luchadores, pues estos no eran actores profesionales, la serie de las luchadoras incluyó actrices con trayectoria en el cine popular mexicano, que podían interpretar las escenas dramáticas, pero requerían de dobles para filmar las peleas.

El primer ejemplar de este ciclo inicia con la exhibición de un espectáculo de lucha libre al tiempo que se dan a conocer los créditos.¹⁷ Al igual que en muchas películas del Santo, emerge la figura de un científico, que en toda la serie hace las veces de villano. Se trata particularmente de una suerte de Dr. Frankenstein que realiza experimentos ilegales y procura la fortaleza física de una luchadora para dar vida a sus extrañas criaturas. La traslación del órgano de un ser humano en otro, o entre un animal y una persona, es objetivo frecuente en los “científicos locos” de los films del Santo, y será retomada aquí con las luchadoras. Esta reposición se justifica por medio de la declaración del médico asesino, afirmando que “el género femenino es el más apto para llevar a efecto a este experimento, por muchas razones biológicas”, pero sin detallar cuáles son esas razones. Las mismas palabras se repiten en otro film ligado a

¹³ En el caso de *Las luchadoras vs. el robot asesino*, contamos en lugar de ellas con la actriz Regina Torné. Y en *Las mujeres panteras*, Loreta es reemplazada por Ariadna Welter, pero utilizando el mismo nombre del personaje.

¹⁴ En el caso de Lorena Velázquez, esta había participado en *Santo contra los zombies* (Benito Alazraki, 1961), *Santo contra las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962), *El hacha diabólica* (José Díaz Morales, 1965), *El planeta de las mujeres invasoras* (Alfredo B. Crevenna, 1966) y *Atacan las brujas* (José Díaz Morales, 1968). Campbell, por su parte, actuó también en *El planeta de las mujeres invasoras*, así como en *Operación 67* (René Cardona Jr. y René Cardona, 1967).

¹⁵ En este film, Loreta es nombrada Gloria Venus, siendo Loreta Venus la forma con la que se la conocerá en los demás títulos del ciclo.

¹⁶ Ver GREENE, Doyle, *op. cit.*

¹⁷ Ese muestrario en la secuencia de créditos es frecuente en dichos films, como puede observarse en *Las lobas del ring* y *Las mujeres panteras*, que ofrecen una sucesión de fotografías de mujeres en el fragor de la lucha.

los comics y la lucha libre, *La mujer murciélago* (René Cardona, 1967), donde un ambicioso neurocirujano intentará operar a la heroína, considerando que el género femenino dará más éxito a sus experimentos, algo que podría asimilarse al pensamiento de los productores Calderón en su búsqueda de extender las opciones de taquilla con luchadoras mujeres.



Figura 1. La dupla de Loreta y Rubí.



Figura 2. El sello distintivo de Cinematográfica Calderón para el cine de luchadoras.

Las tramas dan lugar a la implementación de ciertas características de la ciencia-ficción, que tuvo un esplendor mundial en los años cincuenta, con el crecimiento de las nuevas tecnologías y las problemáticas de posguerra, las cuales inspiraron tramas asociadas a la exploración de otros planetas. En los films aquí estudiados, la inclinación a la ciencia-ficción se refuerza con la posesión de equipamientos tecnológicos por parte del villano, que tiene siempre un perfil criminal. Estos son visibles en la iconografía que decora su estudio, laboratorio o quirófano, aunque también la ciencia es usufructuada por los personajes que se asientan del lado del Bien, empleando relojes transistores que comunican a la Policía con las luchadoras.¹⁸ De hecho, como se observa en *Las mujeres panteras*, aun los luchadores poseen laboratorios de los que salen las invenciones con las cuales batallarán contra el crimen; así sucede con el Ángel, reminiscencia del luchador del mismo nombre de *La momia azteca* y de Santo, el enmascarado de Plata.¹⁹ Este luchador es presentado como un ser multifacético, que sobresale en el ring, con mayor temple y racionalidad que las luchadoras, así como también se dedica a atrapar delincuentes “impartiendo el Bien desde las sombras”, y a hacer investigaciones científicas. Asimismo, obra como protector de Loreta y Rubí, rescatándolas en el ring. Los films también presentan un muestrario de sistemas de vigilancia por monitor, instalados para espiar a los héroes, o incluso de aparatos incorporados en los cuerpos, para dar instrucciones a los autómatas. Los decorados muestran además láminas, tubos de ensayo, o máquinas y paneles con botones, que ilustran el ambiente de experimentación científica en el cual pretenden desenvolverse las tramas.

