

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

FICCIÓN Y REALIDAD DEL HEROE POPULAR

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/73261> since 2024-10-30T15:41:43Z

Publisher:

CONACULTA-UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



**FICCIÓN
Y
REALIDAD**

DEL HÉROE POPULAR

TIZIANA BERTAGGINI

FICCIÓN Y REALIDAD
DEL HÉROE POPULAR

IMÁGENES DE MÉXICO

FICCIÓN Y REALIDAD DEL HÉROE POPULAR

Tiziana Bertaccini



LA VERDAD NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

 **CONACULTA**
CULTURAS POPULARES E INDÍGENAS

Primera edición 2001

Coedición: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas
del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Universidad Iberoamericana

D.R. © 2001 de la presente edición.
Dirección General de Culturas Populares e Indígenas
Av. Revolución 1877, 4° piso
San Ángel, C.P. 01000
México, D.F.

ISBN 970-18-6859-5

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	
LA CIUDAD DE MÉXICO: EL OMBLIGO DEL MUNDO	15
CAPÍTULO II	
LOS HÉROES DEL CINE	33
La época de oro del cine mexicano	33
Un símbolo político: el charro cantor	41
Pedro Infante, el héroe urbano	51
El peladito: Cantinflas	61
CAPÍTULO III	
HÉROES EN LA ARENA	77
La lucha libre: surgimiento y desarrollo	77
Lucha libre: rito y teatro	82
Santo: el enmascarado de plata	91
El nacimiento de un héroe plateado	91
Un misterio: la popularidad inicial	95
El Santo y la máscara	97
La canonización del Santo y el cine	100
La conclusión de un mito	104
CAPÍTULO IV	
EL BOXEO Y LOS HÉROES DEL BARRIO	111
Los orígenes del boxeo	111

El barrio de Tepito	117
Raúl, "el Ratón" Macías	121
Contracultura y movimiento estudiantil	127
El Púas: el héroe de la "onda"	131

CAPÍTULO V

UNA TIPOLOGÍA HISTÓRICA DEL HÉROE POPULAR	139
Héroes normativos	140
El héroe eversivo	148
El uso populista de los héroes	149
Héroes fundadores y ritos de transición	152
El héroe mexicano entre ficción y realidad	155

EPÍLOGO

SUPERBARRIO: DETRÁS DE LA MÁSCARA DE TODOS Y NINGUNO	157
BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA	163

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos aquellos que, a lo largo del tortuoso recorrido de investigación y de redacción, me ofrecieron su generosa colaboración.

En particular, agradezco a Ilán Semo, a José Antonio Mac Gregor y a Eduardo Garduño, así como a sus instituciones, la Universidad Iberoamericana y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, por el interés mostrado por editar este trabajo; al FONCA que financió la redacción definitiva y la traducción del ensayo.

A Roberto Sandoval, amigo y colega, que con paciencia y cuidado dirigió todo el proyecto, a Salvador Rueda quien lo avaló.

En la Ciudad de México, los siempre disponibles "informantes": Wolf Ruvinsky, del cual lamento, con todo corazón, su fallecimiento; Rafael Aviña; Armando Bartra; Agustín Granados; Carlos Monsiváis; Raúl, "el Ratón" Macías; José Antonio Rojas Loa; Rubén, "el Púas" Olivares; Ilán Semo; Superbarrio Gómez; Miguel Ángel Zamora y, en fin, al fantástico público de la Arena Coliseo. Por los contactos del mundo periodístico y deportivo de la capital, a Felipe Chávez y a Jorge Bernejo.

A mis profesores, Maurizio Vaudagna y Giuliano Tescari por la confianza puesta en mí.

Por algunas importantes indicaciones bibliográficas y metodológicas, agradezco a los antropólogos César Zúñiga, de la Universidad de Perugia, y a Piero Gorza.

Agradezco, además, a Alicia Bonaudo y a su familia y, en particular a Vicky Mariles, y a todas las amigas mexicanas por la ayuda moral y logística que me brindaron.

Un reconocimiento muy especial a Marta Teutli, por su paciencia en resolver los infinitos problemas de una traducción a larga distancia

Y, finalmente a mi maestro, Marco Bellingeri, quien compartió conmigo un recorrido de muchos años.

A Marco y a mis padres

INTRODUCCIÓN

La determinación de elaborar el presente ensayo nació, antes que todo, de la percepción personal de las carencias actuales en la reconstrucción de lo que se podría llamar la "historia de los mexicanos", casi siempre presentada como una especie de apéndice de la historia de México.

Por otro lado, mi reflexión se sustenta en el reciente debate historiográfico internacional que apunta a una profunda redefinición del mismo discurso histórico. Los límites de las tradicionales historias del pensamiento son evidentes: se privilegia la tarea de las élites creadoras de ideas —afán que, por lo general, aparece desligado del contexto cultural que lo rodea— dejando en el trasfondo los mecanismos colectivos de producción y de difusión. Por su parte, la historia social, enfocada principalmente al análisis de las estructuras, ha desatendido el estudio de los procesos de cambio y de transformación determinados por el consumo creativo e individual de los productos culturales.

Por lo tanto, se ha vuelto necesaria una lectura nueva del mismo concepto de cultura que, en la redefinición de sus relaciones con la esfera social, ambicione abarcar ambos aspectos en un *corpus* que trascienda más allá de un proceso intelectual elitista y, al mismo tiempo, de una supuesta cultura popular percibida únicamente en sus momentos de resistencia al "otro". Se trataría, en otras palabras, de enfrentar un fenómeno general de comunicación, apto para proporcionar sentido a la realidad, utilizando instrumentalmente la noción geertziana de cultura como una estructura de significados que se trasmite a lo largo del tiempo y se sintetiza en símbolos, permitiendo la comunicación social de los sujetos, desarrollando su conocimiento y proporcionando las opciones necesarias para encarar los desafíos de su existencia misma.

Regresando al caso mexicano, la historiografía del periodo contemporáneo se ha caracterizado por sus análisis sobre la construcción de la esfera estatal y del poder contraponiéndolos, en ocasiones, al desarrollo paralelo de los movimientos populares, en una dialéctica fundamentalmente señalada por la oposición. Sólo en época reciente, incluso bajo el impulso de la actual crisis que atraviesa el régimen del país, se ha iniciado la reflexión sobre las relaciones de clientelismo y corporativismo. Por otra parte, los estudios sobre la evolución de las estructuras agrarias, antes de la Revolución de 1910, habían adquirido en los años setenta un importante desarrollo. En otras palabras: si bien es cierto que hoy conocemos las estructuras del denominado *peonaje* en el latifundio y, gracias a las investigaciones antropológicas, conocemos también la existencia y reproducción de vínculos de reciprocidad y redistribución en las comunidades indígenas, también lo es que son todavía deficientes los estudios sobre los fenómenos urbanos de construcción de identidad con tendencia nacionalista. La evolución de este proceso aparece hasta ahora sustancialmente guiado desde lo alto, un fruto del régimen cuyas raíces no se explican de esta manera. Esto significa, frecuentemente, reforzar la percepción común de un partido-Estado que no sólo se genera a sí mismo, sino que se reproduce por sí solo.

La historiografía de la escuela marxista o, mejor dicho nacionalista radical, no ha demostrado estar capacitada para contraponer un modelo interpretativo diferente, tendiente a "reconstruir" las vicisitudes de un pueblo (o de clases) oprimido, cuya supuesta subordinación al régimen residiría o en sus incapacidades orgánicas o en la recurrente "traición" de sus líderes.

También el intento crítico de algunos intelectuales hacia el llamado "populismo cultural" de los años cincuenta y sesenta cayó en una visión sustancialmente estática, al enfocarse sobre la opresión que gravaba sobre las culturas indígena-campesinas recién urbanizadas, negando sus posibles dinámicas y sus eventuales formas de afirmación.

Hemos intentado, en cambio, partiendo del supuesto de que clientelismo, representación corporativa y formas redistributivas estatales —y tales son los mecanismos fundamentales de la reproducción del "régimen de la Revolución" entre 1936 y 1982— son el fruto de un "pacto", siempre renovado, entre las clases popula-

res y la política, elaborar una tipología histórica del héroe urbano popular, entendido como fenómeno visible de nacionalización de las masas. Más que nacionalización, convendría decir de la "mexicanización de los mexicanos", proceso en el cual las clases populares expresan e imponen a la nación ciertos elementos simbólicos distintivos.

Dejando de lado elucubraciones abstractas, elegí un camino empírico a través del estudio de algunos héroes populares, en el contexto de sus prácticas, con el fin de averiguar las tensiones que subyacen entre práctica y representación, entre mecanismos de diferenciación social y las condicionantes de los campos culturales.

Sin embargo, como todos sabemos, los héroes de la "modernidad" son también productos de la industria cultural, lo que nos impone aclarar, en forma sintética, el uso de los términos recurridos de cultura de masas y de comunicación.

A la luz del nuevo concepto de cultura, nuestros héroes contemporáneos —no acaso tan fuertemente simbólicos y enraizados en formas de transmisión de una memoria colectiva—, analizados en estrecha conexión con el territorio del barrio y el espacio real y simbólico de la Ciudad de México, actúan como un vehículo de tradiciones populares desatando, definitivamente, la duda sobre la posible extinción de la llamada cultura popular una vez transformada en cultura de masas. Y no sobraría aquí recordar cómo —desde los estudios de Habermas en adelante— se ha vuelto central la diferencia entre comunicación entendida como proceso técnico y como elaboración cultural.

Conduciendo al lector hasta la transformación de la Ciudad de México en una verdadera metrópolis, a través de sus reformas administrativas, el aumento demográfico debido en buena parte a la inmigración y el papel simbólico que progresivamente adquiere, se alcanza el primer producto de la industria cultural, estrechamente ligado con el espacio urbano y "consumido" por sus sectores populares: la cinematografía. Después de un breve resumen de los rasgos esenciales de la industria del cine nacional, que desde sus comienzos se revela compenetrada a la transición desde el mundo rural al urbano, enfrentamos las figuras de Jorge Negrete, Pedro Infante y Cantinflas. Análisis que, si podría parecer a primera vista demasiado elemental, ambiciona alcanzar una dimensión original en la correlación sucesiva con las otras figuras investigadas.

Nuestro recorrido continúa hacia el mundo de la lucha libre, del que subrayamos la dimensión mítica y ritual: la arena de la lucha será el espacio donde el mito se realiza, consagra y, finalmente, se manifiesta en su héroe: el Santo, el enmascarado de plata.

Abandonando esta contradictoria forma de deporte-espectáculo, nos dirigiremos hacia Tepito, el mundo del boxeo, reconstruyendo su evolución hacia su forma madura de *noble art* que, en México produjo, a lo largo de la década de los cincuenta, una especie de modelo normativo de boxeador: Raúl, "el Ratón" Macías, y, hacia los finales de los sesenta, dio vida a un modelo contrario que, resultado también de influencias bilaterales con la llamada generación "de la onda", disuelve los anteriores parámetros ideológicos y comportamentales en la figura novedosa de Rubén Olivares, el Púas.

Finalmente, en la última sección del presente ensayo, nos encontraremos de vuelta frente a aquel *corpus* único de cultura y sociedad del que hemos hablado. De éste, intentaremos analizar las intersecciones entre prácticas y representaciones, entre ideas y espacio-territorio, entre símbolos e instituciones, con el fin de trazar los rasgos fundamentales de una posible tipología histórica del héroe popular urbano, destacando un eje diacrónico que nos permita construir una periodización que pudiera confrontarse con las usuales de la historiografía político-institucional. Algunas inesperadas coincidencias, que aparentemente podrían reforzar una interpretación tradicional de subsecuentes paradigmas culturales impuestos desde arriba, abren en realidad la posibilidad de futuros y más profundos análisis acerca de la efectiva capacidad creativa de las clases populares mexicanas en la construcción de la simbología nacional.

CAPÍTULO I

LA CIUDAD DE MÉXICO: EL OMBLIGO DEL MUNDO

La Revolución mexicana, en su etapa armada, había fragmentado el proyecto nacional centralizador de Porfirio Díaz en muchos poderes regionales, señalando el crepúsculo de la cultura del centralismo y reduciendo a la Ciudad de México al papel de una inútil capital. Las fuerzas de la Revolución buscaron apoderarse de ella, no para convertirla en el centro del poder, sino para demostrar su victoria en todo el país. Por otro lado, la ciudad había brillado por su ausencia durante la estipulación de los pactos entre caudillos; perdió también la primacía de centro comercial y administrativo y dejó de ser la meta de los inmigrantes.¹

Cuando se instauró el nuevo régimen, se planteó, una vez más, un proyecto hegemónico sobre prácticas centralizadoras. Así, la Ciudad de México adquiría, nuevamente, su antigua magnificencia como sede, no simbólica sino efectiva, del poder político, económico, administrativo y cultural.

A partir de la mitad de los años veinte se inició la obra de rescate de la capital. La Constitución de 1917 incluía en sus disposiciones la organización política y territorial del Distrito Federal (DF).² La aplicación del artículo 73, de la Ley de Organización del

¹ Ilán Semo, "La ciudad tentacular: notas sobre el centralismo en el siglo XX", en Enrique Semo (coord.) *México un pueblo en la historia*, México, Alianza, 1992-1993, vol. 5, pp. 47-65.

² La Ciudad de México se había convertido en sede de los poderes federales en 1824. Recuérdese que la práctica de establecer una estrecha relación entre la

Distrito y Territorios Federales, ponía al gobierno del Distrito y de los territorios en las manos de un gobernador que era un subordinado directo del Presidente de la República al cual competía la facultad de nombramiento y destitución.³

El proceso de centralización se reafirmó en los años treinta y cuarenta con la creación de instituciones federales de importancia fundamental para el desarrollo socioeconómico y político del país. La nueva Ley Orgánica del DF y de sus Territorios, emitida por Emilio Portes Gil el 31 de diciembre de 1928, eliminaba la figura del gobernador de la ciudad y ponía la administración del DF a cargo del Presidente de la República, quien lo ejercía a través de un Regente de Departamento. En 1941, una nueva modificación de la Ley delegó las funciones gubernamentales de toda la entidad federativa al Departamento del Distrito Federal (DDF), permitiendo una mejor coordinación.

Se alcanzaba, de esta manera, una unidad administrativa que anteriormente estaba dispersa entre los diferentes municipios que ahora forman el DF. Fue creado un sistema de delegaciones, subdelegaciones y un Consejo Consultivo, con funciones propositivas e informativas, constituido por representantes corporativos designados por las mismas autoridades, que de este modo eliminaba cualquier forma de participación ciudadana.⁴

Al término de la Revolución, la población tendía nuevamente a aumentar y, al mismo tiempo, se iniciaba un proceso de urbanización con lo que, para los años cincuenta, ya no se podía decir que México era un país rural.⁵ La tasa de crecimiento de la pobla-

delimitación del territorio y las formas de representación política había sido introducido por la Constitución de Cádiz de 1812.

³ Hira de Gortari Rabiela, "Política y administración. Del Distrito Federal a la creación del Departamento del Distrito Federal. Una Perspectiva actual".

⁴ Solamente en 1970, el Consejo Consultivo estuvo integrado por juntas de vecinos, formadas por 20 ciudadanos electos en cada Delegación y cuya presidencia recaía en el Jefe del Departamento. En 1987, se propuso establecer la Asamblea de Representantes para una mayor participación ciudadana en el gobierno del Distrito Federal.

⁵ La tasa de crecimiento de la población total había alcanzado, entre 1930 y 1940, el 1.7 por ciento anual hasta aumentar, entre 1960 y 1970, al 3.4 por ciento.

ción urbana superaba, en gran medida, el incremento de la total: en 1940 equivalía a 20 por ciento, lo que significaba que 3.9 millones de mexicanos residían en las ciudades, alcanzando 41.2 en 1960, equivalente a 14.4 millones.⁶ El crecimiento de la capital representó el inicio del proceso de urbanización en México; posteriormente, la población empezó a fluir hacia otros centros urbanos.

La dinámica del crecimiento de la capital se puede subdividir en tres etapas: la primera, desde el inicio del siglo hasta 1930; la segunda, entre 1930 y 1950 y, la tercera, de 1950 hasta 1970. Durante la primera etapa, el incremento se concentró en el núcleo central de la ciudad, donde residían las principales actividades comerciales y el 98 por ciento de la población. Tan es así, que el área urbana propiamente dicha creció un 3.3 por ciento anual mientras el DF sólo alcanzó 2.6.⁷ En total, la ciudad, que contaba con 345 mil habitantes al inicio del siglo, hacia 1930 había llegado a un millón 29 mil.

En el mismo año se iniciaba el crecimiento hacia las delegaciones que circundaban la ciudad como tal. La expansión centrifuga se reforzó en el decenio siguiente: durante los años treinta, el centro creció 3.4 por ciento mientras seis delegaciones y un municipio del Estado de México registraron un aumento de 5.4. Hacia 1950, el centro de la ciudad estaba habitado por el 78.3 por ciento de la población, mientras un acelerado desplazamiento se daba hacia las delegaciones, cuyo crecimiento había alcanzado el 10.3 por ciento respecto del 4.3 del área nuclear.

⁶ Entre 1950 y 1960, la Ciudad de México se volvió zona metropolitana extendiendo la mancha urbana del DF al Estado de México. Según la Ley Orgánica del 31.12.1941, el Distrito Federal es la entidad federativa que tiene la Ciudad de México como capital de la República Mexicana y sus 12 delegaciones de Azcapotzalco, Coyoacán, Cuajimalpa de Morelos, Gustavo A. Madero, Ixtacalco, Ixtapalapa, La Magdalena Contreras, Milpa Alta, Álvaro Obregón, Tláhuac, Tlalpan y Xochimilco. La Ciudad de México ocupa el 91 por ciento de la superficie de la entidad federativa, que mide 1499 kilómetros cuadrados. Con la nueva ley orgánica del DF a las delegaciones existentes se agregan 4: Cuauhtémoc, Venustiano Carranza, Miguel Hidalgo y Benito Juárez. Véase Luis Unikel, "La dinámica del crecimiento de la ciudad de México", en *Comercio Exterior*, núm. 6, vol. XXI, junio, 1971, pp. 508-516.

⁷ El restante 2 por ciento de la población residía en Coyoacán y Azcapotzalco.

A la descentralización de la población, todavía dentro de los límites del territorio del DF, se agregó la de los servicios y del comercio con la consecuente extensión del sistema de viabilidad y el mejoramiento del transporte público. Así, en la tercera etapa, el Área Urbana de la Ciudad de México (AUCM) superó los límites del DF, expandiéndose hacia los municipios septentrionales: Tlalnepantla, Naucalpan y Ecatepec, dando origen a la Zona Metropolitana de la Ciudad de México (ZMCM).⁸

El avance de la reforma agraria no logró frenar el proceso migratorio hacia la capital: éste, en sentido general, fue una consecuencia de las mismas determinantes del desarrollo industrial del país.

Entre los años cuarenta y ochenta, el crecimiento se caracterizó por la participación del Estado en la infraestructura urbana y en las comunicaciones, gracias al aumento del crédito externo y al control del ahorro interno por medio de las instituciones financieras oficiales, y de una política fiscal favorable a los sectores industriales que, además, podían contar con un mercado interno totalmente protegido.

De hecho, la política de sustitución de las importaciones, iniciada en los años treinta, dio sus frutos, aunque con graves consecuencias, hasta la mitad de los años setenta. El Producto Interno Bruto (PIB) total aumentó en términos reales entre 1930 y 1940 en un 3.1 por ciento anual; entre 1940 y 1950, en 5.9; de 1950 a 1960, en 6.2 para alcanzar entre 1960 y 1970 el 7 por ciento.

La Ciudad de México, corazón de la economía nacional, se convirtió en la principal unidad de producción, distribución y consumo.⁹

⁸ Así se originó la diferencia entre los conceptos de AUCM y ZMCM. En 1950 esta última estaba constituida sólo por Tlalnepantla, en 1960 fueron incorporados Naucalpan, Chimalhuacán y Ecatepec. Este territorio registró una expansión demográfica debida a la concentración industrial de la zona. Entre 1960 y 1970 fueron agregados los municipios de Nezahualcóyotl, la Paz, Zaragoza, Tultitlán, Cuautitlán y Huixquilucan. Para 1980, la ZMCM estaba constituida por las 16 delegaciones y 21 municipios del Estado de México.