En *Las luchadoras vs. el robot asesino*, último ejemplar de este ciclo, y a la vez un *remake* del primero²⁰, la bestia creada y manipulada por el médico se trata de un *zombie*, discurrendo sobre él una resumida explicación científica sobre el proceso que llevó a su transformación; también se hace lo mismo con el robot del título, explicando que recibe órdenes mediante cardio-impulsos. Las películas buscan, en definitiva, proporcionar información sobre los procedimientos que guían las ambiciones de poder de aquel científico desquiciado.

En consonancia con el cine fantástico, *Las luchadoras contra la momia* usufructúa las referencias a las culturas ancestrales de México por medio de la alusión a la arqueología y el descubrimiento de un preciado códice, de interés para el Dragón Negro, un oriental que tiene la ambición de encontrar un tesoro azteca, constituyéndose en un estereotipo del exotismo adjudicado a las tierras lejanas, y de la alarma comunista combatida en el contexto de la Guerra Fría. Loreta y Rubí deben pelear con sus hermanas, unas campeonas de judo a las que vencen en el ring, recuperando el códice, y posibilitando, tras su traducción, la localización de aquel tesoro, pues como establece Loreta, con ese dinero se pueden hacer “grandes obras en beneficio de nuestro país”. Se pone así a la lucha libre al servicio de la arqueología y de la filantropía, aspectos

¹⁸ En el caso de *Las mujeres panteras*, dicha comunicación se da también con un luchador enmascarado asociado a la policía, llamado el Ángel.

¹⁹ En la serie de films de Portillo, el Ángel también luchaba en pos de la justicia, y en relación con el Santo, el luchador aquí referido tiene una semejanza en su tipo físico, y pelea también por la restitución del bien, haciendo investigaciones.

²⁰ El film *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (Miguel M. Delgado, 1974) puede ser también considerado una versión renovada de aquel primer film de luchadoras.

que también son recurrentes en el cine de luchadores masculino. Asimismo, el elemento sobrenatural está siempre asociado a la confrontación con la civilización occidental, representada por los protagonistas, las cuales procurarán vencer para recuperar el orden establecido.



Figura 3. Afiche de *Las luchadoras contra la momia*.

Junto al fantástico también se reconocen las particularidades del género del terror, por la utilización de figuras monstruosas que provocan el espanto de los personajes, como es el caso de la momia en cuestión (que peculiarmente se transforma en murciélago para trasladarse, rememorando a la leyenda de Drácula). En el caso de *Las luchadoras contra el médico asesino*, el efecto terrorífico se imparte a través del hombre-gorila Gomar, o con mujeres que se toman fieras salvajes en *Las mujeres panteras*.²¹ Estas también se convierten en las luchadoras rudas de nombre “Las sombras”, en alusión a su pertenencia al bando del mal y su aspecto siniestro. A su vez, los personajes utilizan amuletos que buscan contrarrestar el poder de esas figuras sobrenaturales. Todo esto

²¹ En este último film, el monstruo también es una momia que vuelve a la vida gracias a la sangre acumulada de las víctimas de una maldición.

es visible asimismo en *Las luchadoras vs. el robot asesino*, que inicia en el escenario de un cementerio, explotando un espacio temerario. Finalmente, en *Las mujeres panteras* antes de la primera exhibición de lucha libre, que funciona a manera de presentación prototípica de este subgénero, se presenta una ceremonia de invocación, imbuida de los elementos del cine de terror, con su escenario tenebroso y subterráneo, y la declamación solemne de la bruja que hace dicha invocación. Lo mismo ocurrirá más adelante con la hechicera transitando entre las tumbas, adornada con una capa negra. A ello se suma el sonido de puertas chirriantes, escenarios iluminados con llamas de fuego, criptas y tapas de ataúdes abriéndose sobrenaturalmente, que aportan al clima escalofriante que los films pretenden generar en el público, a pesar de su artesanal puesta en escena que despierta un efecto más bien asociado a la artificialidad y la exageración.