⁹ Hasta ahora no existen investigaciones dedicadas enteramente a dilucidar los nexos entre crecimiento económico, desarrollo y urbanización. Los datos aquí recabados han sido tomados esencialmente del ensayo de Gustavo Garza "El carácter metropolitano de la urbanización en México 1900-1988", en *Estudios demográficos y urbanos* 13, vol. 5, núm.1, enero-abril, 1990, pp. 37-59.

En 1940, la fuerza económica de la capital ya superaba la importancia demográfica. Con un porcentaje de concentración de la población equivalente a 7.9 por ciento de la nacional, el PIB del ZMCM alcanzaba 33.5 por ciento del total; de éste el 36.2 correspondía al sector secundario y 46.2 al sector de los servicios; estos indicadores aumentarían en los decenios siguientes. Entre 1950 y 1960 se produjo el incremento más importante debido, esencialmente, al sector industrial que alcanzó el 37.5 por ciento del total nacional. En el periodo de 1950-1970, el PIB de la ZMCM aumentó de 31.2 por ciento a 34.6 en su conjunto.

En 1930, de los 46 mil 800 establecimientos existentes en México del sector de la transformación, 7.5 por ciento estaba situado en la capital y, en 1950, el número de empresas era de 63 mil 500, de las cuales el 20 por ciento estaban en la capital. El porcentaje de concentración llegó al 27.9 entre 1960 y 1970. Todavía más elevada resultaba la centralización del producto industrial: 28.5 por ciento, en 1930; 32.1, en 1940; 40, en 1950; 46, en 1960; 46.8, en 1970, y 48, en 1980.

En el periodo comprendido entre 1930 y 1950, la Ciudad de México se había convertido en la capital financiera del país y en la sede de todo el sistema bancario: Banco de México, el Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas y Nacional Financiera.

Entre otras cosas, la capital consolidó su tradicional papel de centro educativo. En los años cincuenta, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) ya no cubría la función de corazón elitista y liberal, sino que, aún conservando su autonomía institucional, tendió a recaer en la esfera del poder presidencial a través de grandes inversiones.¹⁰ En 1954, la UNAM recibió del go-

¹⁰A principios del siglo XX, la UNAM había sido fundada por iniciativa del secretario Justo Sierra con carácter de nueva institución pública de beneficio social. El 1929, el presidente Emilio Portes Gil formuló un proyecto de ley para conceder la autonomía a la Universidad de México con el propósito de hacerla independiente de la Secretaría de Educación Pública. En 1945, fue promulgada la Ley Orgánica todavía vigente, por el presidente Ávila Camacho. Véase Adalidal Mario Melgar, "La educación superior en la Ciudad de México", en *Macrópolis Mexicana, ensayo sobre la Ciudad de México*, México, CONACULTA, 1992-1994, pp. 183-208.

bierno federal las instalaciones de la Ciudad Universitaria: un vasto y moderno complejo realizado al sur de la metrópoli por los mejores arquitectos del país, con la finalidad de imprimir a la institución y a la infraestructura urbana las características de la nueva modernidad. Por su parte, el Instituto Politécnico Nacional (IPN) fue creado en 1937 mediante un decreto presidencial, con la precisa función de originar un contrapeso ideológico y funcional a la UNAM.

En la capital, también se concentraban editoriales y periódicos: los diarios como *Excélsior*, *El Universal*, *El Heraldo*, *La Prensa*, *Novedades* y *Últimas Noticias* fluían hacia todo el país desde la Ciudad de México, donde en total se producía el 52 por ciento de las publicaciones de carácter cultural.¹¹

A partir del mandato de Alemán, los presidentes del país empezaron a establecer vínculos simbólicos y visibles con el territorio metropolitano a través de la inauguración de imponentes obras públicas: escuelas, avenidas, edificios que, a menudo, eran bautizadas con el mismo nombre del presidente que las auspiciaba.

El aumento de la población en la capital, en el periodo analizado, era consecuencia, en general, de la emigración de las provincias. El peso de este factor tuvo una consistente significación en el decenio de 1940-1950, representando el 73.3 por ciento del aumento, mientras que el 23.15 se debía al crecimiento natural y sólo el 3.6 era el porcentaje de los provenientes de localidades contiguas. En las décadas de 1950-1970, el crecimiento originado por procesos de inmigración mantuvo un peso relevante aproximándose al 44.1 y 47.8 por ciento, consecuencia del aumento del crecimiento natural de los habitantes de la ciudad, comprendido entre el 46.7 y el 47.8 por ciento.¹²

Las consecuencias del impacto, particularmente significativo en la década de 1940-1950, se confirmaron en el análisis de los porcentajes relativos a los años setenta: el 35 por ciento de los

¹¹Valentina Septién Torres, "La lectura, 1940-1960", en AA. VV. *Historia de la lectura en México*, México, El Ermitaño/El Colegio de México, 1988, pp. 295-335.

¹²Los datos aquí referidos están esencialmente tomados de Miguel Messmacher, *México: Megalópolis*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

capitalinos y más del 50 por ciento de la población mayor de veinte años no había nacido en la Ciudad de México.

Antes de 1935, según el estudio realizado por Muñoz, Oliveira y Stern, 50.8 por ciento de los inmigrantes provenían de una zona formada por un círculo de 150 kilómetros alrededor de la capital y por un corredor orientado hacia el estado de Guanajuato. Entre 1955 y 1970, esta zona perdió importancia en el flujo migratorio, que fue del 23.1 por ciento. En este segundo momento, efectivamente, el 46 por ciento de los inmigrantes provenían de una segunda zona trazada a partir del primer círculo, que comprendía un radio de 600-800 kilómetros e interrumpida sólo por el corredor Querétaro-Guanajuato. Así pues, adquirieron importancia algunas regiones de los estados de Michoacán, Guanajuato, Veracruz y Oaxaca.

La mayoría de los inmigrantes provenía de comunidades menores de cinco mil habitantes: 40.1 por ciento, entre 1935-1944; 47.7, entre 1945 y 1954; y 50.9, entre 1955 y 1964, todas eran áreas en las que se practicaba, básicamente, una agricultura de subsistencia.

Esta inmigración "indigenizó", en sentido lato, la ciudad.¹³ Efectivamente, las comunidades campesinas tradicionales mantenían una destacada continuidad con las culturas autóctonas que reproducían prácticas agrícolas basadas en la solidaridad familiar, en la cooperación y en la reciprocidad. Además, mitos, leyendas, cuentos y, a menudo, la entera cosmovisión o fragmentos de ésta, eran de evidente origen indígena. También comunidades que hoy se reconocen como mestizas eran en realidad indígenas en los primeros decenios del siglo XX.

Por otro lado, en muchos pueblos tradicionales ya se había perdido la identidad étnica y con ella la lengua. En la ciudad, los campesinos hablaban únicamente español aunque, frecuentemente, introducían palabras de origen indígena.

Los campesinos, que se habían trasladado a la ciudad se incorporaron como mano de obra no calificada en las actividades de

¹³ Véase Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo, una civilización negada*, México, Grijalbo, 1996, *passim*.

servicios, industriales y en el sector informal de la economía. A partir de los años cincuenta, la inmigración masculina contribuyó al incremento de las actividades manufactureras creando un verdadero proletariado industrial.

Aún no se podría hablar de una clase urbana popular homogénea. En ésta coexistían varios estratos: algunos mantenían elementos culturales de sus comunidades de origen, indígenas o campesinas; otros habían conformado una cultura propia popular urbana con raíces incluso indígenas pero profundamente transformada por la ciudad.

En la capital virreinal se habían reproducido barrios de población exclusivamente indígena. El estamento indio habitó desde siempre en el espacio urbano, pero institucionalmente segregado. Tan es así, que la ciudad estaba dividida entre el centro ocupado por los españoles, criollos y sucesivamente mestizos, y barrios de indígenas que formaban la periferia, organizados en parcialidades o repúblicas con propias y exclusivas jurisdicciones y administraciones. Con el crecimiento urbano, las viejas parcialidades con sus repúblicas, desistieron de ocupar la periferia y se incorporaron al centro mismo de la ciudad. Todavía hoy, la metrópoli muestra la presencia indígena. Subsisten las mayordomías para la organización del culto al santo local, perduran ritos y celebraciones con carácter territorial, se admiten hermandades como los *concheros* que, reclutando a sus miembros en los centros urbanos, exaltan y reafirman una identidad indígena genérica.

Al mismo tiempo, en las vecindades que constituían los espacios donde más fácilmente era posible mantener las formas culturales de tipo tradicional, se revela una innegable permeabilidad a las influencias de manifestaciones culturales típicamente urbanas. Al respecto, el barrio de Tepito constituye un caso ejemplar. En sus vecindades se mantenía una economía en tendencia autosuficiente; mientras tanto, el mercado local adquiría fundamental importancia en la vida del barrio; las comunidades eran básicamente endogámicas, y las peregrinaciones y el culto de las imágenes religiosas establecían un vínculo profundo entre territorio y habitantes.

Del estudio de Oscar Lewis, realizado a mediados de los años cincuenta, acerca de las vecindades Casa Grande y Panaderos, emergen algunos elementos significativos de la fusión entre for-

mas culturales tradicionales y urbanas.¹⁴ La vecindad Casa Grande, situada en el corazón de Tepito, entre las calles de Peluqueros y Hojalateros, estaba habitada por más de 700 personas y constituía una comunidad autónoma. El edificio cubría una manzana entera y estaba circundado, al Norte y al Sur, por muros de cemento y, en los otros dos lados, por tiendas, permitiendo a los habitantes desarrollar sus actividades en las cercanías, apartándose del resto de la ciudad. La mayor parte de sus inquilinos provenía de Guanajuato, Jalisco, Estado de México, Michoacán y Puebla; sin embargo, en su conjunto existía un origen representativo de 24 estados de la República.

La gran concentración de habitaciones y el patio común desarrollaban un fuerte sentido de comunidad. Una tercera parte de las familias tenía parientes en el interior de la vecindad, y una cuarta parte estaba ligada por vínculos de compadrazgo o matrimoniales.

Las mujeres conversaban durante el desarrollo de sus labores en el patio común, donde los niños y los muchachos podían jugar, formar pandillas y, con frecuencia, asistían a la misma escuela. Cada domingo por la tarde se llevaba a cabo un baile al aire libre, en el que participaban personas de todas las edades. Grupos de vecinos adquirían, en común, billetes de lotería, organizaban rifas, sorteos y "tandas" para el ahorro común. Hacían peregrinaciones juntos y celebraban al santo patrono de la vecindad, las posadas de la Navidad y otras festividades. El ingreso medio en Casa Grande era modesto pero no figuraba entre los más bajos de la Ciudad de México y variaba de 23 a 500 pesos al mes, lo que denota una unidad vertical altamente estratificada en su interior.¹⁵

Las principales ocupaciones eran las de zapatero, pequeño comerciante, chofer, costurera y mecánico; una tercera parte de las familias desempeñaba el trabajo en su casa, pero muchos hom-

¹⁴Oscar Lewis, "La cultura della vecindad a Città del Messico: studi di due casi", en O. Lewis, *La cultura della povertà*, Bolonia, Il Mulino, 1973, pp. 551-557.

¹⁵En 1950-1951 el salario mínimo jornalero general del Distrito Federal era igual a 3.39 pesos, cifra que aumentó en los dos años sucesivos a 6.7 pesos para llegar hasta 8 pesos en 1954-1955. Véase *Estadísticas históricas de México*, México, Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, vol. 1, pp. 153-241.

bres trabajaban fuera de la vecindad como obreros, choferes, pequeños comerciantes y revendedores de ocasión.

La vecindad Panaderos, situada a poca distancia de Casa Grande, era una de las más míseras de la Ciudad de México: el ingreso de sus habitantes oscilaba entre los 28 y los 280 pesos mensuales. Estaba integrada por doce viviendas y los jefes de familia provenían de seis estados centrales: Guanajuato, Querétaro, Estado de México, Hidalgo, Aguascalientes y Morelos. Sus habitantes eran principalmente artesanos. Sin embargo entre los restantes, tres trabajaban en una reparadora de calzado, uno en una tienda de cinturones y otro como voceador. En esta vecindad se enfrentaba la más alta persistencia de características rurales, atribuida, más a la pobreza imperante que a una reciente llegada de la provincia; en efecto, el periodo de residencia en la ciudad era de una media de 26.2 años, más elevado que entre los habitantes de Casa Grande.

La comunidad de Panaderos era, además, más homogénea que la de Casa Grande. Ahí había mayores vínculos de parentesco y la intimidad era casi inexistente. Todavía no poseían un santo patrono, ni pandillas de jóvenes ni se organizaban bailes semanales.

Es interesante notar que la radio no constituía un bien de lujo para ninguna de las dos vecindades, y estaba prácticamente presente en cada casa. El dato adquiere relevancia si se piensa que tan sólo 49 por ciento de los habitantes de Casa Grande consumía sus alimentos usando cubiertos, y que en las viviendas de los Panaderos no los había, pues utilizaban, normalmente, la tortilla de maíz como alimento fundamental y, al mismo tiempo, como cubierto.

Por el contrario, la televisión constituía un indicador de bienestar y, en Casa Grande, la tenían sólo algunos grupos con ingresos elevados, que representaban la significativa cifra de 21 por ciento.

La formación de la cultura urbana popular, generada por la introducción de productos urbanos en una cultura con base tradicionalmente campesina, resulta evidente del análisis de un segundo texto de Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*, que trata con profundidad el estudio de una familia de la vecindad Casa Grande.¹⁶

¹⁶La publicación del libro, aparecida a principios de los años sesenta, suscitó escándalo en México puesto que revelaba una realidad que quería ser oficialmente ocultada. La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística se indignó ante el libro, considerándolo una distorsión de la realidad nacional. El texto fue

Aparecen aquí valiosos testimonios de cómo el cine, el boxeo, la lotería, las historietas, los cabaretes, la radio y la televisión recorrían constantemente la vida familiar. Transcribimos a propósito del cine:

[...] así podíamos ir al cine todos los días. Por más de un año fuimos al cine cada día. A veces nos quedábamos a ver una película tres o cuatro veces; comprábamos bolillos, les poníamos a unos frijoles, a otros arroz o mantequilla o aguacate y nos llevábamos un montón de cosas para comer. Tomábamos dos o tres refrescos por cabeza, comíamos naranjas, pepitas, dulces, cacahuates [...].¹⁷

Después de la comida, teníamos que ir al cine con Elena, quisiéramos o no. Adoraba el cine e iba casi todos los días.¹⁸

Ven, vieja, vamos al cine. [...] Todo lo que yo tenía eran ocho pesos. No importa, nos gastaremos dos pesos en el cine, pero tenemos que festejar el acontecimiento.¹⁹

Antonia estaba vestida a todo lujo y ellos salían. Decíamos que íbamos al doctor, pero en realidad íbamos al cine.²⁰

Acerca de las historietas:

Mi padre siempre había comprado periódicos e historietas para Elena y para nosotros, los muchachos. ¡Qué pleitos y qué competencias hacíamos en espera de que él llegara con las historietas!²¹

Y respecto del boxeo:

Estaba yo discutiendo amigablemente un encuentro de box con un par de amigos.²²

juzgado por la Suprema Corte y, a pesar de una resolución final que permitió la publicación en todo el territorio nacional, el Fondo de Cultura, dirigido entonces por Salvador Azuela se negó a seguir editándolo. Véase José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1*, México, Planeta, 1993, p. 236.

¹⁷ Oscar Lewis, *I figli di Sánchez*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1966, pp. 94-95.

¹⁸ *Ibid.*, p. 166.

¹⁹ *Ibid.*, p. 260.

²⁰ *Ibid.*, p. 180.

²¹ *Ibid.*, p. 148.

²² *Ibid.*, p. 562.

¡Tú ganas bastante por jugar a las cartas, a las carreras, al dominó y por apostarles a los boxeadores!²³

A partir de los años cuarenta, las historietas se convirtieron en un fenómeno cultural de masas gracias a la elevación de la tasa de alfabetización y al nacimiento de una revista especializada de "monitos", de donde surgió una publicación independiente de suplementos en periódicos; también del análisis de esas historietas es posible seguir la evolución del gusto y de la sensibilidad de las clases urbanas populares.²⁴

Como es obvio, la sensibilidad del público, antes de poder ser manipulada, debía de cualquier forma ser capturada. De tal manera que, en las manifestaciones culturales de masas, no se reflejaban solamente las exigencias de la industria cultural, sino también las de los potenciales consumidores. La lectura de las historietas se convirtió en una experiencia participativa, comparable, en aquellos años, a la asistencia a la carpa popular o al teatro de revista.

Los diversos ámbitos de la cultura popular estaban concentrados en torno al cine, la radio, el deporte comercial y la vida nocturna (teatros de revista, salones de baile, cabaretes), sin embargo, el aspecto más interesante es que éstos no competían entre sí, sino que coexistían y se retroalimentaban recíprocamente. El fenómeno parece particularmente importante entre literatura, cine, series radiofónicas e historietas que compartían géneros, temas y personajes.

Cabe evidenciar que la historieta permitía, más que el cine, una relación de reciprocidad entre imposiciones desde lo "alto" y recepciones desde lo "bajo". En efecto, durante los años cuarenta los historietistas eran cotidianamente asediados por protestas y solicitudes e, incluso, amenazados por parte de su público; se estableció así una singular relación triangular entre el lector, el autor

²³ *Ibid.*, p. 620.

²⁴ Por análisis de la historieta nos referimos fundamentalmente a los tres volúmenes recientemente publicados por Aurrecochea y Bartra, *Puros cuentos, historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Grijalbo, 1989-1995, una verdadera y propia, monumental, historia ilustrada del género a partir del siglo pasado hasta los años cincuenta.

y el personaje, a través de las cartas que los apasionados mandaban diariamente a las redacciones: "Usted es un desgraciado infeliz que vive de Joselito, un héroe muy noble. Se la pasa hiriéndolo y amenazando con que el toro Bandolero lo va a matar. Yo soy carnicero, y le quiero decir que si usted mata a Joselito voy a vengarlo."²⁵

Los años cuarenta se caracterizaron por el éxito del melodrama lloroso y de arrabal, que influyó en la producción de historietas románticas, de acción y humorísticas. Los personajes, destinados a un público popular, vivían en el barrio, mientras el escenario preferido para el desarrollo de la acción era el arrabal, donde se consumaban melodramas truculentos. Las acciones se caracterizaron por una violencia desconocida hasta entonces. Esta inédita agresividad después se vinculó con una brutalidad menos convencional que se acercaba a la atrocidad típica de la nota roja.

Se define así la crónica negra que en México asumió las características de un verdadero género independiente, con publicaciones semanales como el famoso *Alarma*, dedicadas enteramente al crimen, mostrado en sus aspectos más feroces, especialmente los fotográficos. El género, que conoció su apogeo en los años sesenta y setenta, también típicamente urbano, se convirtió en una especie de gran-guiñol popular.

Seguramente la serie de historietas de inspiración urbana más importante, nacida en 1948 y publicada hasta la fecha, es *La familia Burrón*, de Gabriel Vargas. Este pasquín fue el primero del género en tratar profundamente —con tal realismo que permitió su asimilación a la tradición de la crónica urbana— las precarias condiciones económicas de los personajes, habitantes de la vecindad del Callejón del Cuajo, en la colonia perdida El Terregal. El protagonista, Regino, víctima designada por la injusticia social imperante, es "un burrón que trabaja noche y día y su horizonte nunca se amplía; un hombre siempre apachurrado por la sociedad y que nunca progresa."²⁶

²⁵ *Ibid.*, vol. II, p. 181.

²⁶ *Ibid.*, vol. II, p. 369.

Actualmente la inspiración de esta serie ha cambiado sensiblemente: ya ha dejado de resaltar el honor de la pobreza y de proponer el trabajo como fuente segura de un modesto patrimonio familiar para convertirse en paladina de la lucha social, mientras la misoginia antes sólo esbozada, se ha transformado en un feminismo clasista e irónicamente sedicioso.

A partir de los años treinta, las historietas deportivas encontraron inmediata aceptación. Las primeras eran series boxísticas que, de origen estadounidense, fueron hábilmente adaptadas al ámbito mexicano. A éstas, siguieron otras acerca de fútbol, las corridas y la lucha libre. La simbiosis entre los héroes del *ring* y los protagonistas de las historietas inició, en 1935, con la aparición de *A batacazo limpio*, de Rafael Araiza, para desarrollarse posteriormente en los años cincuenta, cuando boxeadores y luchadores famosos continuarán sus triunfos deportivos en las páginas de las historietas.

Recordemos que, en los albores de los años treinta, el analfabetismo caracterizaba todavía al 59.26 por ciento de la población mayor de 10 años.²⁷ De poco habían servido las campañas educativas que, desde el comienzo de los años veinte, el Estado había emprendido también para infundir en las masas un nuevo sentido de unidad nacional, con la certeza absoluta de que la "ignorancia" era la causa fundamental del atraso político y moral de México.²⁸

Entre 1931 y 1934 la doctrina socialista había adquirido un papel protagónico, especialmente en el ámbito educativo, que desde entonces se volvió terreno de enfrentamiento entre Estado e Iglesia. En 1934, el gobierno promovió la reforma del artículo 3º Constitucional: la educación habría de ser socialista, depurada de

²⁷ A principios del siglo XX el 80 por ciento de la población era analfabeta. Véase Engracia Loyo, "La lectura en México, 1920-1940", en AA. VV. *Historia de la lectura en México*, México, El Ermitaño/El Colegio de México, 1988, pp. 245-295. El censo de 1920 registraba una tasa de analfabetismo entre todos los habitantes de la república mayores de 10 años del 66.17 por ciento, un porcentaje todavía típico de una sociedad de antiguo régimen.

²⁸ Recordamos que el primer proyecto cultural, artístico y educativo fue emprendido, a principio de los años veinte, por José Vasconcelos, quien elaboró, en 1921, su propio plan funcional para la regeneración y la salvación de México mediante la cultura.

connotaciones religiosas e impartida exclusivamente por el Estado. Se proponía ofrecer a los alumnos la capacidad de comprender los problemas cotidianos, infundir en ellos el espíritu de solidaridad y educarlos para la producción colectiva. El plan sexenal del gobierno preveía que la nueva escuela fuera al servicio de obreros y campesinos y que el trabajo editorial respondiera a los intereses de los trabajadores.²⁹ El presidente Cárdenas emprendió también una extensa acción de alfabetización, que culminó en dos momentos: la campaña de 1936, organizada en forma de concurso y la de Educación Popular, durante la cual fueron impresos millones de ejemplares de textos de lectura distribuidos gratuitamente.³⁰

A pesar de todo, la mayoría de la población siguió sin tener acceso a la lectura. De los dieciséis millones de individuos en edad escolar, sólo uno podía acercarse a alguna forma de instrucción media y el 50 por ciento de los mexicanos, apenas capaces de leer y escribir, no terminaba la escuela elemental. Y si entre los años cuarenta y sesenta la publicación de diversos textos alcanzó una proporción nunca vista, los beneficiarios fueron casi exclusivamente los habitantes de la capital y de otras ciudades mayores.

A partir de la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), la tarea principal de la educación popular, ya liberada de tintes socialistas, se volvió la difusión de un nacionalismo puro y por ello cada doctrina que no formara parte de las raíces de la nacionalidad fue tachada de "exótica".

El artículo 3° de la Constitución, objeto de fuertes polémicas, sufrió la primera modificación en 1941, en la que se precisaba que el socialismo al que se refería era aquel de la Revolución y no el

²⁹ La publicación más importante de entonces fue la revista *El maestro rural* que, a través de cuentos y poemas, denunciaba la desigualdad en la distribución de tierras e insistía en la necesidad del campesino por organizarse para modificar el sistema de producción.

³⁰ La Comisión de Editora Popular, creada en el 1936, publicó tres series en las que se denunciaba la explotación de los trabajadores. Los textos: "Presentaban no sólo una sociedad dividida en clases, sino una imagen maniquea de la sociedad: el proletariado simbolizaba la bondad, la generosidad y la honestidad; el burgués encarnaba la crueldad, la maldad y la injusticia". Engracia Loyo, *op. cit.*, p. 283.

científico de los años anteriores. En 1946 el problema fue definitivamente resuelto con la aprobación del proyecto presentado a las Cámaras al final del mandato de Manuel Ávila Camacho que, de hecho, eliminaba cualquier punto de educación socialista. Las campañas educativas, sin embargo, siguieron desarrollándose. La obra que tuvo más relevancia fue la *Cartilla*, una especie de breviario, así llamada en recuerdo de las utilizadas, en el siglo XVI por los frailes evangelizadores. En ella se trataban temas cotidianos como la familia, el trabajo, la salud o la tierra y se exaltaban los tradicionales valores de la obediencia, responsabilidad y sumisión, ofreciendo también clases de contenido patriótico.

No obstante que el sistema educativo seguía en su lenta expansión, mientras los héroes de bronce de la historia patria llenaban los discursos oficiales del gobierno y del partido en el poder, se puede afirmar que desde ese momento la verdadera "correa de transmisión" entre el régimen y las masas, habían llegado a ser los medios de comunicación. Fueron precisamente la radio, el cine, las historietas y, en un segundo momento, la televisión, los instrumentos que se revelaron más aptos para cimentar las bases y así lograr la "mexicanización de los mexicanos".

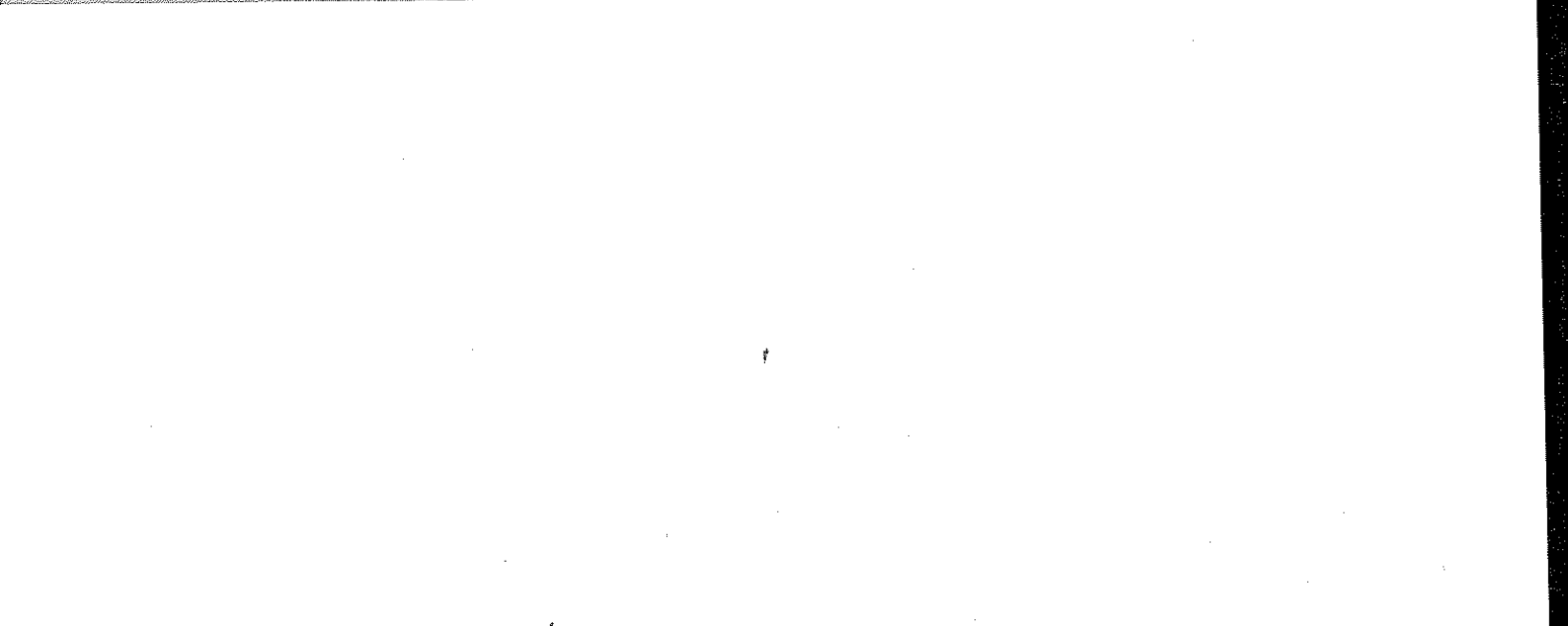
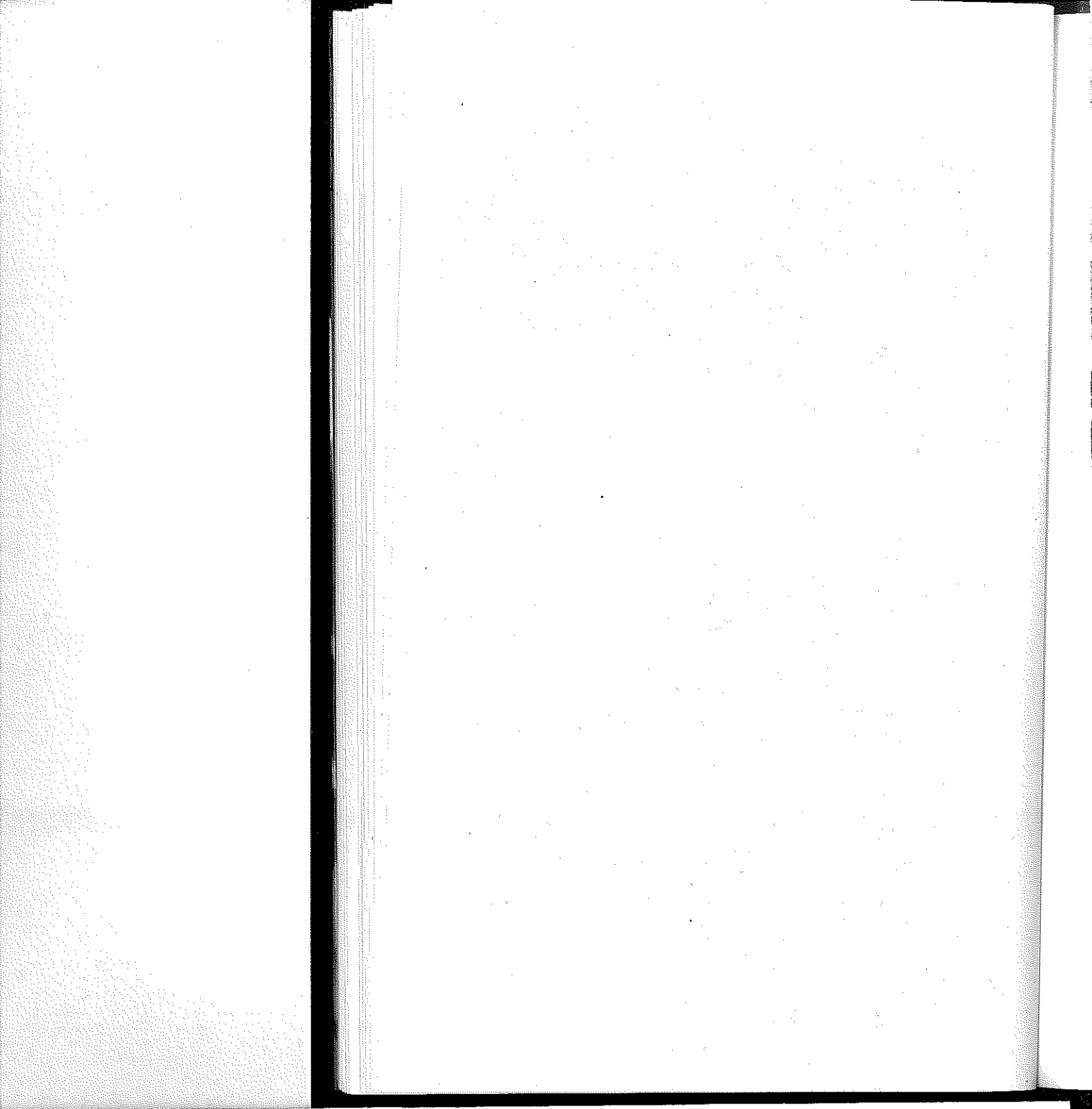
De cualquier manera, en el sexenio alemanista (1946-1952) ya se había consolidado el control sobre los medios de comunicación por parte del Presidente y de los empresarios vinculados con él por relaciones clientelares y personales.³¹

Las iniciativas en el campo educativo, que habían permanecido estancadas durante el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), se retomaron con un cierto vigor durante el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964), el cual elaboró el *Plan de los once años* creando la Comisión Nacional del Libro de Texto

³¹ En 1947 las estaciones XEEP, XEOF, Radio Educación y Radio Gobernación fueron sustituidas por Radio México, que dedicaba 12 horas diarias a los programas enfocados a la educación. En 1948 fue instituido el Departamento de Acción Radio Educativa dependiente de la Secretaría de Educación. En 1953, la estación XEB inició programas de alfabetización de tres horas y media semanales. También el cine fue utilizado con el mismo objetivo y, en 1948, fue creada la Oficina Cinematográfica Educativa destinada a llegar a las colonias populares y a las comunidades rurales.

Gratuito para unificar la educación primaria. Por primera vez fueron proporcionados textos obligatorios que debían recibir directamente la aprobación presidencial, volviéndose de esta manera un nuevo y fundamental instrumento de transmisión de la ideología oficial.

En los años sesenta también la televisión desempeñaba con pleno título su función didáctica: el Telesistema mexicano había extendido su influencia al punto de poderse considerar un nuevo apéndice de la Secretaría de Educación Pública.



CAPÍTULO II

LOS HÉROES DEL CINE

La época de oro del cine mexicano

Entre 1941 y 1945, mientras el escenario internacional estaba ensimismado en los acontecimientos de la segunda Guerra Mundial, para el cine mexicano inició la denominada época de oro, que duraría hasta finales de los años cincuenta. Anteriormente, la película *Allá en el rancho grande*, de Fernando De Fuentes, proyectada en 1936, había convertido al cine mexicano en una auténtica industria.

La importancia de esta película fue haber dado inicio al género de la comedia ranchera, que suscitó entre el público un estado emocional desconocido hasta entonces:

La gente que había contemplado el filme, salía del cine en un estado de ánimo del todo diferente al que había sostenido desde tiempo atrás. El público salía con otra expresión, los rostros todos mostraban un gesto radiante. [...] Una felicidad extraña por nueva. Aunque felicidad. Sí, todo México aprendió a sonreír, a mostrarse amable, ansioso de hacer saber que se sentía feliz.¹

En realidad se trataba de un melodrama, donde las haciendas porfirianas, ajenas a la Revolución y a la reforma agraria, representaban un lugar idílico, perdido para siempre. El protagonista, Tito Guízar, encarnaba al galán perfecto que se exhibía cantando

¹ Alejandro Galindo, *El cine mexicano*, México, Edamex, 1985, p. 49.

dando, de este modo, vida a la tradición de introducir fragmentos musicales como característica básica del cine mexicano. Eran los años del mandato del presidente Cárdenas y el predominio del ambiente rural y campesino no parecía de ninguna manera inusitado. El género ranchero, con sus haciendas fuera del tiempo, el costumbrismo y el folclor, era revelador de un cine que reproducía visiones reaccionarias y conservadoras:

Es un mundo habitado destacadamente por jarritos de barro, jícaras policromas, repertorio de trajes típicos, vestimentas de moziganga, sombreros descomunales, sarapes, cintas decorativas en las trenzas, ritmos regionales, sones de mariachi, aguardientes orgullosamente mexicanos y coplas emanadas del ingenio popular. Todo lo ajeno es atentatorio a la supremacía nacional.²

Se trataba de una verdadera mitificación de la provincia. Como se puede deducir de los títulos de las películas, cada estado de la República recibía su homenaje regionalista sin limitaciones geográficas: *Ay qué rechulo es Puebla*, *Qué lindo es Michoacán*, *Bajo el cielo de Sonora*, *Los tres huastecos*, *Sólo Veracruz es bello*, *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, *Allá en el Bajío*, *La norteña de mis amores*.

El mensaje era: "la provincia es la patria" y, como tal, digna de ser amada pero, como explica el crítico Ayala Blanco: a pesar del mensaje que tenía cada pequeña patria como la mejor, al final quedaba bien claro que "como México no hay dos". Era un mundo que miraba al pasado, donde el macho mexicano, imponiendo su personalidad, transformaba el género masculino en un himno a sí mismo.

Allá en el rancho grande, concebida como parodia, era la versión de una obra teatral de Joaquín Dicenta y sus orígenes se remontaban a una tradición española de principios del siglo XX. Retomaba del sainete madrileño, el gusto por lo jocoso, la complicación fútil, los malentendidos y la resolución arbitraria de los conflictos sentimentales y, de la zarzuela, los intermedios canta-

² José Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1993, p. 66.

dos como incentivos a la acción y para la explosión anímica proyectada en la música alegre. La comedia ranchera se jactaba, además, de sus antecedentes en el teatro clásico y romántico universal en la comedia melodramática de ambiente rural del cine mudo nacional, en el *western* de serie B estadounidense y, naturalmente, en el teatro burlesco de los años veinte de la Ciudad de México.³

El primer Presidente que se interesó directamente en el sector cinematográfico fue Lázaro Cárdenas.⁴ Su gobierno financió la construcción de los estudios CLASA y contribuyó en la filmación de *Vámonos con Pancho Villa* y de algunos documentales. Mientras tanto, en 1934, había nacido la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos de México (UTECEM) a la cual habían sido afiliados todos los empleados del sector. En 1939 se abrieron los nuevos estudios cinematográficos Los Aztecas. En octubre del mismo año un decreto presidencial impuso la obligación de proyectar, por lo menos, una película mexicana al mes en cada sala cinematográfica.

Estos años, precedentes al inicio de la época de oro, fueron caracterizados por un crecimiento de la producción nacional, que pasó de 25 películas, en 1936, a 57 en 1938. El predominio del género ranchero (20 de las 38 películas producidas en 1937 pertenecían a esta modalidad) era un indicativo del sello "pequeño burgués" de la industria nacional. Al mismo tiempo, este trienio se caracterizó por el surgimiento de cómicos que, abandonando el papel secundario desempeñado hasta aquel momento, asumieron el de protagonistas.⁵

Durante la segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica mexicana se benefició con dos hechos fundamentales: la res-

³ A este propósito recordamos *En la hacienda* (1920), de Ernesto Vollrath, y en *El caporal* (1921), de Miguel Contreras Torres.

⁴ En 1935 se manifestaron algunas contradicciones internas en el sector naciente. Prevalcían dos corrientes entre los productores: la nacionalista y nacionalizadora y la de los autonombrados "independientes". Los primeros auspiciaban una producción organizada que siguiera una inspiración política global. Véase, A. Galindo, *op. cit.*, p. 43.

⁵ Este proceso culminó en 1940 con el éxito de Cantinflas en la película *Allí está el detalle*, de Juan Bustillo Oro.

tringida competencia estadounidense y europea en el ramo y la ayuda recibida de Estados Unidos. En efecto, México y Argentina eran los dos únicos países de toda la América de lengua española que tenían producción cinematográfica; sin embargo, sólo México fue, desde sus inicios, un seguro aliado contra las potencias del Eje. De tal manera que, en 1943, obtuvo maquinaria para los estudios, asesoramiento de Hollywood y, sobre todo, abastecimiento de materia prima: el celuloide, de difícil obtención, puesto que era utilizado para fines bélicos.

En 1945, concluyó la construcción de los estudios Churubusco, los más grandes de toda América Latina, cuyo capital estaba dividido al 50 por ciento entre la RKO hollywoodense y el empresario mexicano Emilio Azcárraga.⁶ En el mismo año, los trabajadores involucrados eran alrededor de cuatro mil: dos mil 500 actores, mil cien técnicos y ayudantes, 140 autores y adaptadores, 146 músicos y filarmónicos, 60 directores, todos pertenecientes al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que, estrechamente afiliado a la Confederación de Trabajadores de México (CTM), agrupaba también a los empleados de la distribución y de la exhibición cinematográfica. Esta primera fase de transformación del cine en industria nacional, vio el nacimiento de grandes estrellas: Cantinflas, Jorge Negrete, Arturo de Córdoba, Dolores del Río, Pedro Armendáriz y María Félix. Una actriz tan famosa como esta última ganaba entonces 166 mil pesos por película, que de acuerdo con la paridad, de 4.85 pesos, significaban 35 mil dólares.