Por otro lado, las películas insertan recursos propios del cine de suspense y policial, introduciendo escenarios nocturnos, como callejones, y el uso de claroscuros, con sus juegos de sombras, que ilustran historias de crímenes, ambición y el cruce de los límites entre el bien y el mal. A diferencia de los clásicos del género, no hay aquí mujeres fatales, sino heroínas, aunque están siempre bajo la custodia de un policía, o en el caso de *Las mujeres panteras*, de un luchador que las asiste.²² Por medio de la introducción de personajes cómicos, generalmente ridiculizados por su apariencia física, temor o debilidad, y confrontados con el cuerpo esbelto de las luchadoras, se introducen también algunas cuotas de humor, repitiéndose el estereotipo de un film a otro.²³ Extrañamente, el musical no fue explotado en estos títulos más que en *Las mujeres panteras*, a pesar de haber sido los productores Calderón promotores del cine de rumberas, teniendo en esta película la participación de la *vedette* y bailarina Tongolele, interpretando las danzas exóticas que caracterizaron su carrera cinematográfica.

Esta hibridación, que responde a lo que Nelson Carro denominó un “género parásito”²⁴, por su dependencia de otros géneros, buscó generar ganancias en el mercado cinematográfico nacional en medio del desgaste de las fórmulas de antaño. Cumplió la función de realzar la lucha libre, constituida como una práctica deportiva dirigida desde una sustancia narrativa en sí misma, como el propio Roland Barthes describiera en sus *Mitologías*: “La función del luchador de catch no consiste en ganar, sino en realizar exactamente los gestos que se espera de él”.²⁵ Así, se instaló como un espectáculo pleno, aunque asociable, por las posturas de los luchadores, a los gestos enfáticos del teatro de la antigüedad griega. Es llamativa en este sentido la identificación de la luchadora Loreta Venus con la divinidad asimilada en su nombre. Según

²² Aquella subordinación sigue estando presente en el ámbito de la lucha femenina aún en el siglo XXI, como establece Jason Norris: “hay aún un largo camino por recorrer antes de que las mujeres sean vistas como iguales a los hombres en lo que respecta a ser fans e intérpretes en el ring y detrás de escena”. NORRIS, Jason (ed.). *Women love wrestling: an anthology of professional wrestling*. S./l.: Independently published, 2020.

²³ En *Las mujeres panteras*, el personaje cómico es instalado por medio del prototipo actoral de Manuel “el loco” Valdés, basado en el carácter infantil y la auto-ridiculización.

²⁴ CARRO, Nelson, *op. cit.*

²⁵ BARTHES, Roland. El mundo del catch. In: *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1999, p. 8.

Manasi Nene²⁶, también puede identificarse a la lucha con los dramas de Shakespeare: así como Macbeth desea ser rey — establece la autora —, todo luchador desea el cinturón que le haga campeón, y se involucra para eso en una jornada, el viaje del héroe que le llevará a la victoria o la derrota. Sus movimientos, parte esencial de ese espectáculo, son coreografiados en torno a un conflicto, y en su lucha desenvuelve un drama en el que se establece como héroe o heroína, enfrentándose a un muy identificable mal. Habría, según Juan Villoro²⁷, un libreto implícito en cada movimiento de estos artistas/deportistas.



Figura 4. Loreta y Rubí en el gimnasio.

La hibridez no se reduce al empleo de los recursos estéticos y tópicos de diferentes géneros cinematográficos, sino que también está anclada en una elaboración a modo de pastiche, en la imitación de anteriores obras del cine mexicano o internacional, algo afín a la tendencia usual en los cines de América Latina de poner en diálogo la cultura nacional teniendo en cuenta la influencia de los cines o las obras literarias de campos artísticos foráneos. Esto se hace notorio en *Las luchadoras contra la momia*, que toma para sus secuencias finales parte del argumento de la trilogía de Rafael Portillo sobre “la momia azteca” lanzada en la década anterior, así como los créditos iniciales, la música ambiental, los escenarios y decorados relacionados con las pirámides mixtecas, y el efecto de tensión provocado por los sonidos de las pisadas de la mo-

²⁶ Ver NENE, Manasi. The boss and the bard: reflections on Shakespeare and pro wrestling. In: NORRIS, Jason (ed.), *op. cit.*

²⁷ Ver VILLORO, Juan. Haz el bien sin mirar a la rubia. In: CRIOLLO, Raúl, NÁVAR, José Xavier y AVIÑA, Rafael, *op. cit.*

mia. A su vez, recupera la leyenda de la doncella Xochitl para dar explicación a la aparición de la momia Tezomoc, que obrará como monstruo del film.²⁸ Asimismo, esta película intercala su primera secuencia con imágenes del ring registradas para *Las luchadoras contra el médico asesino*, recuperando aquellas tomas para dar lugar a la presentación de la lucha libre. De ese modo, se identifica al film como integrante de este ciclo, al mismo tiempo que se evita el rodaje de nuevas escenas, habilitando los bajos costos de producción.