El cine ya podía ser considerado entre las cinco industrias principales del país y, por tal motivo, el interés del gobierno era cada día más notorio. En 1941, había sido ratificado el decreto cardenista que obligaba la exhibición de películas nacionales en todos los cines del país y, el 14 de abril de 1942, por iniciativa del Banco Nacional de México, con el apoyo del presidente Miguel Alemán,

⁶ Emilio Azcárraga también era propietario de las estaciones radiofónicas XEQ y XEW y formaba parte del grupo de empresarios amigos personales del presidente Miguel Alemán, llamados "Fracción de los 40". En los años cincuenta, con el inicio de las transmisiones televisivas, el gobierno le dio también la concesión del Canal 2.

fue creado el Banco Cinematográfico, SA. Era un hecho único en el mundo occidental: el cine tenía su propio banco como fuente de crédito exclusivo. El inevitable proceso de concentración no podía, evidentemente, eximirse de condicionar el tipo de producción cinematográfica.

Entre 1941 y 1945, la voluntad cosmopolita del cine mexicano, que se encontraba a la par con el incremento de su solvencia económica, reflejó una disminución en la producción del género ranchero, que había saturado el mercado entre 1936 y 1937. Sin embargo, a pesar de este descenso, recibió un impulso en 1941 con el éxito de *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, gracias al cual el actor-cantante Jorge Negrete alcanzó la fama. Se evidenciaba también, un aumento de películas cuya acción se desarrollaba en escenarios históricos o en países extranjeros. En 1945, fueron producidas 25 adaptaciones tomadas de obras de la literatura mundial y tan sólo dos de la mexicana. Se produjeron 70 películas sobre temas de la historia patria, de las cuales algunas se referían a la Intervención francesa de 1864-1867 y otras a la guerra de Independencia. Únicamente diez eran de ambiente revolucionario; pocas, si las confrontamos con las 15 de los años treinta.

Se granjeaban el favor del público los melodramas de ambiente familiar mientras, coherentemente con el auge que conoció la vida nocturna de la capital durante el alemanismo, se iniciaba la producción del género de cabaret que reproducía, acompañado de la música de Agustín Lara, la atmósfera pecaminosa de la metrópoli, en sus prostíbulos y centros nocturnos.⁷

⁷ Recordemos la película *Juntos pero no revueltos* (1942) con Jorge Negrete y Rafael Falcón, de Fernando A. Rivero, quien fue el primero en anunciar el futuro género del melodrama, ya independiente de la *comedia* ranchera. Las tres películas que iniciaron el género urbano fueron *Mientras México duerme*, de Alejandro Galindo (1938), *Distinto amanecer*, de Julio Bracho (1943) y *Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo (1945). El género de cabaret y de arrabal mostraba la vida en los barrios pobres de la ciudad, reflejando el fenómeno de la creciente urbanización. La trama siempre era la historia de una muchacha humilde de provincia que, al llegar a la ciudad, era arrastrada por el mundo urbano y se veía obligada a aceptar el ambiguo oficio de bailarina en un cabaret, hasta el momento en el que encontrara la redención.

La producción cinematográfica sufrió un breve declive entre 1946 y 1947, al cual siguió una recuperación inmediata, que se refleja en las 81 películas producidas en 1948, en las 108 de 1949 y hasta en las 124 de 1950. Un parangón con la producción argentina, que contaba 50 filmes anuales, puede fácilmente ofrecer una imagen de la importancia de la producción mexicana.

Resurgía mientras tanto, la poderosa competencia europea, y especialmente la estadounidense, ante la cual el cine nacional optó hábilmente por cautivar al público hispanoamericano de analfabetas o semianalfabetas dejando de lado al de clases media y alta ante su ya declarada preferencia por las producciones extranjeras.

Esta elección permitió reducir los costos medios de producción, lo que trajo como consecuencia el resultado de películas deficientes, filmadas en ocasiones en dos o tres semanas. Estas producciones estandarizadas, llamadas "churros", contaban con el financiamiento del Banco Nacional Cinematográfico dirigido por un grupo en cuyo frente estaba el estadounidense William Jenkins y a quien secundaban Maximino Ávila Camacho, Manuel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias. Este último ejercía tal presión que obligaba a los productores a someterse a las exigencias del monopolio de la exhibición que controlaba alrededor del 80 por ciento de las salas del país.⁸

Para hacer aún más fuerte el control, en 1949, intervino el mismo Congreso de la Unión, el cual aprobó la Ley de la Industria Cinematográfica que asignaba a la Secretaría de Gobernación —a través de la Dirección General de Cinematografía— el estudio y la resolución de los problemas relativos al cine y prohibía a los exhibidores tener intereses económicos en la producción y redistribución, y viceversa.

Esta ley, inspirada en las normas hollywoodenses de la posguerra, denominó "supervisión" a lo que de hecho era una verdadera censura, adecuada para prohibir las faltas al pudor, a la decencia y a las buenas costumbres.

⁸ Maximino Ávila Camacho había sido gobernador de Puebla durante la presidencia de su hermano Manuel, posteriormente en el mismo estado se había asociado con William Jenkins.

tre
se
49
n-
na

y
tó
e-
ta
s.
:-
-
l
r
l

Al inicio de los años cincuenta se logró la definitiva consolidación del cine urbano, que reflejaba las consecuencias de la inmigración a la capital y reproducía las condiciones de la clase obrera y el nacimiento de la media urbana. El cine de inspiración ciudadana, gracias al género de arrabal y de cabaret pasó de tres producciones en 1946 a cincuenta en 1950, año en el que las películas de ambiente urbano representaban el 84 por ciento y las rurales tan sólo el 16 por ciento. Paralelamente estancó la oleada cosmopolita de los años precedentes y, a partir de 1946, el cine mexicano se encerró entre muros domésticos. En efecto, en 1950, las películas ambientadas en países extranjeros representaron el uno por ciento cuando, tan sólo cinco años atrás, habían sido del 21 por ciento.

La producción cinematográfica mostraba su inspiración conservadora, frente a los modos de vida estadounidenses que la clase media iba adoptando, expresándose a través de melodramas que denunciaban los peligros de la desintegración familiar y, en general, de la vida moderna.

El final de los años cuarenta se caracterizó por una intensa actividad en el campo cinematográfico: el director Emilio Fernández alcanzó fama mundial y obtuvo premios internacionales; Luis Buñuel comenzó su carrera en México e Ismael Rodríguez condujo a Pedro Infante a la fama, supliendo al ya agonizante género ranchero.

A la mitad de los años cincuenta, la industria comenzó su descenso hacia la irreversible crisis en la que cayó a finales de esta década. El recién entonces presidente Adolfo Ruiz Cortines colocó al mando del Banco Cinematográfico Nacional a Eduardo Garduño, quien elaboró un plan para reforzar la unión de los productores con los distribuidores dependientes del Banco, con la finalidad de consolidar el monopolio de la exhibición. Este plan incrementaba la concesión de los créditos de 10 por ciento del costo de una película al 80-100 por ciento. Los financiamientos debían asignarse a través de las casas distribuidoras. Al ser controladas por los accionistas mayoritarios, resultaba que éstos se concedían créditos a ellos mismos. La mayoría de las acciones de las empresas distribuidoras fueron adquiridas por productores vinculados con el monopolio Jenkins.

Se intentó, de cualquier manera, mantener la producción próxima a las cien películas anuales e imitar a Hollywood en las pro-

ducciones a color y en el cinemascope; sin embargo, esto no sirvió para conquistar un mercado más vasto. El público de clase media rechazaba, bajo las normas del buen gusto y de la "cultura", las películas mexicanas y el público popular se dejaba vencer por la naciente competencia televisiva que ofrecía la ilusión de la gratitud.⁹

Con la llegada del regente de la ciudad, Ernesto Uruchurtu, en 1952, y el clima de austeridad que éste propició, la prostitución fue sumamente perseguida; en los cabaretes, fue impuesto el cierre a la una de la madrugada y el cine de arrabal y de cabaret prácticamente desapareció. La producción descendió de 51 películas en 1951 a tres en la primera mitad del sexenio de Ruiz Cortines. Nuevamente se intentó, en vano, recurrir al género ranchero para afrontar la crisis.

Creyendo, incluso, que los espectadores de clase media pudieran estar interesados en películas más "frívolas", se incrementó la producción de las comedias que, pasando del 27 por ciento en 1950 al 51 en 1955, superó por primera y única vez al género dramático. Por otro lado, el intento por acceder a este público hizo que los melodramas más significativos fuesen los que se referían a temas del ascenso en la escala social.

Al final de los años cincuenta, la industria nacional sufría la plenitud de su crisis. En tanto, en otros países el cine se renovaba, el mexicano ya era irremediabilmente rutinario, cansado, falto de inventiva y de imaginación.

Si en Estados Unidos la supresión de la ley sobre la censura ofrecía la posibilidad de tratar temas de manera más realista, Fran-

⁹ Las primeras transmisiones de la televisión mexicana iniciaron en 1950. En este año se instituyeron los canales XHTV-Canal 4, XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5, que iniciaron sus transmisiones en 1952. En 1955, las tres redes se unieron para formar Telesistema Mexicano, dando vida a un gran poder de penetración entre el público. Hacia 1956, los aparatos televisivos empezaron a ser muy comunes en las casas de la capital y el nuevo medio se extendió rápidamente en provincia. El cine resintió esta competencia. De Hollywood llegaron novedades técnicas como el cine *scoop* y el tridimensional, el mejoramiento del color y del sonido, pero el elevado costo de estas tecnologías no permitió utilizarlas en México, donde, en gran escala, se prefirió refugiarse en los temas "fuertes" para atraer al público popular.

5
1
3
cia estaba investida por una nueva oleada de realizadores y en Italia el neorrealismo permitía la consolidación de cineastas importantes; el cine mexicano contrariamente no se renovaba. El plan Garduño, que concentraba la producción en manos de pocos, y el hermético encierro del sindicato impedían el cambio continuo de los directores. La crisis, agravada por la pérdida del importante mercado cubano, recibió el golpe final con la muerte de Pedro Infante, ocurrida en 1957.

El cine había representado un momento fundamental en la nacionalización de las masas: era nacional en cuanto que formaba parte de la nueva industria del Estado, fue nacionalista por los contenidos de los temas tratados y "nacionalitario" porque estaba completamente inmerso en el proceso de construcción de la nación.¹⁰

Según Carlos Monsiváis, durante su época de oro, el cine permitió cambiar el nacionalismo de Estado en uno sentimental más conforme y accesible a las masas.¹¹

Un símbolo político: el charro cantor

En 1941, gracias a la película *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, la figura del charro cantor, interpretada por el actor Jorge Negrete, asumió el rango de institución, mientras se cumplía la definitiva simbiosis, comprobable aún en nuestros días, entre actor y figura representada.

Revivían en el charro cantor dos tradiciones: la del traje de charro y la de la música de los mariachis. Estos últimos resurgían de los restos de sus antepasados del siglo anterior, cuando eran grupos autóctonos de músicos de Jalisco que tocaban exclusivamente músicaailable: sones y jarabes. La designación *mariachi*, en su acepción moderna, nació en los años treinta, cuando algunos de estos grupos entraron en la capital. La manera de tocar cambió radicalmente: la desaparición del arpa; la sustitución de una guitarra por la vihuela y la incorporación de la trompeta, permitió un

¹⁰Apuntes inéditos del profesor Marco Bellingeri, año académico 1994-1995.

¹¹Véase Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, vol. II, pp. 434-459.

repertorio musical más amplio, que comprendía valeses, canciones románticas y rancheras.¹²

Despojados de su humilde modo de vestir, los mariachis retomaron el traje de charro que la Revolución mexicana había sepultado por ser típico de los rurales y de los hacendados del porfiriato. El charro cantor de los años cuarenta era un símbolo constituido por la fusión de la tradición popular de los mariachis con la del charro, a su vez, tanto elitista como popular.

Impuesto desde lo alto, el charro cantor se volvía símbolo político que pertenecía a lo que Manuel García Pelayo definió como "vías irracionales de integración política", pues la figura se basaba en la explotación de las emociones, de los sentimientos y de los impulsos con el fin de provocar una respuesta socio-emocional capaz de completar un proceso de integración.¹³ En otras palabras, el símbolo desempeñaba la función de comunicar algo que de otra manera habría sido imposible, dada la naturaleza abstracta del objeto simbolizado.

La imagen del hombre a caballo se remontaba a un origen rural común a la mayoría, pero ahora era reproducida de manera híbrida para abolir cada diferencia regional y proporcionar, así, un elemento único que identificara a todos, revelando la existencia de un "pueblo mexicano" y de la nación recientemente construida.

Jorge Negrete fue el primero en representar la figura del charro cantor, dando inicio al mito que le diera la fama. La película *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* estaba ambientada en el nostálgico mundo rural, cuando todavía era posible, como indica la leyenda presentada al inicio de la película: "el desarrollo de cada pasión"

La trama entrelazaba la venganza del protagonista —Negrete— contra una banda de asesinos, responsables del homicidio de sus padres, con la historia de amor entre él y la actriz Gloria Marín. Como huérfano, el pequeño Chava fue criado por el compadre quien

¹²Para la historia de la canción ranchera véase Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989, pp. 181-229.

¹³Véase Manuel García Pelayo, *Miti e simboli politici*, Turín, Borla Editore, 1970. El símbolo está constituido por una realidad material o por una imagen que es considerada como portadora de significados dando, de esta manera, una presencia material a una realidad inmaterial.

le enseñaba los preceptos fundamentales para afrontar la vida: desconfiar de las mujeres, el peligro para todo hombre; y el póquer para jugar con "mano firme" y "mirada fija", metáforas referentes al duelo y a la tensión amorosa. De adulto, Chava, persiguió su venganza ganándose el sobrenombre de El ametrallador por la precisión de su puntería. El "malo" era, naturalmente, el hijo del rico hacendado, que despreciaba el mundo campesino. Al final, los mariachis de Negrete vencían, en un memorable duelo musical, a las melodías "finas y modernas" del joven hacendado, conquistando el amor de Gloria Marín.

No faltaba el escenario de la cantina, la pelea de gallos y el desafío ecuestre, en otras palabras la reproducción del estereotipo del mexicano machista, fanfarrón y borracho. La pieza *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*, compuesta por Esperón y Cortázar, dio inicio a una producción en serie, mientras se consolidaba la canción ranchera.

En realidad, la música de Esperón y Cortázar estaba emparentada con el tradicional son jalisciense y, a pesar de la mayor sofisticación, mantenía para quien la escuchaba un nexo con una sensibilidad provincial. El cantante de ranchero exhibía una nueva forma de sentimentalismo sustituyendo las lágrimas por su característico grito.

El charro no era solamente un símbolo corpóreo y tangible, sino también lingüístico, a través de las canciones que reforzaban el mensaje dirigido al público mediante la valorización del campo emotivo:

*Yo soy mexicano
y a orgullo lo tengo.
Nací despreciando la vida y la muerte,
y si echo bravatas
también las sostengo.
Mi orgullo es ser un charro
valiente y bragado.
Traer mi sombrero de plata bordado.
Que nadie me diga que soy un rayado.
Yo soy mexicano muy atravesado.¹⁴*

¹⁴ Enrique Serna, *Jorge el bueno, la vida de Jorge Negrete*, México, Clfo, vol. I, 1993, p. 50.

Como en cualquier tipo de proceso simbólico, su funcionamiento dependía de la acogida por parte de todos aquellos a los que la configuración simbólica iba dirigida. Jorge Negrete, charro cantor por excelencia, galán cantante de todo México, produjo el efecto integrador típico de los símbolos vivos, que alcanzan a confundirse con los destinatarios, al punto de producir una completa fusión entre sujeto y objeto.

Todo esto sucedía durante los años cuarenta, una fase cuya centralidad puede ser individualizada entre 1941 y 1946. Se trataba, indudablemente, de un símbolo histórico y no ontológico y, por tanto, temporalmente condicionado. El declive del charro, iniciado en los cincuenta, estuvo vinculado con el progresivo distanciamiento del símbolo con la realidad que, cambiada, ya no podía ser representada por los mismos paradigmas.

Por algunos años tendió a coincidir la imposición del símbolo político a través del cine —estrictamente controlado por las esferas gubernamentales— con su asimilación desde abajo, que permitía transformar a Negrete en ídolo popular. Pero, como veremos posteriormente, no sucedió un fenómeno comparable con el de Pedro Infante, quien no fue tan sólo un ídolo del cine sino que, sucesivamente a la simbiosis entre el actor y su público, se puede considerar con pleno título, héroe popular.

Así pues, los aniversarios de la muerte de Negrete son regularmente recordados en la actualidad con actos ceremoniales públicos, pero tienden a perder, de año en año, el compromiso de un tiempo:

El acto, solemne, es clásico, casi dejó de ser popular, según las palabras del mismo Julio Alemán, actual secretario general del sindicato de actores: "Es cierto, cada día viene menos gente porque Negrete no era tan popular como Pedro Infante, esto es más que nada un momento político".¹⁵

El charro, precisamente porque se ha transformado en símbolo no vigente se vuelve ininteligible y su análisis puede ser útil para deducir conocimientos acerca del sistema de representación política

¹⁵"Poco pueblo, pero Jorge Negrete mantiene su rol de gran estrella", en *El Sol de México*, 6 de diciembre de 1990.

de aquel periodo. En la actualidad, lo que es recordado de Negrete es el símbolo, ya separado del papel de héroe:

Jorge Negrete, el charro de Jalisco, marcó mi niñez con el ideal de una masculinidad que ubicaba mi lugar femenino, Jorge Negrete, el más claro ejemplar de macho mexicano [...] su traje de charro, las canciones de Manuel Esperón, y las tramas y formas de sus películas lo fueron convirtiendo en el más nacionalista de los personajes de nuestra cultura popular [...]¹⁶

Hoy se le celebra como el charro cantor, el que encarnaba la imagen rural del pueblo, el caballero fuerte ante los hombres y la toma de decisiones, reflejo auténtico de un antiguo patriarcado:

El joven actor y cantante fue presentado por sus patrocinadores ante el público de masas como lo que habría de figurar para la posteridad: el bravucón, el que se emborracha, el cortejador, el patriarca y el magnífico cantante de rancheras y otras composiciones mexicanas.¹⁷

¿Qué lo alejó del estatus de héroe popular? Una causa de orden práctico fue su menor continuidad en la profesión para dedicarse, a partir de 1946, a la carrera sindicalista y, otra, el surgimiento de la competencia con Pedro Infante quien encarnaba mejor la situación de los recientes inmigrantes a la Ciudad de México los cuales necesitaban un ideal urbano eficaz.

Pero lo que más contribuyó fue que Negrete se mantuvo siempre a cierta distancia de las clases populares a causa de su condición social media alta que no le permitió la fusión completa entre personaje e individuo; entre actor y hombre. En consecuencia, se fracturó la identificación entre público y Negrete sobre dos planos distintos: el real y el artístico. Se difundió en torno a él cierta fama de arrogante: "Pedro era popular entre la clase media y baja, mientras que Jorge era más elitista".¹⁸

¹⁶"Pequeño homenaje a Jorge Negrete", en *El Universal*, 8 de diciembre de 1989.

¹⁷"Yo soy el diablo, frase que abrió las puertas a la fama a Jorge Negrete", en *UnomásUno*, 12 de diciembre de 1990.

¹⁸"Jorge Negrete no quería cantar ¡Ay, Jalisco, no te rajés!", en *El Nacional*, México, 6 de noviembre de 1989.

La formación, educación y cultura de Negrete lo hacían diferente a los otros ídolos populares. En una entrevista publicada a mitad de los años cuarenta, declaró que leía un libro al mes y que sus autores favoritos eran Voltaire, Wenceslao Fernández Flores, Menéndez Pidal, Gregorio Marañón y Styefan Zweing. "De los mexicanos y latinoamericanos, me gusta leer todo lo escrito por aquellos que hayan descollado en cualesquiera de las ramas de la literatura".¹⁹

Jorge Negrete nació en Guanajuato el 30 de noviembre de 1911; hijo de David Negrete y Emilia Moreno, ambos pertenecientes a familias emparentadas con la aristocracia latifundista del porfiriato. En 1920, el padre dejó el Ejército en el que había militado durante largo tiempo y se trasladó con toda la familia a la Ciudad de México, donde se desempeñó como profesor de matemáticas y de lengua en el Colegio Alemán, uno de los mejores de la época. Así fue como Negrete pudo gozar del privilegio de asistir, gratuitamente, a ese instituto.

A la edad de trece años, se inscribió en el Colegio Militar. En 1931 cantó por primera vez en un programa de la XETR, usando el pseudónimo de Alberto Moreno, porque estaba prohibido a un oficial del Ejército exhibirse en una estación comercial y para evitar una desilusión a su familia que, de ideas conservadoras, comparaba el ambiente del espectáculo con aquel de la mala vida.

En realidad, Jorge interpretaba romanzas, arias y serenatas que no complacían a los oyentes, más interesados en la nueva música popular: "diez años de desencuentro con el público masivo, al que Jorge se propuso educar en vez de complacer".²⁰ Aspiraba a convertirse en cantante de ópera y no a emplear su innegable talento en simples cancioncillas. En 1932, obtuvo un contrato con la XEW, donde interpretó, esta vez con su verdadero nombre, un repertorio híbrido entre la música popular y el *bel canto*: canciones de Ricardo Palmerín, María Greever o Miguel Lerdo de Tejada y baladas napolitanas.

¹⁹ José González, "Jorge Negrete: la verdad y sus consecuencias", en *Novelas de la pantalla*, octubre de 1944, citado en Enrique Serna, *op. cit.*, vol. II, p. 35.

²⁰ Enrique Serna, *op. cit.*, vol. I, p. 28.

No se rendía ante el gusto de las masas y soñaba con el éxito sin tener que cambiar su estilo. Estudió siete años en la academia del maestro Pierson, considerando los programas de la XEW como un empleo pasajero para ganarse la vida. Todavía en los años treinta interpretaba la música "culta" que lo alejaba del gusto imperante, encerrándolo en la esfera de lo *kitch*, decididamente "pedante para la masa y vulgar para la minoría, el Jorge Negrete de los años treinta no era ni chicha ni limonada".²¹

En aquellos años, recordemos que la industria cinematográfica se encontraba apenas en sus inicios, la radio ofrecía popularidad pero no dinero, y para grabar un disco los intérpretes debían ir a Nueva York o a Hollywood.

Los nuevos talentos eran descubiertos en los teatros de revista, pero Jorge no tuvo fortuna en los círculos populares. Su primera experiencia, en 1935, en la *pièce* satírico-política *Calles y más calles*, de la compañía de Roberto, "el Panzón" Soto, no obtuvo el agrado del público. El éxito esperado no se le dio ni en la radio, ni en los centros nocturnos.

Su desprecio por la música popular iba acompañado también por el de la música ranchera. Cuando, en 1941, le ofrecieron el papel de protagonista en la película *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* se vio obligado a aceptar tan sólo por necesidades económicas: "...sostenía que era cantante y no mariachi. Cuando se le presentó la música, arrojó el pentagrama al cesto de la basura. Sin embargo, como ya había recibido un anticipo por parte de los hermanos Rodríguez, tuvo que aceptar finalmente".²²

Jorge no se conformó en encarnar un solo tipo de personaje y continuó impasible cultivando el sueño de triunfar en Hollywood, incluso cuando ya se había convertido en una estrella de fama continental. En las películas posteriores alternó comedias rancheras con películas de época, acumulando éxitos y fracasos. Sin embargo, su fortuna era inseparable del papel de galán cantante.

En 1942, en el intento por alcanzar papeles de rango superior, aceptó la interpretación de un guerrillero chinaco enamorado de

²¹ *Ibid.*, p. 33.

²² "Jorge Negrete no quería cantar *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*", en *El Nacional*, 6 de noviembre de 1989.

una joven de alta sociedad en la película *Historia de un gran amor*, basada en la novela clásica *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, y adaptada al México del siglo XIX. Según el crítico José Ayala Blanco, la película era "un himno a la cursilería y al discurso pseudoliterario";²³ sin embargo, fue un éxito que le valió a Negrete el Premio Presidente de la República de la Academia de Ciencias y Artes.

El logro de esta película y el de *El peñón de las ánimas*, estrenada el mismo año hizo pensar a los productores que Negrete podría brillar en la interpretación de cualquier papel. Era el año de 1943, y solamente el cómico Cantinflas era favorecido por el público en la misma proporción. La confirmación no tardó en llegar con *El jorobado*, historia de espadachines del siglo XVIII, donde Jorge no interpretaba ninguna parte cantada, frustrando las expectativas del público deseoso de admirarlo en su esplendor y no doblado bajo el peso de la joroba que tenía que ponerse en el set.

Jorge Negrete había querido demostrar que valía por su talento y no solamente por el tipo de personaje interpretado; pero el experimento falló. Una nueva prueba de la simbiosis creada entre símbolo y actor, a pesar suyo, fue el éxito obtenido en 1944 con *Me he de comer esa tuna*, comedia ranchera dirigida por Miguel Zacarías, en realidad, un producto de ínfima calidad.

Continuaba, en cambio, siendo infalible en el mercado discográfico donde aceptaba plenamente e interpretaba con verdadera pasión el papel de charro cantor.²⁴ Después del éxito de *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* había comenzado a apreciar este particular género. Con su voz de tenor revolucionaba la canción ranchera privándola del tono lastimero y de la entonación endulzada, ennobleciendo el mensaje sin exceso del pasaje de la voz de una nota a otra al final de la frase musical. Fue con este personaje que supo trascender fronteras, proponiendo la imagen del mexicano construida artificialmente por el nacionalismo cultural de los años cuarenta.

²³ Enrique Serna, *op. cit.*, vol. II, p. 10

²⁴ Como se puede notar del título de sus canciones: *Serenata tapatía*, *La torcida*, *Bonita Guadalajara*, *El azotón*, *En los altos de Jalisco*, *Yo soy un mexicano*, compuestas por el binomio Esperón-Cortázar y grabadas con el mariachi Vargas de Tecatitlán. En 1944, grabó por primera vez una canción de José Alfredo Jiménez, *Fiesta mexicana*, a la que siguieron *Ella*, *Paloma querida* y *El jinete*.

Como explicó en el Regente del Departamento del Distrito Federal, Manuel Camacho Solís, en la conmemoración del trigésimo aniversario de su muerte: "Jorge Negrete es una figura respetable en la historia del México contemporáneo en tanto, como artista, llevó el nombre de nuestro país más allá de las fronteras, en los territorios de la admiración de amplias capas de todos los públicos del mundo".²⁵

En 1944, Negrete fue recibido en La Habana con los honores dignos de un héroe nacional. El presidente cubano Prío Socarrás lo acogió en el Palacio Nacional donde lo condecoró; el municipio le entregó un traje de charro con el escudo nacional. En 1946, durante su estancia en Buenos Aires, Jorge le rindió homenaje al presidente Juan Domingo Perón, invitado de honor en uno de los conciertos del artista; cantó vestido de gaucho el tango *Adiós pampa mía*. La admiración despertada en toda América del Sur y en España fue sin precedente, y en Venezuela le fue otorgada la medalla Simón Bolívar.

Su viaje a España reveló el valor político del símbolo de charro, que fue usado expresamente para entablar vínculos culturales entre los políticos de ambos países.²⁶ El público español se reconoció en la música mexicana, pero Jorge Negrete no se privó de resaltar al semanal *Triunfo* sus orígenes hispánicos: "Toda mi ascendencia es española, mis antepasados provenían de los moros de Andalucía y por vía materna descendiendo de salmantinos".²⁷

Jorge Negrete también fue un importante líder sindical. Fundó la Asociación Nacional de Actores (ANDA), que dirigió con habilidad gracias a su conocimiento del francés, del inglés y del alemán

²⁵"Autorizó Camacho Solís la construcción de un monumento a Jorge Negrete", en *Novedades*, 8 de diciembre de 1988.

²⁶España era uno de los países europeos donde las películas de Jorge Negrete obtenían mayor éxito. Él siempre había rechazado las ofertas para visitar este país porque era antifranquista; mientras el gobierno mexicano no sólo no reconocía este régimen, sino que hasta hospedaba y reconocía al gobierno republicano en exilio. Como líder de la ANDA, se había solidarizado con los actores españoles emigrados. En 1948, Jorge reconsideró su posición, pensando que, dado el carácter apolítico de su profesión, pudiera presentarse en España sin parecer aliado del régimen. Véase Serna Enrique, *op. cit.*, vol. III, p. 8.

²⁷Enrique Serna, *op. cit.*, vol. III, p. 11

que le permitió recibir a actores extranjeros muy famosos como Bette Davis y Humphrey Bogard, además de mantener contactos con amigos poderosos, conocidos en sus viajes al extranjero.

El artista utilizó muy a menudo sus influencias políticas para mejorar las condiciones laborales de sus colegas, pero jamás para sí mismo. Sus compañeros de la ANDA lo definieron como un "santo laico" por la dedicación con la que se entregaba a su puesto en la Asociación y por la singular atención que siempre reservaba a las categorías menos protegidas como las bailarinas de los centros nocturnos y los actores de la carpa.

Se enfrentó al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, dirigido por Salvador Carrillo, quien debía su fortuna a la protección del líder de la CTM, Fidel Velázquez. Al lado de Cantinflas, Negrete emprendió una rebelión contra el monopolio autoritario de la STIC y, el 25 de febrero de 1944, anunció la formación de un organismo autónomo: el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) a pesar de ceder al compromiso de permanecer afiliado a la CTM y de firmar un pacto de solidaridad con el STIC.

Después de serios enfrentamientos entre los dos sindicatos, el presidente Ávila Camacho resolvió el problema dividiendo las funciones, asignando a la STIC la distribución y exhibición de películas y a la STPC, la exclusividad en el área de producción.²⁸

En la cumbre de la fama, Jorge Negrete pareció buscar, y encontrar, una satisfacción moral propia dentro del sindicato. Con mucha frecuencia, lejos de la pantalla y de México, le faltó el contacto continuo y profundo con el público. Incluso realizó acciones

²⁸ La lucha entre los dos sindicatos fue áspera y no carente de momentos de tensión como para poder fácilmente degenerar en acciones de extrema violencia. En julio de 1945, Carrillo, fuerte por la protección de Fidel Velázquez, organizó una huelga en los estudios Clasa, Azteca y Sthal con el falso pretexto de englobar en un solo contrato a los trabajadores de laboratorio, pero tratando, en realidad, de suspender la proyección de las películas para demostrar su poder ante los productores. Jorge Negrete y Cantinflas respondieron a la provocación concentrando en los estudios a todos los miembros del sindicato para detener el paso a los huelguistas. El presidente Ávila Camacho, por el temor a enemistarse con el poderoso Fidel Velázquez, tardó en resolver la situación.

filantrópicas en secreto. Detrás del charro, se escondía un personaje generoso que hoy es recordado como líder sindical, gran actor y honesto amigo.

Pedro Infante, el héroe urbano

A las 10:30 horas del 15 de abril de 1957, la voz de Manuel Bernal de la XEW anunció la muerte de Pedro Infante, en un accidente aéreo ocurrido en las cercanías del aeropuerto de Mérida, Yucatán. A las 11:30 horas los principales periódicos de la época habían invadido la Ciudad de México con ediciones especiales que comunicaban las primeras noticias de la tragedia.

El país entero se estremeció. La radio, la televisión y los periódicos informaban constantemente sobre el héroe cinematográfico de Guamúchil y asentaban que con él desaparecía el artista que hizo llorar, reír y cantar a un público que en vida lo convirtió en ídolo y en leyenda después de muerto.²⁹

En Mérida, diez mil personas velaron el cadáver hasta el día siguiente, cuando fue trasladado a la capital, donde lo recibió una multitud de cincuenta mil personas, "multitud que rompió vallas, destrozó cristales, acabó con prados, se enredó a golpes con granaderos y policías, produjo en suma, una jornada de tumulto".³⁰

Sesenta mil personas —su familia, artistas, políticos, amigos motociclistas, deportistas, luchadores, boxeadores, beisbolistas y el pueblo— desfilaron, hora tras hora, por la capilla ardiente dispuesta en el teatro Jorge Negrete. Sollozos, gritos de histeria y desmayos manifestaban el dolor de todos. El 17 de abril, la carroza fúnebre fue escoltada hacia el cementerio por un cortejo de ciudadanos y por 2500 vehículos, entre ellos 130 motociclistas al mando de Antonio Gómez Velasco, director del Departamento de

²⁹"A 30 años de muerto, Pedro Infante sigue en el corazón de los mexicanos", en *El Nacional*, 15 de abril de 1987.

³⁰"Treinta años de duelo nacional por la muerte de Pedro Infante", en *El Sol de México*, 16 de abril de 1987.

Policía. Las radiodifusoras, que habían transmitido ininterrumpidamente sus canciones hasta ese momento, guardaron un minuto de silencio. A las 12:40 horas el féretro fue bajado al sepulcro, acompañado por los acordes de las trompetas de los mariachis que entonaban *El silencio*, mientras la multitud avanzaba para despedir al héroe. El sacerdote pronunció las últimas oraciones y una voz pasó lista a los miembros del cuerpo de motociclistas, que al momento de escuchar "Señor comandante Pedro Infante" respondieron en coro: "¡Presente!".

Como les sucedía a los héroes antiguos, la muerte había intervenido en la consagración de una condición sobrehumana otorgando a Pedro Infante la inmortalidad espiritual de la gloria. Hoy, a más de 40 años de su desaparición, durante la conmemoración de su aniversario luctuoso, siguen apareciendo en el cementerio carteles con la frase: "Pedro Infante no ha muerto. Vive en los corazones del pueblo mexicano".

Pedro Infante fue el primer héroe urbano, intérprete de las nuevas necesidades de una sociedad que dejaba a sus espaldas las tradiciones campesinas. A pesar de que, en los inicios de su carrera, interpretó muchas películas rancheras y su primer disco *El durazno* fue ejemplo del vínculo, aún fuerte, con este género, muy pronto se alejó casi por completo de él.³¹

Con la película *Nosotros los pobres*, estrenada en las salas cinematográficas el 25 de marzo de 1948, Pedro Infante dio vida al personaje Pepe, el Toro. Esta película marcó el abandono del ambiente de provincia para adoptar, definitivamente, el escenario urbano.

Estaba ambientada en una vecindad de la Ciudad de México, y el director, Ismael Rodríguez, la dedicaba, en la leyenda del inicio, a los pobres que allí vivían, puesto que entre ellos, próximos a los pecados capitales, era posible el florecimiento de la virtud.³²

³¹En 1943, rodó la película *El Ametralladora*, continuación con poco éxito de *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* y de *Mexicanos al grito de guerra*, película que, refiriéndose a la heroica batalla del 5 de mayo, celebrada en Puebla, encontraba el pretexto para narrar la historia de la composición de la música y de la letra del himno nacional mexicano.

³²Véase capítulo 1.

La narración inicia —como en un *sketch* teatral de la comedia musical estadounidense— con una secuencia de los principales actores del drama quienes cantan mientras llevan a cabo sus actividades en la vecindad. Entran en escena:

[...] los cargadores con sus sombreros sin forma, sus pantalones raídos y sus mecapales al hombro; el voceador de periódicos en camisa playera, overol y cachucha cortada en picos y con adorno de corcholatas; las vagabundas harapientas en estado de ebriedad perpetua; la coqueta del barrio con mirada sensual, pestañas pintadas y humilde vestido entallado.³³

Y, al final, enmarcado a través de una puerta de su taller, el carpintero Pepe, el Toro, que trabaja cantando.

Enseguida da inicio el melodrama urbano. Pepe, el Toro, lleva una existencia difícil, entre problemas económicos y familiares. Vive con la pequeña Chachita, a quien todos creen hija suya y huérfana de madre pero que, en realidad, nació de una relación ilegítima de la hermana de Pepe con un hombre que, siendo rico, la había abandonado. Pepe trata de ingeniárselas entre las dificultades de su papel como padre, complicadas por Chachita, los celos de la prometida y los cuidados a su madre paralítica. Como si eso no bastara, regresa la hermana a pedir perdón, mientras su vida cae en el enredo que se ocasiona cuando don Pilar, padraastro de la prometida Celia, roba el dinero que el licenciado Montes le había entregado como anticipo a Pepe para que éste comprara el material necesario para un trabajo que le había encargado. Para restituir la suma, Pepe solicita, sin resultado, un préstamo a una usurera. Alguien asesina a la mujer. Lo ocurrido se complica después del encuentro con dos malvivientes que consiguen imputarle a Pepe, el Toro, el homicidio de la prestamista. Mientras Pepe está detenido en la cárcel de Lecumberri, en su casa le requisan todas sus pertenencias, incluida la silla de la madre paralítica, para cubrir la deuda contraída. La pobre Chachita y su abuela son recibidas en casa de don Pilar, quien ataca a la anciana dejándola en estado de

³³José Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 97.

coma. Al saber las condiciones de su madre, Pepe se escapa para acudir al hospital donde descubre que, en la sala contigua, está moribunda su hermana, enferma de tuberculosis. Decide, entonces, revelar a Chachita la verdadera identidad de su madre. Llevado nuevamente a Lecumberri, encuentra a los verdaderos asesinos de la usurera y, en una sangrienta pelea cuerpo a cuerpo, los obliga a confesar. Al regreso a su casa, Pepe, el Toro, se casa con Celia y la película se cierra con un "vivieron felices y contentos", mientras Chachita, satisfecha de haber sabido la verdad acerca de su madre fallecida, exclama: "Ahora sí tengo una tumba para llorar".

En realidad, al inicio de la historia, Pepe, el Toro, es presentado con intencional ambigüedad, probablemente decidida por el director con la finalidad de exaltar especialmente sus virtudes durante el desarrollo de los acontecimientos. Poco a poco se revela que no es el clásico mujeriego que maltrata y engaña a las mujeres y a pesar de haber dicho que no sabe lo que significa el perdón, lo concede posteriormente a su hermana.

Así pues, se podría pensar en una primera evolución del héroe popular que considera el surgimiento de un nuevo modelo de machismo que se distingue del charro impersonificado por Negrete. Como sostiene Carlos Monsiváis, Pedro Infante encarnó el machismo positivo, con su ternura, simpatía, solidaridad, lealtad, fragilidad de hierro, para dar a la conducta masculina perfiles más reales.³⁴

En su escala de valores, Pepe, el Toro, coloca en primer lugar la confianza, la honestidad y la justicia. Aún en condiciones desesperadas e "inducido a la tentación" por los malvivientes, no cae en la fácil solución del robo. Miente por el bienestar de Chachita, pero en cuanto es posible le revela la verdad. Portador de sólidos valores espirituales es, al mismo tiempo, un héroe con atributos físicos que se vale del combate para superar las pruebas que la vida le exige. Algunas acciones de la película, de menor importancia en apariencia, se cargan de contenidos metafóricos. Pepe usa la fuerza para defenderse contra los que tratan de arrancarle el escapulario, "sagrado" porque fue un regalo de su madre.

³⁴ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1996, pp. 108-109.

Para hacer lo más real posible el espacio propuesto y alcanzar una identificación espontánea y profunda por parte del público, en *Nosotros los pobres*, fueron reproducidos, con mucho detalle, pequeños momentos de la vida cotidiana. Es por eso que entra en escena el muchacho que lleva periódicos y tiras cómicas para quien no sabe leer; don Pilar, que interpreta al malo y fuma marihuana, mientras dos pobres borrachillas están un poco idas pero en el fondo son inofensivas. Si en las comedias rancheras era exaltada la amistad —característica distintiva del machismo— aquí este valor se crea entre todos los inquilinos de la vecindad que en los momentos difíciles estrechan una inigualable solidaridad. Por esto “El público de barrio ansiaba reconocer su sensibilidad y sus padecimientos en imágenes virtuales simpáticas sin dejar de ser magníficas, elementales pero vibrantes, inmediatas [...]”³⁵

En la película, el lote número 48 del cementerio revela la dicotomía entre dos mundos, el de los ricos y el de los pobres, imposibles de juntar. Aquí, donde los pobres de la vecindad entierran a sus seres queridos en contraste con la magnificencia de las tumbas de los ricos, en el día de muertos Chachita confunde entre las otras la presunta tumba de su madre, señalada sólo por una cruz desvenecijada de madera e inmersa en las hierbas que cubren la pequeña lápida. Pero el alejamiento espiritual no es menos profundo que el terrenal. Y cuando Celia, para ayudar a Pepe, acude al rico abogado para conseguir trabajo, éste confiesa entender, sólo en ese momento, que el amor existe de verdad y que los pobres son afortunados porque son los únicos en poseerlo.