En la misma dirección de recuperar motivos narrativos funciona *Las mujeres panteras*, guiada por el tópico de la venganza generacional propio de la leyenda de “La llorona”, utilizada frecuentemente en el cine de terror mexicano y en el cine de luchadores en particular, así como en un film previo de los Calderón, *Muñecos infernales* (Benito Alazraki, 1961). En este caso, la venganza la ejecuta una secta ocultista, asesinando a los descendientes de su enemigo. También se retoman motivos temáticos e iconográficos de “la momia azteca”, en particular en la búsqueda de víctimas por parte de la momia resucitada, visitando esta los dormitorios femeninos que el cine de terror siempre explotó para el contraste entre la bella y la bestia. La película muestra además una dualidad recurrente, basada en la contraposición entre la razón y lo que escapa a la normalidad, propia del relato fantástico, sirviendo de matriz para las películas de luchadoras. Esos conflictos generacionales se explican siempre por medio de *flashbacks* que permiten retrotraer la acción a un tiempo remoto, y con ello, desplegar los rasgos fantásticos, con conjuros, maldiciones, rituales de sacrificios y una iconografía acorde volcada a explotar cierto exotismo. Aquello es contrastado con el presente, donde lo sobrenatural se torna extraño, por medio de la incredulidad de los personajes.

Las mujeres panteras también tiene reminiscencias del film de suspenso de la RKO *La mujer pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942). Como en aquel, se asimila la figura femenina con el animal del título, como consecuencia de una ancestralidad vinculada con lo oculto, y se produce un guiño al film de Tourneur mostrando la muerte de un pájaro enjaulado que colapsa ante la presencia de la mencionada Tongolele, aludiendo así a su felinidad. A diferencia de la película estadounidense, la mujer pantera mexicana busca adrede asesinar a su ingenuo amante con el fin de consumir la venganza de su raza. Aquel film de la RKO había surgido también en medio de una crisis industrial, siendo impulsado por un sistema de producción de clase B que resultó efectivo para los fines de la recuperación industrial.²⁹ Siguiendo el patrón del bajo presupuesto, el cine mexicano tendría también cierto alcance, pero mostrará pronto un desgaste de aquella propuesta comercial, constituyéndose éste en uno de los últimos ejemplares del ciclo de films sobre luchadoras.

Múltiples escenarios en la lucha contra el mal

Como hemos adelantado, la implementación de versiones femeninas del cine de luchadores ha sido una estratagema comercial para consolidar la

²⁸ En la trilogía de “la momia azteca”, este personaje es llamado Popoca.

²⁹ Según especifica Diana Paladino, la película costó 130.000 dólares, recaudando finalmente 3.000.000. Ver PALADINO, Diana. Val Lewton. In: ESPAÑA, Claudio (coord.). *Cien años de cine*. Buenos Aires: La Nación Revista, 1995.

continuidad de un género que derivara en productividad para las taquillas. Y aquel mismo ímpetu se refleja al comienzo de *Las lobas del ring*, en donde un grupo de empresarios se reúne para diseñar una serie de luchas de mujeres. “Hay que dar nuevos bríos al espectáculo – afirma en el film el dueño de las arenas. La prensa, la opinión pública, todos, hablarán de una cosa tan insólita y los resultados serán seguros”, expresión que bien pudiera haber salido de las oficinas de Cinematográfica Calderón, al planificar la supervivencia del cine de luchadores.