En *Ustedes los ricos*, continuación de la película *Nosotros los pobres*, que apareció un año después, el director trató de conseguir una verdadera obra de conciliación entre los dos mundos. La película inicia con la acostumbrada leyenda, que esta vez explica que el único modo para acercar a ambos es descubrir sus verdaderas identidades.

Las dos obras obtuvieron el éxito más grande y duradero en la historia del cine nacional. A través de ellas, se dio la identificación completa entre Pedro Infante y su público, como recuerda una vieja admiradora suya:

³⁵ José Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 98.

Vi a Pedro por vez primera en la película *Nosotros los pobres*. Cómo me impresionó. Creo que eso se debió a que al ver el trabajo de Pedrito nos sentíamos a su nivel. Mirando la película, yo pensé que estaba viviendo partes de mi vida, momentos de mi historia, mis problemas y también mis tristezas. Sí, a Pepe el Toro lo sentí muy mío, sobre todo en ciertos momentos trágicos de su vida, por ejemplo cuando padece el dolor de ver quemado a su niño... Y es que a mí me pasaron cosas así. Déjeme contarle...³⁶

En los papeles sucesivos, el actor continuó encarnando al héroe del melodrama ciudadano implicado siempre en aventuras y en los conflictos de la gran metrópoli. En *Necesito dinero* (1951) personifica al pícaro que, inmerso en la nueva atmósfera urbana de los años cincuenta —donde el mambo y el bolero habían tomado el lugar del mariachi, y la televisión irrumpía en las casas— busca desesperadamente dinero para conquistar a su amada. Así pues, se inventa toda clase de trabajos, con tal de que sean honestos. Aparece en un concurso televisivo interpretando la canción *Necesito dinero* y también en un *ring* en donde se efectúan encuentros entre principiantes.

En *A toda máquina* (1951), Pedro Infante se convierte en héroe, interpretando el papel de un miembro de la policía vial, y en *Un rincón cerca del cielo* (1952)—en la atmósfera metropolitana de Chapultepec, de los mercados públicos, de las vecindades de las calles del centro— muestra, una vez más, los sufrimientos soportados por los pobres a los cuales, sin embargo, es concedido, en el momento de la muerte, el privilegio de la redención.

En *La vida no vale nada* (1954), Pedro afronta el problema de la persistente dificultad de integración del emigrante, aún demasiado apegado a las tradiciones campesinas:

Es un vago pero no por pereza, es un borracho, no por decepción amorosa; es un solitario, no por falta de compañía, sino porque todo ello no le sirve para liquidar su desesperanza radical: la soledad del nuevo hombre de la sociedad mexicana, que no acaba de integrar sus patrones urbanos con los vestigios muy arraigados de la cultura rural.³⁷

³⁶Cristina Pacheco, *Los dueños de la noche*, México, Planeta, 1986, p. 221.

³⁷Gabriel Careaga, *La ciudad enmascarada*, México, Cal y Arena, 1992, p. 304.

En 1953, la película *Pepe, el Toro* completó la trilogía de las aventuras del ya famosísimo carpintero. Aquí, Pepe se convierte en boxeador, resaltando el físico del actor, que muestra su cuerpo, resultado de una férrea disciplina deportiva practicada diariamente en la realidad. En la imaginación del público se acrecentaba la simbiosis —que en aquellos años se iba trazando cada vez más— entre héroe y campeón deportivo. Esto se debía a la importancia cada vez mayor que el deporte representaba en la vida cotidiana de ciertos grupos populares, a través del mundo de la lucha y del boxeo, vividos también por medio del cine, de las historietas y, posteriormente, por la televisión. De esta manera se transmitió un modelo de héroe que, explícitamente y con mayor vigor, unía las cualidades físicas a las espirituales ya delineadas, rindiendo, al mismo tiempo, homenaje a los grandes boxeadores de la época.

En el campo de la música, Pedro Infante dejó una gran herencia. En 1949 y 1950, a toda hora la radio transmitía la canción *Amorcito corazón*, tema de las películas *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, escrita por Pedro de Urdimalas, con música de Manuel Esperón: la primera grabación de un bolero con acompañamiento de mariachis, dirigido por Juan Buitrón.³⁸ Fue un éxito sin precedente que marcó el inicio del nuevo género del bolero ranchero, con el cual se abrieron los años cincuenta, pues el de los cuarenta, típico del “romanticismo a la mexicana”, ya estaba en agonía, al igual que le sucedía al género ranchero ciudadano.³⁹

Tan sólo en 1950, Pedro Infante grabó un total de 56 canciones, todas con gran éxito. Según la asociación de vendedores de discos, el récord de venta de un millón de ejemplares fue obtenido

³⁸ Creado por el compositor Alberto Cervantes y por el arreglista Rubén Fuentes, el bolero ranchero estaba caracterizado por la monotonía rítmica dada por un continuo martilleo que sustituía el sello del bolero original. Fue el primer género musical creado para ser explotado comercialmente. Lo más probable es que Cervantes y Fuentes hayan aprovechado el éxito de Pedro Infante para promover un género que de otra manera habría encontrado alguna resistencia por parte del público.

³⁹ Los años cincuenta significaron para la canción mexicana el rompimiento con las tradiciones anteriores. En 1948, debutó el trío Los Panchos, que dio vida a un nuevo género romántico, y Pérez Prado introdujo el mambo.

por *Las mañanitas*, pieza que aún es de rigor en las fiestas de cumpleaños.⁴⁰

Al contrario de lo que ocurrió con Jorge Negrete, en Pedro Infante se presenció una completa simbiosis entre persona y personaje que hizo en alguna ocasión indistinguible su vida de los papeles interpretados, hecho que terminó por darle mayor veracidad a la realidad y ficción a lo imaginario.

Todo esto fue facilitado por su estilo personal de actuación, caracterizado por la espontaneidad y la intuición más que por el resultado de estudios esmerados. Carente de cualquier preparación profesional, aprendió a leer y a escribir sus diálogos a instancias de su esposa María Luisa. Como recuerda Ismael Rodríguez:

Era más bien intuitivo. Si usted lo ponía a leer un libro, se fastidiaba a las pocas páginas. Lo que a él le gustaba era que le explicaran las cosas, él se encargaba de pescarlas al vuelo: "mira, mano —solía decir— dime cómo quieres la escena. Nomás explícamela y yo te la hago. Porque me cae rete gordo que me pongas a leer".⁴¹

El director había sabido explotar la extraordinaria facilidad de Pedro Infante para la imitación, construyendo cada personaje sobre medida, de acuerdo con sus inclinaciones y con sus gustos. Este personal modo de actuar, natural y espontáneo, hizo de Pedro un verdadero "animal cinematográfico".⁴²

⁴⁰De 1943 al 1956, registró un total de 310 canciones, más las 56 tomadas de sus películas.

⁴¹Carlos Monsiváis, "¡Quién fuera Pedro Infante!", en suplemento de *Encuentro*, 1986, núm. 88, p. 12.

⁴²Técnicamente: "Aparecer en la pantalla con picante vivacidad que puede mostrar sólo un potrillo, incierto y alegre, puesto en libertad en el campo o un tigre que, con majestuoso poder, se arroja elegante y maligna sobre la presa inconsciente". Véase Luigi Allori, *Dizionario del cinema*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1993, p. 18. Se trata de un fenómeno difícilmente explicable, lo fueron Marilyn Monroe y James Dean. Truffaut dio una explicación acerca de este último "El poder de seducción de James Dean es tal que podría asesinar al padre y a la madre en la pantalla todas las noches con la bendición del público [...] Su actuación es más animalesca que humana actúa físicamente, carnalmente, en lugar de pasar todo por el cerebro [...] En James Dean todo es gracia...no lo hace mejor que los demás, hace otra cosa..."

Una de sus admiradoras, con una simpática metáfora que no necesita comentario, explica la causa de la identificación entre el público y el actor:

En México ha habido muchos ídolos, los grandes de la canción. Allí tiene a Jorge Negrete, que dicen que hasta cantaba piezas de ópera y todo. Nosotros lo admiramos, sí, pero nunca nos sentimos tan identificados con él. ¿Por qué? Bueno, voy a explicárselo de una manera muy simple: *Negrete comía pan*, mientras que Pedro se alimentaba con tortillas, como todos nosotros...⁴³

Pedro Infante procedía de orígenes modestos y provinciales. Nació el 18 de noviembre de 1917 en Mazatlán, Sinaloa, de una familia numerosa. Su padre, don Delfino, era maestro de música y la madre, doña Refugio, se dedicaba al trabajo de confección. Era el tercero de quince hermanos. Al terminar la escuela primaria en Guamúchil, donde se habían transferido por aquel tiempo, llevó a cabo varios trabajos para contribuir al mantenimiento de la familia. Su primera ocupación fue la de empleado en la tienda Casa Melchor y, sucesivamente, al igual que Pepe, el Toro, asumió el oficio de carpintero. Transcurrió su adolescencia en las calles de aquel pueblo, con amigos que fueron sus maestros de la vida, ganándose también la fama de buen peleador callejero.⁴⁴

La Rabia fue la primera orquesta en la que tocó, con su padre, en los salones de baile de Guamúchil.⁴⁵ Cuando se transfirió a la Ciudad de México, en 1939, vivió en carne propia las dificultades debidas a su condición de inmigrante. Antes de llegar a la fama trabajó, sin desdén, en varios centros nocturnos y tuvo programas en estaciones de radio menores.⁴⁶

⁴³ Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁴ El amigo Félix Quintana le enseñó a Pedro las primeras canciones con guitarra, el Güero Venustiano, propietario de una guarachería, lo motivó a estudiar y a practicar con ese instrumento y el Güero Román le enseñó el oficio de peluquero. Posteriormente, Pedro consolidó su amistad con don Carlos R. Hubbard, quien le impartió clases de guitarra y conocimientos técnico musicales.

⁴⁵ En 1937, tocó con la orquesta La Estrella en la ciudad de Culiacán en donde consolidó su fama gracias al programa radiofónico *La voz de Sinaloa* en la estación XEBL.

⁴⁶ En 1940, después de haber sido rechazado por la XEW "catedral de la radio" en México, debutó con la emisora XEB, donde tuvo un programa tres veces por

Pedro Infante se convirtió en legítimo ejemplo del "hombre que se había forjado a sí mismo". Fue admirado como actor y como hombre, y aún es recordado con gran afecto por su simpatía, honestidad, simplicidad y espíritu caritativo. El juicio del público y de sus colegas era unánime. La actriz Marga López, quien trabajó a su lado en seis películas, lo describe así:

Era todo un profesional, que en ningún momento adoptaba poses. Era el actor más natural que he conocido [...] Esa naturalidad no sólo existía en los escenarios, sino también en la vida cotidiana. Era una persona muy sencilla, igual trataba al más famoso y rico, que al vendedor de billetes de lotería que siempre estaba afuera de los estudios. Por eso sigue siendo el ídolo de México [...] su trabajo en la pantalla es reflejo de su gran corazón.⁴⁷

El director, y amigo, Ismael Rodríguez lo recuerda como la persona más alegre y trabajadora que haya conocido, siempre de buen humor, "talento, buena presencia, una hermosa voz y simpatía, sobre todo simpatía".⁴⁸

Por todo esto, la presencia de Pedro Infante, a través de sus películas y de sus canciones, no ha perdido su fuerza, más bien se ha reafirmado con el curso de los años. Roberto Rodríguez, alto dirigente de Video-Azteca, empresa que comercializa el porcentaje más alto de los videos del actor, a 30 años de su desaparición comentaba: "Las ventas de los videocasetes de las películas de Pedro Infante alcanzaron, en la promoción especial que se realizó hace unos meses, un nivel tan alto como las cintas hollywoodenses de mayor demanda en el mercado".⁴⁹

semana. En 1941, obtuvo éxito en el centro nocturno Waikiki, logrando un contrato como *crooner*. En 1942, gracias a su amigo y paisano Alfonso Rodríguez, camarero en el Hotel Reforma, y que lo invitó a dos cenas de gala, Pedro Infante se dio a conocer como cantante y consiguió un papel en su primera película *La feria de las flores*, su primer paso hacia el éxito nacional.

⁴⁷"Pedro Infante, un ejemplo para los actores de hoy, opinan sus compañeros", en *El Sol de México*, 17 de abril de 1987.

⁴⁸*Idem*.

⁴⁹"Pedro Infante en videocasetes compite con estrellas de hoy", en *Novedades*, 14 de abril de 1987.

Hoy en día, la televisión nacional transmite casi todos los sábados sus películas y cada mañana varias estaciones de radio le dedican algunos programas.

Las características de las conmemoraciones por el aniversario de la muerte de Pedro Infante muestran un fenómeno que podría decirse que pertenece a la cultura popular de los grupos urbanos. El aniversario no se presenta como si fuese una fría ceremonia, sino que se ha ido convirtiendo en una fiesta para miles de hombres y mujeres de todas las edades. Desde las primeras luces del alba, las calles adyacentes al cementerio son invadidas por vendedores de tacos, tortas, chicharrones, quesadillas. A las siete de la mañana, los visitantes rodean la tumba que poco tiempo después se cubrirá de flores. A las diez, es oficiada la misa, seguida de la participación de los mariachis que interpretan sus canciones más celebres: *Mi cariñito*, *Cien años*, *Amorcito corazón*, repetidas dos o tres veces mientras la gente las acompaña con alegría. Los siempre presentes comandantes de Tránsito rinden homenaje al agente de *A toda máquina* vistiendo el uniforme de la época. Familias enteras van con sombreros, guitarras, fotografías, carteles y discos:

[...] tampoco faltaron las mantas con sentimentales leyendas en las que el pueblo descargó su emoción, su sentir, su inmensa admiración y cariño. El fenómeno Pedro Infante es uno de los pocos que han logrado reunir de esa manera a los mexicanos en una fiesta del pueblo, que ya casi se convierte en institucional, como las fiestas de provincia.⁵⁰

El peladito: Cantinflas

Reconstruir la época de oro del cine mexicano significa necesariamente remontarse a la figura de Mario Moreno, Cantinflas, quien a pesar de no haberse convertido, como veremos a continuación, en un auténtico héroe popular, marcó una época, inventando un

⁵⁰ "Él, Pedro, sigue aquí con todos nosotros", en *El Universal*, 16 de abril de 1987.

lenguaje y una mímica que, a través del teatro, las historietas y el cine lo hicieron el cómico más popular del país.

Mario Moreno Reyes vio la luz el 12 de agosto de 1911, en la calle de Santa María la Redonda, en la colonia Guerrero, donde entonces las calles estaban sin pavimento, sin drenaje ni iluminación pública y las viviendas, en las vecindades, se rentaban por 20 o 30 pesos al mes.⁵¹ “La transitaba gente de sombrero, manta y rebozo, además de animales domésticos que podían propagar el cólera o cualquier otra enfermedad, y le daban a la avenida, eso sí, un aire provinciano”.⁵²

Su padre, Pedro Moreno Esquivel, empleado postal, era originario de San Luis Potosí; y la madre, Soledad Reyes, ama de casa, originaria de Cotija de la Paz, Michoacán. En 1927, Mario, después de concluir la escuela primaria, se dedicó por ocho meses a la carrera militar, como voluntario, en el 20° Batallón destacado en Chihuahua. Expulsado del Ejército, porque era menor de edad, en 1928 regresó a la Ciudad de México donde trató de iniciarse en la carrera boxística, motivado por la habilidad demostrada en las riñas callejeras. Más tarde desempeñó varios oficios, como lustrador de zapatos, empleado en la taquilla de un teatro popular, vendedor ambulante de tortas, cartero, aprendiz de torero y taxista.

El nacimiento de la carrera artística de Mario Moreno y del personaje Cantinflas, el peladito, surgió en la carpa. Las carpas eran pequeños teatros ambulantes que se instalaban en los barrios más humildes de la ciudad. Todas las noches, en La Merced, Santa Julia, Tepito, Balbuena y la colonia de los Doctores funcionaban tres o cuatro carpas que ofrecían espectáculos breves, de aproximadamente 50 minutos, presentando, por el modesto costo de cincuenta centavos, cuatro números: canto y baile, chistes, marionetas, ventrílocuo y cómicos. “Las carpas tenían los toldos medio podridos, mucha polilla, las sillas unas de un color, otras de otro, unas de un estilo, otras de otro, ahí el público era muy duro y el trabajo muy duro”.⁵³

⁵¹No se ha podido establecer con certeza qué tipo de vivienda fuera la número 182, pero la hipótesis más aceptable es que se tratara de una vecindad.

⁵²Miguel Ángel Morales, *Cantinflas: amo de las carpas*, México, Clío, vol. 1, 1996, p. 11.

⁵³Edición especial *Cine TV*, 1993, p. 21.

El público, trescientas o cuatrocientas personas apretujadas en sillas portátiles, era familiar: obreros que salían de trabajar y amas de casa que asistían a espectáculos mitad teatro frívolo y mitad circo.⁵⁴

En la carpa, la relación entre público y artistas era de intercambio y diálogo inmediato. El cómico Adalberto Martínez, "Resortes" recuerda que el público gritaba e insultaba a los artistas que no le simpatizaban: "Muchas veces salía una vieja y le gritaban: ¡Esa vieja tiene pito! A ver. Y la vieja no les contestaba. Y entonces le gritaban: ¡Puerta, puerta! Y a levantarse las naguas".⁵⁵ El público podía tomarse estas libertades, pero los artistas, que ganaban tan sólo dos o tres pesos, eran extremadamente vigilados por un inspector.

Mario Moreno debutó en la carpa Valentina como cantante y bailarín.⁵⁶ Se cuenta que una noche, después de la función, el propietario le pidió que anunciara la función del siguiente día. De repente se encontró en el escenario sin recordar lo que tenía que decir. Para vencer su miedo, empezó a desplegar una mar de palabras sin sentido, absurdas e incoherentes que suscitaban risas y aplausos. En ese momento nació el personaje de Cantinflas, cuyo rasgo distintivo era el lenguaje: una infinidad de términos cultos y populares que daban origen a un discurso carente de significado, sobre la base de una mímica corpórea excepcional.

En 1935, Cantinflas se presentaba en escena cuatro veces al día, durante media hora cada vez. El semanal *VEA* publicó la primera nota acerca de él, titulada "Cantinflas es representativo de nuestro teatro folclórico":

Los *sketches* son puestos entre él y Schilinsky [...] generalmente son cuentos colorados que escenifican, dulcificando todo lo que es posible su picardía. Pero, sobre todo, Cantinflas improvisa. Cuando lo

⁵⁴ Para una descripción acerca de la carpa y de Cantinflas, véase Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1996, pp. 77-96.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁶ La carpa Valentina era propiedad de Gregorio Ivanoff y Ana Zukova, prófugos bielorrusos de la revolución bolchevique, que llegaron a México en 1923. Cantinflas se casó, en 1934, con la hija de ellos, Valentina, estrella de salón y experta en "bailes rusos". Véase Miguel Ángel Morales, *op. cit.*, p. 17.

llaman a escena, no sabe todavía lo que va a decir. [...] Y la improvisación se impone, más que nada, porque la actuación de Cantinflas no es un diálogo con Schilinsky exclusivamente, sino, sobre todo, con el público de la primera fila y los curiosos pegados como estampillas a la pequeña pasarela [...]"⁵⁷

Cantinflas, cuyo nombre nació probablemente de los gritos del público "¡Cuánto inflas!" (C'ant'inflas), adoptó una indumentaria que imitaba la ropa usada por los cargadores de la calle y, en general, por los estratos más humildes de la población.⁵⁸ Así pues, vistió una camisa con mangas muy largas, pantalones desgastados y caídos, sostenidos precariamente en la cadera por un mecate, la copa de un sombrero al cual le habían sido cortadas las alas, zapatos enormes y un trapo en la espalda, convertido en su celebre "gabardina".⁵⁹

Cantinflas se convirtió, así, en la encarnación del pelado, el nuevo pobre, producto de la gran ciudad, en la que mostraba ingenio y astucia como armas para su sobrevivencia.⁶⁰

Sabemos que los predecesores de Cantinflas fueron los actores locales Leopoldo Beristáin, el Cuatezón, y Roberto Soto. El

⁵⁷*Ibid.*, p. 27.