Estos títulos resaltan, por otra parte, el fenómeno intermedial de la lucha libre. En la película recién mencionada, cumplen un rol fundamental los medios gráficos, a través de los cuales se publicita la estrategia empresarial delineada, así como también la radio y la televisión, en su transmisión de la lucha final, definitoria de la trama. En *Las luchadoras contra el médico asesino* también aparece el aparato de televisión, divulgando información para hallar al villano³⁰, presentado como una amenaza para las mujeres en una ciudad devastada por la violencia. La información noticiosa sobre las peleas también se anuncia con titulares de periódicos, la exhibición en cuadro de la cámara de televisión y de los periodistas deportivos³¹, así como con los destellos de fotografías que registran a las luchadoras, y los afiches publicitarios anunciando las rondas y a otros célebres luchadores; todo esto hace eco de la popularidad de aquel espectáculo.

En *Las mujeres panteras*, la pantalla de televisión aparece como medio de transmisión para el seguimiento de la pelea por parte de un grupo de matones, transmisión que no era ofrecida en ese entonces para el público común, puesto que el ring no estaba siendo televisado desde 1955 por considerarlo nocivo para los jóvenes.³² Encontró sin embargo en el cine un espacio de representación por excelencia, siendo las luchas en la arena los momentos de mayor atractivo para los espectadores. De hecho, los films dedican un gran número de minutos a las secuencias de lucha, trasladando a la pantalla de cine el furor de los espectáculos en vivo –reflejados en ocasiones con *inserts* documentales del público de las arenas³³, como sucede en *Las luchadoras contra el médico asesino*, *Las luchadoras contra la momia* y *Las lobas del ring*. De ese modo, son unificados a través del montaje ambos tipos de espectáculos y de experiencias de visionado. Asimismo, esos planos se emplazan como oportunidades de compartir auspiciantes, exhibidos como publicidades en las tribunas de esas luchas originales.

Las peleas se llevan a cabo también por fuera del ring, en callejones, recintos secretos e incluso en hoteles y casas. En *Las luchadoras contra el médico asesino* vemos a Gloria y Rubí vencer continuamente a los matones que quieren atraparlas, interpretados por luchadores. Las máscaras del ring son reemplazadas aquí por máscaras de ladrones que evitan la identificación policial. Lo mismo sucederá en *Las mujeres panteras*, con la salvedad de que la victoria

³⁰ Los medios gráficos se visibilizan también en *Las luchadoras contra la momia* para mostrar titulares sobre las actividades de la banda del Dragón Negro.

³¹ También aparecen los periodistas en *Las mujeres panteras*, entrevistando a las luchadoras respecto a su enfrentamiento con “Las sombras”.

³² Cf. GREENE, Doyle, *op. cit.*

³³ En *Las luchadoras vs. el robot asesino* se suma además el atractivo de la fotografía en color, que ayuda a hacer más vistosas las peleas en el ring.

solo pudo ser asegurada por la intervención de un luchador masculino que asiste al grupo de héroes conformado por los policías y las luchadoras.



Figura 5. Publicidades en el ring.

Un caso aparte es otra película dirigida por René Cardona en medio de este ciclo protagonizado por Loreta y Rubí. Nos referimos a *La mujer murciélago*, hoy un film de culto que hizo célebre a Maura Monti, la cual ya había tenido algunas incursiones en dos films del Santo, e interpreta a una mujer enmascarada, vinculada a todo tipo de deportes (tiro, natación y buceo), haciendo las veces también de luchadora en el ring. En su obrar contra el crimen organizado, la mujer murciélago pelea en una diversidad de escenarios preparados para su despliegue multifacético. Para el desarrollo de la trama, la película hace uso de ardidés de la serie televisiva de Batman y Robin, utilizando una cortina musical de características similares, así como en su vestuario y en el uso de barridos sonoros como transición entre una escena y otra, siguiendo para ello la inspiración en los comics sobre la Batichica.

Así como se produce el espectáculo de la lucha en espacios de la cotidianeidad, las películas también desarrollan el conflicto dramático en la arena propiamente dicha, cuando la luchadora se enfrenta a una ruda, sometida por hipnosis o como en el caso de *Las luchadoras contra el médico asesino* y su *remake*, por el trasplante en ella del cerebro del hombre-bestia. Esto instala una suerte de extensión de la trama central, una micro-narración llevada a cabo en el ring. El mismo recurso de resolución de la trama narrativa en dicho espacio se utiliza en *Las mujeres panteras*, pues la hechicera se camufla en la arena como patrocinadora de "Las sombras", buscando despistar sus planes de venganza por medio del reto en el ring.

Aunque asociada inevitablemente a las arenas en donde se desarrolla plenamente el espectáculo, la lucha libre extendería sus raíces desde un inicio

hacia el campo de lo intermedial. Desde su institucionalización en la década del treinta, impactaría rápidamente por su capacidad de interrelacionarse con otros medios de difusión como la radio, la televisión y el cómic, para llegar finalmente al cine como especial ámbito de derivación, alcanzando altos ribetes transmediales. Las películas de lucha libre generaron una síntesis de esta diversidad, a través de la visualización desde la cámara cinematográfica de elementos y dispositivos que conectan lo que sucede en el recinto deportivo con aparatos de radio y televisión, afiches publicitarios y agentes periodísticos encargados de registrarlo y transmitirlo.

Este fenómeno intermedial nos permite reconocer la voluntad de la cinematografía, nacida de por sí en una confluencia de artes, por naturalizar la convergencia mediática, como ya tempranamente sugeriría la poética del cine de Canudo en su manifiesto de las siete artes.³⁴ Como afirma Revert³⁵, la naturaleza del cine es explícitamente una interacción que se va intensificando en la medida en que se desarrollan las diferentes innovaciones tecnológicas. El cine de luchadores resalta esta interrelación en el hecho de que la realización del espectáculo implica también este mismo abordaje intermedial, si lo consideramos integralmente desde el acto del combate hasta su difusión. Además, en su teatralidad, el ring es un espacio que imprime al acto deportivo fuertes rasgos performativos, resueltos en los movimientos de los luchadores y su confrontación dicotómica basada en el contraste entre técnicos y rudos, representantes, respectivamente, de un infranqueable posicionamiento por el bien o por el mal. En esa dirección cargada de ficcionalización, la Arena instala a la lucha libre como una narrativa, habilitando también a que en ella dialoguen el relato radial, la presentación visual televisiva y la gráfica de los medios periodísticos y publicitarios. La intermedialidad no elimina en estos casos los límites entre un medio y otro, sino que más bien los cruza y los integra³⁶ para ponerlos al servicio de la representación cinematográfica del espectáculo. El hecho intermedial plantea puntualmente que ningún medio artístico o expresivo es puro en sí mismo³⁷, y que es posible alentar una afectación mutua³⁸ partiendo de los aportes que cada medio ofrece al otro desde su especificidad. Se pueden reconocer los lenguajes de cada uno, pero el interés estará en enfocarse en las múltiples posibilidades de conexión en su elaboración y recepción. De ese modo, como establece Villoro³⁹, este tipo de películas consolidó su gran éxito por la doble posibilidad de expectación que ofrecían: la de los espectáculos en la Arena mexicana y la del espacio virtual de la pantalla cinematográfica (que en el fondo conecta con ella a todos los demás medios).

³⁴ Ver CANUDO, Ricciotto. Manifiesto de las siete artes. 1911. Disponible en <<https://proyectoidis.org/manifiesto-de-las-siete-artes/>>. Acceso en 24 mar. 2025.

³⁵ Ver REVERT, Jordi. La intermedialidad entre cine y cómic en la era digital: el caso Zack Snyder. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, v. 5, n 1, Tumbes, 2016.

³⁶ Cf. RAJEWSK, Irina O. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, n. 6, Montréal, 2005. Disponible en <<https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>>. Acceso en 29 mar. 2025.

³⁷ Cf. SÁNCHEZ-MESA, Domingo. Videojuegos y cine: intermedialidad/transmedialidad. In: ZECCHI, Barbara (ed.). *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Universidad Complutense, 2012.

³⁸ Cf. KATTIENBELT, Chiel. Intermediality in performance and as a mode of performativity. In: CHENG, Sarah Bay, KATTIENBELT, Chiel, LAVENDER, Andy y NELSON, Robin (eds.). *Mapping intermediality in performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