⁵⁸Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 85.

⁵⁹La "gabardina" de Cantinflas, un chaleco deshilachado, se hizo famosa porque era una burla de una indumentaria característica de la clase alta. En una entrevista Cantinflas recuerda que un día alguien preguntó "¿Y eso? ¿Y ese hilacho? Dije "No es hilacho, más respeto; cada quien tenemos nuestros trapitos, es mi gabardina. Quiere cerciorarse de qué tela es, nada más agarre".

⁶⁰En 1936, Samuel Ramos publicó *El perfil del hombre y la cultura en México*, ensayo que dio inicio al debate acerca de la búsqueda de los presuntos caracteres que constituyen "la esencia del mexicano". Ramos ponía al pelado como mejor ejemplo, siendo por antonomasia la expresión elemental y bien delineada del carácter nacional, para seguir la psicología del mexicano, caracterizada por una primigenia inferioridad. En el pelado, que representaba el desfasamiento humano de la gran ciudad, habría sido posible tomar los impulsos primitivos que eran observados en los otros. Inferior a un proletario en la jerarquía económica e intelectualmente un primitivo, era considerado un ser peligroso debido al resentimiento acumulado hacia una vida siempre hostil. Se caracterizaba por explosiones verbales vulgares y agresivas y por haber creado un dialecto compuesto por palabras de uso corriente a las cuales daba un nuevo significado.

primero, mediante el personaje del Payo atómico —un ranchero desvalido, llegado a la ciudad— era símbolo del México posrevolucionario. Después de él, las interpretaciones de Roberto Soto mostraban el cambio ocurrido en un país que, con la Revolución en el recuerdo, iniciaba su expansión. Sus roles, muy variados, abarcaban desde personajes significativos en la vida pública, como Luis Morones y Diego Rivera, los pertenecientes a la clase media, hasta las figuras populares: un obrero, un bebedor de pulque o un cargador.⁶¹

La suerte de Cantinflas, iniciada con el declive de Roberto Soto, se debió en gran parte a la crítica política y social desarrollada en la carpa y en los teatros de revista durante los primeros años de su carrera.⁶² En efecto, esta manera suya de “hablar sin decir nada” era en realidad una parodia y una crítica al lenguaje utilizado por los políticos, incapaces de concluir un discurso coherente que fuera comprensible para la mayoría de sus compatriotas. Al mismo tiempo, Cantinflas interpretaba el desconcierto del inmigrante que, acostumbrado al lenguaje llano de la provincia, se encontraba de frente al —para él hermético— lenguaje usado por maestros, estudiantes, servidores públicos, abogados y políticos. Representaba al hombre común que, para sobrevivir, actuaba ocultando su propia ignorancia detrás de palabras que tenían, al menos, el poder de confundir al adversario.⁶³

El impacto de Cantinflas fue de tal magnitud que originó el verbo cantinflar introducido como vocablo en la *Enciclopedia de México*:

El cantinflismo es una caricatura del habla de los barrios pobres de la capital, un verbalismo vacío, incongruente, disparatado, que mezcla muletillas coloquiales con términos cultos mal usados. Contiene ecos de la oratoria política que elude las formulaciones directas y de

⁶¹ *Proceso*, núm. 860, 1993, p. 40

⁶² Después de haber debutado en la carpa, Cantinflas trabajó en teatros de revista: en 1935, en el Salón Mayab y, en el mismo año, inauguró el Follies Bergere, el antiguo Garibaldi, que obtuvo fama como teatro de revista en oposición al tradicional Lírico. La inauguración fue recordada por la disputa histriónica entre Mario Moreno y Manuel Medel.

⁶³ “Ahí está el detalle”, en *La Jornada*, 24 de abril de 1993.

los estribillos de la propaganda comercial. El término y sus derivados como cantinflasco y cantinflada se usan despectivamente.⁶⁴

El nacimiento del cantinflismo podría datar de 1937, año en el cual se vio implicado en una diatriba entre dirigentes sindicales. Luis Morones, en un tiempo fuerte líder de la Confederación Revolucionaria Obrera de México (CROM) había desafiado a Vicente Lombardo Toledano, representante de la CTM, a un debate público para discutir problemas de estrategia política. Vicente Lombardo Toledano, defendiéndose de Morones que lo acusaba de “traidor, cobarde, miedoso”, lo invitó a demostrar su capacidad dialéctica hablando con Cantinflas. Los periódicos corrieron la voz y la revista *Todo* apareció con el título “¡Cantinflas vs. Morones!”

A tal llamado, Cantinflas respondió de esta manera:

Lo primero que hice fue pensar en ir a ver a Lombardo para preguntarle que con qué objeto... pero luego pensé... ¡pues no! Porque pensándolo bien, verdad, a nadie pudo haber escogido el licenciado mejor que a mí para la solución del problema... porque, como digo, naturalmente, ya que si él no puede arreglar y dice mucho, a mí me pasa lo mismo nunca llego a un acuerdo... ¡Ah! Pero que conste que yo tengo momentos de lucidez, y hablo muy claro. Y ahora voy a hablar claro... ¡Camaradas! Hay momentos en la vida que son verdaderamente momentones... y no es que uno diga, sino que... ¡Hay que ver! ¿Qué vemos? Es lo que hay que ver porque, qué casualidad, camaradas, que poniéndose en el caso —no digamos que pueda ser— pero sí hay que reflexionar y comprender la fisiología de la vida para analizar la síntesis de la humanidad. ¿Verdad? ¡Pues ahí está el detalle! Por eso yo creo, compañeros en lo que están ustedes de acuerdo, que si esto [...] llega porque puede llegar y es muy feo devolverlo [...] que ¡hay que mostrarse como dice el dicho! (Ojalá me acordara como dice el dicho). Por tanto, así como yo estoy de acuerdo en algo que no me acuerdo, debemos estar todos unidos para la unificación de la ideología emancipada que lucha [...] ¿por qué lucha, camaradas? ¡Si no más hay que ver! [...] Ustedes recuerdan el 15 de sep-

⁶⁴ “Adiós al más famoso cómico mexicano”, en *El Economista*, 21 de abril de 1993.

tiembre [...] que hasta cierto punto no tiene nada que ver aquí [...] pero hay que prepararse porque así es la vida y así soy yo. [...]"⁶⁵

El lenguaje era, pues, una eficaz crítica política que en el caso específico fue usado no sólo contra Morones sino para ridiculizar el lenguaje pseudo-marxista y "dialéctico" de Lombardo Toledano.

En 1938, Cantinflas siguió "jugando" con la política y, en el número 8 del semanario *Rotofoto*, del domingo 10 de julio, apareció la declaración de su candidatura presidencial para el periodo 1940-1946. Una larga alocución para iniciar identificándose como obrero:

Camaradas, éste es el momento palpitante de todo ser que quiere ser lo que no puede ser. Tomo la palabra para dirigirme ecuánime y sincero ante todo al conglomerado que se aglomera cuando hay alguna parte donde aglomerarse. [...] Nosotros, los mismos que pugnamos por agarrar excremento, debemos de unirnos para estar más fuertes [...] Al obrero lo exprimen y el obrero se deja. ¿Por qué? ¿Porque está sucio? No es cierto, camaradas. Nosotros estamos limpios. Los que nos ensucian son otros y ni cuenta nos damos, joven. Pero ha llegado el momento que uno desplaya, que uno reacciona... y que lo fraccionan. [...] ¿Que una mula come más que un campesino?

Prosiguiendo con una crítica al líder Lombardo Toledano:

¿Qué es eso, Lombardo? ¿Por qué has cambiado tanto desde que te fuiste a Europa? Te desconozco. [...] ¿Qué has hecho? Comparar al campesino con una acémila. ¡No, Vicente! Tú eres gente y eres inteligente, ¿Por qué hablas así de repente, sabiendo que te escucha tanta gente? Fíjate que no eres independiente y que perteneces al contingente. He dicho, Vicente. [...]

Para concluir con la propuesta de su candidatura:

Yo quiero hablar a lo macho y lanzar mi candidatura para primer magistrado de la República. De plano yo me comprometo a velar por

⁶⁵ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 86.

la causa del obrero desorganizado, unirlos fraternalmente como la CROM y la CTM, pero bien unidos, ¡todos para uno y uno para los que sean! [...] mi programa es bueno. Repartiría un campesino para cada ejido y un quejido para cada campesino. Les daría voto a todas las mujeres y mujeres a todos los votantes, para que así quedaran conformes todos los restantes. [...] Es mejor hablar poco, sustancioso y esperar que la Asamblea acuerde y que la próxima vez no se acuerde; por eso son los relajos que se sacan a cada rato y por los cuales estamos como estamos. ¿Cómo estamos? Estamos bien de salud y espero que al recibo de éstas se encuentren ustedes también rebosantes. Es lo que les desea su seguro servidor. A tantos de tantos.⁶⁶

Cantinflas unió a la técnica lingüística una mímica corporal que resultó igualmente innovadora y eficaz en la transmisión del mensaje público. Inventor de un estilo cómico de bailar tango, danzón y de un singular paso doble, repetía en el lenguaje corporal la misma incongruencia utilizada con las palabras:

La cabeza emprende un movimiento pendular y esquiva a un enemigo invisible, los brazos se disponen a un encuentro con el aire, la expresión sardónica se ríe del mundo, las cejas se levantan como guillotinas, el choteo es igual y es distinto, no me diga, cómo no, ay qué dijo, ya se le hizo, a poco...⁶⁷

En 1936, debutó en la pantalla, desempeñando un papel menor en *No te engañes corazón* de Miguel Contreras Torres, vestido y maquillado a la manera de la carpa. En el cine de aquellos años, Cantinflas no podía eludir la censura y por tanto exhibirse en la crítica política como en los teatros de revista.

Todavía en su filmografía de los años treinta y cuarenta se observaba una fuerte continuidad con el personaje de la carpa, tanto en las interpretaciones del papel de peladito, como en la continua trasgresión a las reglas y a los valores sociales de la época.⁶⁸

⁶⁶ *Proceso*, núm. 860, 1993, pp. 22-23.

⁶⁷ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁸ La película *Águila o sol* de Arcady Boytler (1937), historia de tres huérfanos que habían crecido en la carpa, puede considerarse un precioso testimonio visual de ese mundo particular, retomando su *sketch* y sus números musicales.

a
e
a
s
-
y
-
s
/

La crítica política fue ocultada y, a excepción de algunas anécdotas, quedaba en su mayoría implícita en la técnica lingüística utilizada.

La conformación definitiva del personaje ocurrió en 1940 con la película *Ahí está el detalle*, escrita por Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero, retomada de una revista que había interpretado en 1938 en su barrio natal de Santa María la Redonda. Se trataba de las aventuras de un pícaro que, para sobrevivir, le tomaba el pelo a la prometida, mucama en casa de ricos, para apropiarse de cualquier golosina, pero que, después de una serie de equívocos debidos básicamente a malentendidos lingüísticos, terminaba incriminado por la muerte de un perro.

Este Cantinflas desapareció a partir de los años cincuenta cuando el personaje perdió sus connotaciones originales: al abandonar la celebre gabardina y cambiar la expresión de su rostro, después de una evidente cirugía plástica, se convirtió en portador de una visión moralista y convencional de la sociedad mexicana.

Mario Moreno ya se había convertido en un auténtico hombre de negocios, y en un filántropo, circundado por "gente importante". A su regreso de Hollywood, donde había conseguido, en 1955, el papel de Paspertou en *La vuelta al mundo en 80 días*, de Michael Todd, dejó de reflejar en sus películas una auténtica sensibilidad popular: "ya no se cuestionan las causas ni la sociedad, ricos y pobres conviven en armonía, desaparece la lucha de clases y ya no hay huelgas ni conflictos".⁶⁹

Así, en *El Padrecito* (1964), a través de los percances de un joven sacerdote que con amor, humanismo y alegría conquista el cariño de los habitantes del pueblito al cual ha sido asignado, transmite un mensaje de fraternidad, una traducción en forma popular, y sobre todo convencional, del mensaje cristiano.

Superviviente por más de veinte años a su única época realmente creativa, Mario Moreno, Cantinflas, murió el 20 de abril de 1993. Algunos periódicos compararon su funeral, por la multitud que acudió, con el de Pedro Infante. Según otros, el nivel emocional alcanzado no fue el mismo.

⁶⁹"Cantinflas, el mejor cronista social de México", en *El Nacional*, 21 de abril de 1993.

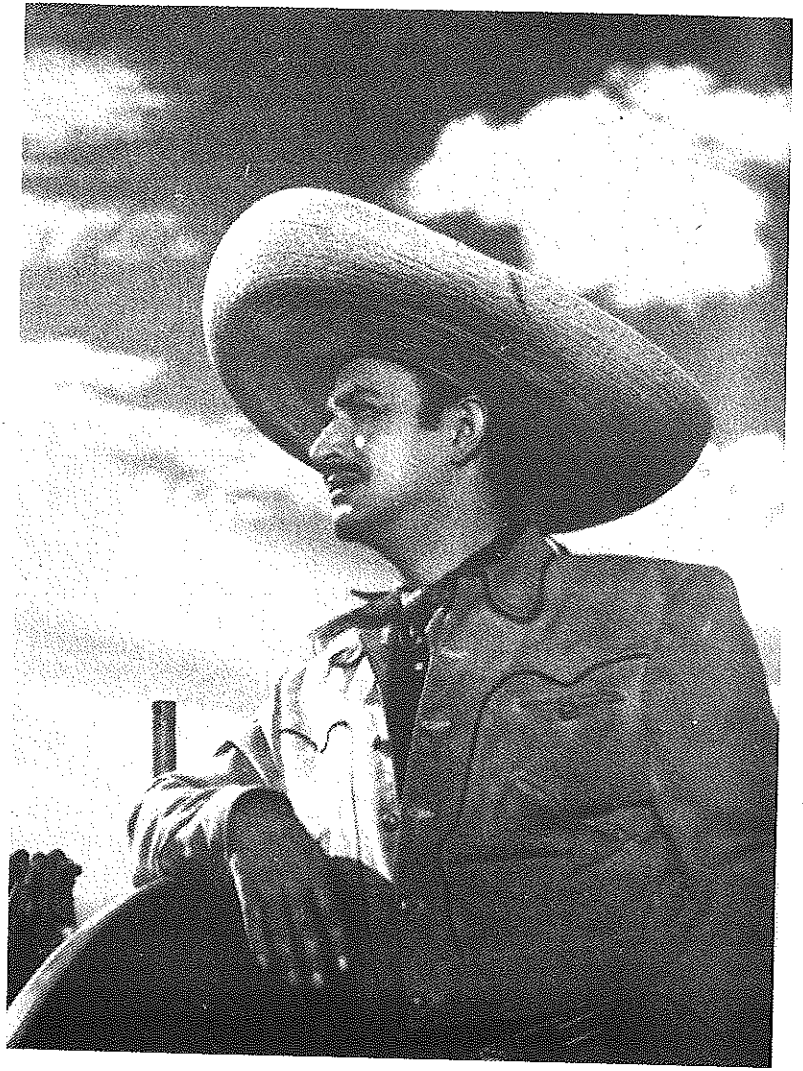
Por lo tanto, y no obstante la notoriedad lograda, no parece posible encontrar en Cantinflas las características propias de un héroe popular. El personaje murió mucho antes que el actor que sobrevivió en la pantalla y, en la realidad, con un desinterés creciente hacia las clases populares, alejamiento progresivo que alguna vez se aproximó a un sentimiento demasiado explícito de superioridad. Por otra parte, las clases populares, nunca fueron las destinatarias exclusivas de su mensaje: "La élite celebra a Cantinflas: es la perfecta puerilidad de los de abajo"⁷⁰ y, obviamente, a los pudientes les gustaba ver escarnecidos a los demagogos que se reproducían a su sombra.

A pesar de que haya sido, por un periodo, sensible a las necesidades de su tiempo, ofreciendo incluso modelos de vida destinados a un público popular, tan sólo se trató de enseñanzas utópicas. ¿Habría podido un peladito de la ciudad afrontar la condición de miseria burlándose del "rico patrón", como sucedía en *Ahí está el detalle?* En fin, si la sátira política de Cantinflas hubiera podido ser una ocasión de denuncia, los tiempos no estaban maduros para un tipo de héroe remotamente subversivo.

⁷⁰Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, p. 91.



Jorge Negrete en *Allá en el rancho grande* (1948), de Fernando de Fuentes



Jorge Negrete en *El rapto* (1953), de Emilio Fernández



Pedro Infante, José E. Moreno y Jorge Negrete en *Dos tipos de cuidado* (1952), de Ismael Rodríguez



Pedro Infante en *Si me han de matar mañana* (1946), de Miguel Zacarías



Cantinflas en *El mago* (1948), de Miguel M. Delgado



Cantinflas en *El supersabio* (1948), de Miguel M. Delgado

CAPÍTULO III

HÉROES EN LA ARENA

La lucha libre: surgimiento y desarrollo

La historia de la lucha libre en México se inició el 21 de septiembre de 1933, a las veinte horas y quince minutos, cuando, en la Arena México del Distrito Federal, se celebró el primer encuentro entre profesionales:

Pues nada, amigos, que don Salvador Lutterroth y don Francisco Ahumada han transformado la Arena Modelo desde el nombre hasta sus cimientos. Ahora se llama Arena México. Se inicia una nueva empresa de lucha libre, deporte nuevo en México, pero que ya es conocido mundialmente, en Europa, como "pancracio" y en nuestra frontera norte como "chatchicán", aquí lo dejaremos con el nombre de "Lucha Libre", es más cómodo.¹

Antes de aquel acontecimiento, sólo es posible recorrer algunas fases de una larga prehistoria, hoy ya olvidada. El primer luchador mexicano fue Antonio Pérez de Prían, un joven *caballero* que en 1863, después de haber aprendido, de un francés, algunas técnicas de lucha olímpica, vagó presentando números acrobáticos y de fuerza en los circos y en las plazas de toros. Debutó combatiendo contra un adversario estadounidense y, al resultar vencedor, se dio a

¹ *La Afición*, 21 de septiembre de 1933, cit. en J. Luis Valero, *100 años de lucha libre en México*, México, Anaya editores, 1978, p. 28.

conocer como el Alcides mexicano; después de esto abandonó el país para irse a Europa. No obstante, fue el francés Michaud Planchet quien, en 1900, introdujo la lucha en México, presentando un encuentro en la plaza de toros, según la norma grecorromana, contra José Espino Barros.

En 1910, las primeras empresas de lucha libre efectuaron algunos encuentros en el teatro Principal para, después, desaparecer hasta 1930, cuando se realizó un torneo en la Arena Nacional entre participantes extranjeros.

En el Distrito Federal, en ese entonces, había muchas "arenas" en las cuales se practicaba el boxeo y otras actividades. Sin embargo, faltaba un espacio exclusivo para este nuevo deporte-espectáculo, que, por otro lado, era casi desconocido.² Por el contrario, en Estados Unidos la lucha era practicada desde años atrás, en la que, también, participaban luchadores mexicanos, por lo menos en Texas, Nuevo México y California. Conscientes de ello y del entusiasmo demostrado por muchos estudiantes hacia el nuevo deporte, don Salvador Lutteroth y Francisco Ahumada dieron vida a la empresa de lucha libre y construyeron la Arena México.

De esta manera, empezó la epopeya de este singular espectáculo deportivo que adoptaría, en México, peculiares connotaciones.

El primer problema a resolver era el de contar con atletas nacionales con características físicas adecuadas, ya que todos los grandes campeones eran de origen extranjero. No fue una casualidad que los primeros luchadores hubieran sido reclutados en el gimnasio de la Facultad de Medicina, en la Escuela Nacional de Maestros, en la Escuela de Educación Física, y en el Casino de la Policía. En ese mismo año de 1933, el 30 de octubre, fue inaugurada la escuela de Lucha Libre en la Arena México bajo la dirección de Gonzalo Avendaño.