³⁹ Ver VILLORO, Juan, *op. cit.*

A falta de una televisión que los difundiera al común de los hogares, el espectáculo cinematográfico documentó así el fenómeno intermedial que incrementó la popularidad de la lucha libre, constituyéndose ambos en aliados para su propia subsistencia y propagación entre los públicos. Y aunque los escenarios múltiples en los que la lucha se hizo presente se emplazan eminentemente en México, estas películas no estuvieron exentas de un interés foráneo como ejemplares de un popular cine de clase B, del que Cinematográfica Calderón no dejó pasar sus oportunidades de comercialización. Como establece Karush, los discursos híbridos que los cines latinoamericanos desarrollaron en sus manifestaciones de la cultura de masas tienen una fuerte influencia comercial de Estados Unidos, ofreciendo “alternativas nacionales que buscaban reconciliar lo local y lo cosmopolita”.⁴⁰ Y, de hecho, según las estimaciones dadas por Fernández Delgado⁴¹ en torno al cine de ciencia-ficción mexicano del período, fueron estas películas las que permitieron sostener una industria que estaba ya alicaída. Por eso, la inclusión de elementos ya probados en el cine de Hollywood y en las vertientes de cine B fue un caballo de batalla de los productores locales para ganar a los públicos. Estos implementaron recursos estéticos y técnicos asemejables a los de los cines más hegemónicos, conociendo el atractivo que generaba; y al mismo tiempo, la adaptación a plataformas propias, a saber, artistas, modos de habla, mitologías y referencias culturales autóctonas.

Las luchadoras y su alcance internacional

Aunque sus números de taquilla no hayan sido tan fructíferos como los de algunos ejemplares del cine B estadounidense, las películas mexicanas tuvieron sin embargo una repercusión que llegó hasta el exterior. Cinematográfica Calderón tiene un amplio repertorio de films, entre ellos las películas del Santo y la serie de “la momia azteca”, que fueron exportados por productores extranjeros como K. Gordon Murray y Jerry Warren. Considerando el público cautivo de las *mexploitation movies*, estos las difundieron en salas especializadas en cines de culto, en autocines o en la propia televisión, y en algunos casos modificaron el contenido de los films.

Este alcance internacional se dio en un movimiento de retroalimentación, puesto que el cine mexicano tomó como referencia las producciones del cine fantástico y de terror salidas de la Universal en la década del treinta, añadiéndoles el factor de la lucha libre como elemento original, y su vez, tras nutrirse de aquellos films, el cine de luchadores alimentó el mercado estadounidense con producciones que satisfacían las expectativas de aquel público interesado en las películas mexicanas. De ese modo corroboramos la capacidad de transcendencia histórica de los géneros planteada por Rick Altman, por lo cual los instala precisamente como “transhistóricos”⁴², puesto que las influencias

⁴⁰ KARUSH, Matthew B. Introducción. In: *Cultura de clase: radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel, 2013, p. 25.

⁴¹ Ver FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel Ángel. Querida, convertí la pantalla de plata en cobre. Del cine mexicano de ciencia ficción al bestiario de la mitología popular nacional. In: SCHNELZ, Itala y TRUJILLO, Iván. *El futuro más acá: cine mexicano de ciencia ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

⁴² ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 41.

fueron traspasando las décadas, haciéndose visibles y reconocibles por la industria y por los públicos, siendo capaces de ese modo de gestar actualizaciones; asimismo debe resaltarse su alcance más allá de los límites geográficos.⁴³

Esto no sucedió solamente con los films del Santo o con el cine fantástico producido por los Calderón, sino también con las películas de luchadoras, particularmente dos de ellas, *Las luchadoras contra el médico asesino* y *Las luchadoras contra la momia*, exportadas a Estados Unidos por mano de K. Gordon Murray, quien tras doblarlas al inglés, las difundió por la televisión de trasnoche bajo los nombres de *Doctor of doom* y *wrestling women vs. the aztec mummy*, respectivamente.⁴⁴ En la década del ochenta, tal como puntúa Greene⁴⁵, estos films fueron reeditados en video bajo otros títulos: *Rock and roll wrestling women vs. the aztec ape*, debido a que el monstruo correspondiente es un hombre-gorila, y *Rock and roll wrestling women vs. the aztec mummy*, justificando la inclusión del rock-and-roll en el título por medio de un cambio en la banda sonora en las escenas de peleas. Aquello, efectivamente, modificó el objetivo de impartir horror, aligerando aún más las situaciones dramáticas, y acentuando la estética *camp*.



Figura 6. Versión inglesa de *Las luchadoras contra el médico asesino*.

Existió, por otra parte, una versión de exportación de *Las luchadoras vs. el robot asesino* con escenas eróticas, distribuyéndose bajo el nombre de *Sex*

⁴³ Cf. FLORES, Silvana, *op. cit.*

⁴⁴ Muchos films del Santo corrieron la misma suerte, aspecto que no será tratado en este texto. Sin embargo, es de notar que estas versiones dobladas al inglés causaron un gran impacto en los públicos estadounidenses en un sentido diferente al del mexicano, puesto que según destacan Syder y Tierney (2005), los niños que obraban como espectadores de estos films estaban más interesados en los monstruos que en los luchadores en sí mismos. Ver SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores, *op. cit.*

⁴⁵ Ver GREENE, Doyle, *op. cit.*

monster o *El asesino loco y el sexo*⁴⁶, tanto en Estados Unidos como en Francia. Asimismo, *La horripilante bestia humana* (1969), otro film de René Cardona con escenas que incluyeron peleas femeninas, tuvo también su versión alternativa con el título de *Horror y sexo*, realizada por el propio Cardona, así como la versión en inglés *Night of the bloody apes*, con insertos realizados por Jerald Intra-tor, que habilitaron los desnudos, la sangre y la violencia que la industria nacional no permitía mostrar. El mercado cinematográfico mexicano alcanzaría en la siguiente década el punto de desgaste con este tipo de producciones, pero hallaría, como vimos, un espacio de difusión alternativo que las mantendrá en boca de los espectadores aficionados.

Combate final

La hibridez del cine de luchadoras no es un fenómeno exclusivo de México. Otras cinematografías también han explotado a lo largo de los años esa suerte de combinatoria entre los clásicos del terror y otros géneros, como la comedia. Así había sucedido en décadas anteriores con el dúo cómico de Abbott y Costello, con películas como *Abbot and Costello meet Frankenstein* (Charles Barton, 1948) o *Abbot and Costello meet the mummy* (Charles Lamont, 1955), siendo así referentes ineludibles para este ciclo de films. Asimismo, a posteriori, también otros cines de América Latina hicieron combinaciones similares, como ha sido el caso de otra dupla cómica, esta vez argentina, conformada por los actores Alberto Olmedo y Jorge Porcel, con títulos como *Los vampiros los prefieren gorditos* (Gerardo Sofovich, 1974) o *Galería del terror* (Enrique Carreras, 1987).

Más allá de estos y otros ejemplos, y su incorporación de los diferentes géneros de la cinematografía industrial, la particularidad de los films aquí analizados es que propulsaron una producción rentable al gusto popular, explotando la incorporación de figuras femeninas, aunque manteniendo la estructura de personajes marcadamente binaria que el cine de luchadores masculino venía implementando, en la polarización entre los valores del bien y del mal propia de la lucha libre. Esto sin duda facilitaba las estrategias comerciales que permitieron mantener a flote la industria nacional.

Siendo la cinematografía un elemento central en la cultura de masas de aquel tiempo, estas películas proliferaron precisamente en el mismo instante en que su principal competidora, la creciente televisión, estaba imposibilitada de transmitir la lucha libre, debido a su prohibición en la pantalla pequeña. Para ese entonces, por fuera de la arena propiamente dicha, ningún aficionado podía asistir a este deporte/espectáculo, mostrando aquello la habilidad empresarial de los productores Calderón, que alentó la repercusión de sus films. Estos no solamente ocuparían un 20% del mercado nacional (de acuerdo con las estimaciones de Syder y Tierney⁴⁷), sino que pronto traspasarían las propias fronteras instalándose como películas de culto, en el indiscutible atractivo que suscitaban las *mexploitation movies*. El mercado internacional gozaría ade-

⁴⁶ Cf. GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano: 1968-1969*, v. 14. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

⁴⁷ Ver SYDER, Andrew y TIERNEY, Dolores, *op. cit.*

más de la libertad de restricciones que la censura mexicana aún no estaba dispuesta a ceder, añadiendo la posibilidad de exhibir desnudos. El cine de luchadoras no permaneció más allá de la década del sesenta, aunque sí subsistirá la lucha libre en el cine por la adherencia en los públicos de luchadores como el Santo, transformado en una figura icónica hasta la actualidad. Los luchadores masculinos se sostendrán durante la siguiente década, como reminiscencias de este ciclo, pero no lograrán subsistir más allá de la reproducción de los parámetros ya probados en años anteriores.

Artigo recebido em 9 de novembro de 2025. Aprovado em 20 de dezembro de 2025.