² Existían: la Arena Nacional, inaugurada el 11 de abril de 1930, la de más categoría; la Arena Degollado, en la colonia Guerrero, inaugurada el 15 de mayo de 1927; la Afición, en la colonia Obrera; la Anáhuac, en Manuel M. Flores; la Vencedora, entre las calles de Cedro e Ignacio M. Altamirano; la Arena Alarcón, en la calle del mismo nombre; la Peralvillo, en Constanza 69 esquina con Jesús Carranza; la Tivoli, en Puente de Alvarado e Insurgentes Norte; la Héroes de Granaditas, en la primera calle de Granaditas y muchas otras como la Azteca, en la quinta calle de la colonia Guerrero y la Internacional.

No obstante que la Arena México tenía una capacidad de aproximadamente cinco mil personas, muy pronto fue insuficiente; por lo que los espectáculos se efectuaban al mismo tiempo en la Arena Nacional ubicada también en la zona central de la metrópoli, en la calle de Iturbide. El 30 de agosto de 1934, a menos de un año de la introducción de este deporte, "La Arena Nacional era un hormiguero humano; se llenó a tal grado que parecía que iba a reventar. Ni un alfiler cabía cuando ambos gladiadores subieron al *ring*."³

En el transcurso de esta década fue tanta la asistencia del público que la Arena México, ya sin contar con el apoyo de la Arena Nacional, destruida en 1937 por un incendio, resultó totalmente insuficiente. De tal manera, que el 2 de abril de 1943, fue inaugurada la Arena Coliseo en la calle de Perú número 77; un enorme local en forma de embudo, con una capacidad para alrededor de ocho mil lugares. La noche del estreno, se presenció la aparición del Santo, el enmascarado de plata, héroe y mito en los años venideros.

El éxito creciente de la lucha estuvo acompañado del surgimiento de los grandes ídolos en ese entonces, ya todos de origen mexicano.

En los años cincuenta, el fenómeno había alcanzado tales proporciones que muy pronto la Arena Coliseo fue demasiado pequeña para los aficionados. El 7 de noviembre de 1952, durante el encuentro de "máscara contra máscara", entre el Santo y Black Shadow, los lugares de la arena se agotaron por completo:

Nunca vimos tanta gente en ese rumbo, toda la calle de Perú estaba llena, desde lo que es ahora Lázaro Cárdenas hasta Argentina, y ya estaba el local repleto. Fue cuando los promotores sufrieron en carne propia el dolor de ver que más aficionados de los que había dentro del local, se encontraban afuera.⁴

Después de este episodio, el 24 de abril de 1956, fue inaugurada la Nueva Arena México, con una capacidad para 20 mil asistentes.

³ J. Luis, Valero, *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Box y Lucha*, 1983, núm. 1592, p. 20.

Durante los primeros años de la década, apareció la televisión; lo que, seguramente, dio un nuevo impulso a la difusión de la lucha, especialmente fuera del Distrito Federal. El grupo privado Televisa organizaba funciones por iniciativa, entre otros, de Wolf Ruvinsky creando su propio *staff* de atletas.⁵ La afortunada interrelación entre televisión y lucha tuvo una breve vida.⁶ A partir de 1954, el espectáculo dejó de ser transmitido por considerarse demasiado violento, particularmente para el público infantil. De cualquier forma, el número de televidentes era muy reducido y estaba compuesto, además, por la clase media alta. En la arena era donde se efectuaba el espectáculo de tanto éxito entre las clases populares.

Los "magníficos treinta" de la lucha acaecieron entre 1960 y 1980, cuando en el programa de una noche se anunciaba la exhibición de cuatro o cinco ídolos de la grandeza del Santo; Black Shadow, Blue Demon y Huracán Ramírez. El público asistía con regularidad a las funciones el martes y el domingo en la Arena Coliseo, y el viernes en la México.

Las crónicas y los recuerdos de los protagonistas abundan en episodios cruentos en los que el *ring* se llenaba de sangre y los atletas quedaban al borde de la muerte. ¿Ficción o realidad? No tiene mucha importancia, si, como escribe J. Joaquín Blanco: "Todo es ficción en la lucha libre, ese cuento de hadas de la miseria".⁷ En realidad, lo que a nosotros nos interesa, es profundizar en el rito que se desarrollaba en la arena. Con seguridad era un momento de recreación y esparcimiento, pero también era, como veremos, una auténtica ceremonia.⁸

La posibilidad de acceder a un momento de recreación estaba, obviamente, estrechamente vinculada, más que a una precisa elec-

⁵ Wolf Ruvinsky, luchador argentino, debutó en México en 1946. También fue actor cinematográfico y trabajó al lado de Pedro Infante en la película *Pepe, el Toro*. En los últimos años de su vida fue presidente de la Comisión de Lucha Libre.

⁶ José Agustín, *¡Tragicomedia mexicana! La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, 1933, p. 103-105.

⁷ José Joaquín Blanco, *Un chavo bien helado*, México, ERA, 1990, p. 30.

⁸ Acerca de la recreación como descanso, esparcimiento, desarrollo, personalidad, ver Miguel Messmacher, *op. cit.*, pp. 99-102.

ción cultural, a las posibilidades económicas de la población.⁹ En los años treinta, el precio de un boleto era de alrededor de un peso y cincuenta centavos por el *ring* numerado; 75 centavos por un lugar de *ring* general y un tostón (50 centavos) tan sólo por la entrada.¹⁰ Existían, además, muchas arenas menores, en la periferia, donde la entrada costaba 75 centavos y las mujeres y los niños tenían acceso gratuito.¹¹ En la misma época, el periódico costaba cinco centavos durante la semana y diez el domingo; el cine de función de estreno, uno cincuenta; de segunda, 50 centavos; un litro de gasolina, 18; una cerveza, 20 o 25 y era posible consumir en una fonda carne con papas por dos pesos.¹² Así pues, el precio de un par de cervezas era suficiente para entrar al mágico mundo de la Arena.

En aquellos años, los luchadores ganaban a duras penas 50 pesos a la semana, combatiendo en cuatro o cinco arenas diferentes; sin embargo, en los ochenta, un luchador profesional cobraba, en promedio, 25 mil pesos. Hubo casos extraordinarios, como el del Gigante Andrés, a quien llegaron a pagarle mil dólares diarios.¹³

Al final de los ochenta, comenzó la decadencia de la lucha libre, paradójicamente, cuando la televisión volvió a transmitir sus espectáculos. En primer lugar, el público dejó de asistir a las arenas. En segundo término, es muy probable que, de acuerdo con las nuevas exigencias derivadas de la programación televisiva, las técnicas utilizadas en el combate sufrieran algunos cambios. Actualmente, los luchadores se enfrentan utilizando un menor número y variedad de llaves, pero hacen más espectáculo en escena, lanzándose en sorprendentes caídas fuera del *ring* y sobre las butacas de las primeras filas, transformando de esta manera la lucha en una exhibición casi acrobática: "La lucha antes era más seria, más a

⁹ Es oportuno considerar que en 1930 la paridad del peso con el dólar era de 2.12 y, al final de esta década, de 5.18. Véase *Estadísticas históricas de México*, vol. II, *op. cit.*, p. 811.

¹⁰ Valero J. Luis, *op. cit.*, p. 31.

¹¹ *Box y Lucha*, 1983, núm. 1581, p. 21.

¹² *Ibid.*, núm. 1595, p. 20.

¹³ *Ibid.*, 1983, núm. 1581, p. 21. En 1980, la relación peso-dólar era de 22.98 y el salario mínimo diario del DF de 163 pesos.

ras de la lona, ahora es más aérea, muy artística, muy torpe, ahora se golpean abajo".¹⁴

A pesar de que la lucha subsiste en la capital como espectáculo popular, ahora, sólo asisten aproximadamente cinco mil aficionados a la semana.

Lucha libre: rito y teatro

Desde hace muchas décadas se repite el mismo ritual. Puntualmente, tres veces a la semana, la arena se encuentra atestada de hombres, mujeres y niños ansiosos de asistir y formar parte de la ceremonia. La espera está cargada de tensión. De repente, después de un breve anuncio del presentador, en una atmósfera surrealista de música y luces, aparecen los luchadores envueltos en sus capas y vestimentas multicolores. Avanzando entre los gritos de la multitud toman su lugar en el *ring* y dan inicio al espectáculo. En ese preciso momento es posible percibir cómo la arena entera se transforma en un espacio simbólico.

A diferencia del *catch* francés, en México, los luchadores se subdividen en dos categorías distintas: los técnicos o científicos y los rudos que representan respectivamente "el bien" y "el mal". Incluso el *ring* está dividido simbólicamente en dos partes, de tal manera que al inicio de cada función de lucha los técnicos se colocarán siempre en la misma esquina y los rudos en la otra.

El reglamento publicado en 1934, se compone de reglas muy flexibles que, paradójicamente, fueron introducidas precisamente para ser transgredidas. Los científicos son aquellos que luchan de manera "limpia", utilizando movimientos técnicos con los cuales inmovilizan al adversario, llamados llaves, sin asentar golpes "prohibidos" que, por el contrario, caracterizan el estilo de los rudos. Algunas veces el combate se lleva a cabo con límite de tiempo, sin embargo, con frecuencia es a "tres caídas sin límite de tiempo". El

¹⁴Entrevista a una aficionada de la lucha, efectuada en la Arena Coliseo, el martes 12 de agosto de 1997.

vencedor es aquel que logra poner dos veces al adversario de espaldas en la lona por, al menos, 10 segundos.

La relación con el público es fundamental. En la arena, como en la carpa, no existen espectadores pasivos: éstos interactúan en el desarrollo del espectáculo a través de un diálogo recíproco con los atletas, incitándolos y haciéndolos partícipes, por medio de gritos, de sus preferencias durante el desarrollo de las acciones. Por su parte, el luchador dialoga con los asistentes mediante la teatralidad de sus gestos. Como recuerda Wolf Ruvinsky: "Yo era malo, yo tengo una cara agradable para el público y un buen físico y le daba mucha rabia que yo fuera malo, no aguantaban; querían que me golpearan, que me mataran; yo les daba todo lo contrario y entonces conquistaba al público".¹⁵ La mirada es particularmente importante: a menudo antes de acabar con el adversario, el luchador se detiene un instante, se dirige hacia su público y espera su veredicto.

El conflicto maniqueo entre "el bien" y "el mal" está representado por la división de los luchadores en técnicos y rudos, pero se repite casi obsesivamente en la separación del espacio: en el *ring* y entre el público que debe, necesariamente, por su ubicación, asumir un determinado partido.¹⁶ Cuando se les pregunta a los viejos aficionados quiénes fueron sus ídolos, antes que nada, tienden a aclarar su preferencia por uno de los dos bandos rivales, ya sea el de los técnicos o el de los rudos. Al respecto fue muy significativa la respuesta que me dio una mujer del público, asistente desde hacía muchos años. Cuando tratando comprender quién

¹⁵Entrevista con Wolf Ruvinsky, efectuada en la Ciudad de México el 23 de septiembre de 1996.

¹⁶Una anécdota narrada por doña Virginia, la aficionada más célebre en el mundo de la lucha libre, aclara la división entre el público: "Una vez el licenciado Trejo, otro aficionado de la lucha, me regaló un guante como el de Garn Davis. Y cuando levanté la mano izquierda para saludar con el guante que me pusieron, muchos se pararon de sus asientos para ir a decirme: 'oiga doña Virgen, ¿qué, ya nos chaqueteó? Usted es técnica, ¿por qué le va a los rudos?'. no, les dije, no le voy a los rudos, sino a los técnicos, nomás que me regalaron este guante y saludé con éste. No, me dijeron, pues no salude con ése. Y no, ya no, ya me dijeron que me van a traer uno de color blanco para saludar con él con la mano derecha". Entrevista con doña Vicky. En Fascinetto Lola Miranda, *Sin máscara ni cabellera*, México, Marc Ediciones, 1992, p. 270.

la acompañaba, pregunté: “¿Con quién iba a la lucha?”, ella, sin excitación y con tono decidido de quien deja asomar un cierto orgullo, me respondió: “¡A los técnicos!”.¹⁷

La relación que se crea entre el luchador y el público es, pues, esencial para el buen desarrollo del espectáculo; debido a esto con frecuencia va más allá de una muy abstracta y convencional relación ídolo-admiradores y se convierte en un verdadero y auténtico conocimiento recíproco, a menudo consagrado por la posesión de objetos personales que el luchador no escatima:

Desde que tenía siete años me encanta la lucha libre, me hice muy aficionada, me encanta, conozco a todos, tengo recuerdos de ellos, tengo máscaras, cabelleras, capas, batas. El Santo me invitaba cuando iba a filmar las películas donde muchas veces él salió; yo iba. También conocía a doña Virginia Aguilera que era una muy buena aficionada [...].¹⁸

Al mismo tiempo, también se crea una relación duradera entre los mismos admiradores “históricos”, como doña Virginia, quien se convirtió en una verdadera celebridad en el ambiente.

Un punto central que todavía queda oscuro y ambiguo es el de la importancia de la violencia entre el público, dentro de la arena. Los testimonios coinciden en revelar un aumento en los espectáculos actuales; sin embargo, en el pasado, se recuerdan espectadores relativamente tranquilos. Por el contrario, las crónicas deportivas de los años sesenta permiten vislumbrar a un público que, por la excitación general, incurría con frecuencia en formas rotundamente agresivas: “He recibido una puñalada del público. Caí fuera del *ring* y una jovencita con el lapicero me lo encajó en la pierna, en la tibia. Me gritaban de todo: ¡desgraciado vete a tu tierra! Yo me burlaba. Hay que tener cuidado con el público, es bastante salvaje”.¹⁹

¹⁷Me refiero a las entrevistas realizadas entre el público de la Arena Coliseo en agosto de 1998. En este caso la polisemia del verbo *ir* en su forma reflexiva, es evidente. En el lenguaje popular “irle a alguien” significa ser partidario de alguien; estar de acuerdo con ese alguien.

¹⁸*Ibid.*

¹⁹Entrevista con Wolf Ruvinsky, *cit. supra.*

Se puede intentar comprender la particularidad de tan semejante vínculo entre luchador y público tan sólo relacionándolo con la función ritual y ceremonial desarrollada por este singular espectáculo.

Recordemos que la lucha nació y se desarrolló de forma paralela al crecimiento de la ciudad y, por tanto, a la llegada de los inmigrantes provenientes de la provincia.²⁰ Para el público popular, a quien estaba destinada, es muy probable que desempeñara la función de rito liminal, vehículo del tránsito entre una cultura campesina tradicional y la nueva cultura urbana. Era, además, citadina en cuanto a los orígenes y a las connotaciones de actividad deportiva moderna, pero al mismo tiempo, conservaba un gusto en el cual abundantes elementos recordaban mitos, leyendas y creencias de tipo indígena-campesinas, reminiscencias que efectivamente el público aceptaba como suyas.

Al moverse en una ciudad laberíntica, se debió buscar el sentido de la existencia también en un conflicto ritual y maniqueo. La lucha libre es, pues, una respuesta a la desorientación y a la infelicidad creadas por una condición de *anomia*.²¹ Sueño y realidad se esfuman en el espacio mítico de la arena. Durante la ceremonia, las clases populares urbanas definen una percepción propia de la realidad; construyen la estructura de su experiencia material. Lo que cuenta no es la veracidad de la representación, sino las emociones que, al externarse, se hacen comprensibles.²² La lucha es sustancialmente una forma artística que representa la vida cotidiana y muestra sentimientos manifestándolos a través de un lenguaje de

²⁰ Véase capítulo I.

²¹ El término *anomia* (ingl. *anomy*; fr. *anomie*) "Concepto introducido por Durkheim (1893) [...] indica una condición de ausencia de normas, o la conflictualidad entre normas incompatibles, que molesta o destruye el orden colectivo y la solidaridad social". Este concepto usado después por Merton (1949) es "[...] un instrumento de explicación para los estudios de la marginalidad [...]". Ugo Fabietti e Francesco Remotti (editore) *Dizionario di antropologia*, Bolonia, Zanichelli, 1998.

²² Para este propósito me parece convincente el conocido análisis efectuado por Clifford Geertz acerca de la batalla de los gallos en Bali. Véase Clifford Geertz *Interpretazione di culture*, Bolonia, Mulino, 1987.

gestos y de expresiones corporales codificados. Ésta se presenta como metáfora de la existencia misma, dominada por el sentido de precariedad, cargada por constricciones y por el incesante conflicto de la supervivencia, en el cual ocurren repentinas inversiones de roles y situaciones.

La lucha libre, como el *catch* francés, es espectáculo del exceso que recuerda el teatro antiguo.²³ Los luchadores expresan sus sentimientos a través de gestos exagerados, precisos e inequívocos. El que resulta golpeado muestra su sufrimiento contorsionando el rostro en una máscara de dolor o cubriéndose la cara con las manos mientras, el adversario, satisfecho, se dirige al público con una sonrisa maligna. Como en la tragedia, el dolor, el sufrimiento, la piedad son los hilos conductores de la narración, enfatizados hasta la exasperación mediante una gestualidad exacerbada.

En la tragedia, como en la vida, no siempre es "el bueno" quien consigue la victoria, sucumbiendo en ocasiones ante "el malvado". En algunas circunstancias, "el bien" triunfa sobre "el mal", pero es sólo después de haber atravesado un largo y doloroso calvario. Los técnicos, que son identificados por el estilo leal de combate deben, por regla, sufrir la ruin violencia de los rudos.

Estos últimos consiguen la victoria siempre a través de golpes prohibidos, engaños y auténticas traiciones; "el bien" vence mediante la vía de la justicia y de la lealtad, mientras que "el mal" puede triunfar tan sólo a través de la deslealtad. El público incita a la violencia y pide sangre; condena a un luchador a la tortura o pide su absolución. Los espectadores ríen ante la vista de la sangre; el luchador se burla de sus insultos, en una sucesión ininterrumpida hasta el punto en que el sentido dramático de la acción se convierte en un momento cómico que exorciza la violencia, transformando la tragedia en comedia.

La lucha se hace realidad en cuanto representación de sentimientos. Por tal motivo carece de importancia para el público lo que hay de espectáculo y de deportivo. Dos indicios lo demuestran. En primer lugar, si en el *catch* francés el objetivo del lucha-

²³ Véase el ensayo de Roland Barthes, "Il mondo del catch", in *Miti di oggi*, Turin, Einaudi, 1978, pp. 5-14.

dor no es obtener la victoria, en virtud de la certeza de los espectadores de asistir a una ficción, en México, por el contrario, el aspecto agonístico y antagonístico adquiere gran importancia. El público no se considera satisfecho tan sólo por la buena calidad del espectáculo, sino que reclama explícitamente también la victoria de sus propios ídolos. En segundo lugar, durante la acción se establece una red escondida de apuestas demostrando que la lucha conserva algunas características típicas de otros deportes basados en la supremacía física, como el boxeo, sin asumir particular importancia el hecho de que el resultado haya sido preestablecido.

Asistir a la lucha significa participar en una auténtica ceremonia que reafirma la identidad colectiva de los espectadores. Por consiguiente, se repiten rituales muy precisos, tales como el corte del cabello, el uso de un lenguaje especial y los golpes.²⁴

El singular lenguaje usado durante la ceremonia es un evidente procedimiento de diferenciación. Esto es socialmente inusitado: el único lenguaje permitido por el código consuetudinario de los asistentes es la repetición exasperada de los peores insultos conocidos en la lengua vernácula, algunas veces en tono agresivo; otras, en tono de burla.

Un segundo gesto simbólico que encontramos es, sin duda, el corte del cabello que, como sabemos, desde siempre es utilizado durante los ritos de separación: "éstos, por su forma, color, su largo y arreglo, constituyen un carácter distintivo, ya sea de manera individual o colectiva fácilmente reconocible".²⁵ Existen luchadores cuya identidad está caracterizada por una larga cabellera, con frecuencia arreglada de una manera extravagante. En algunos encuentros, que por este motivo asumen relevancia, la cabellera se pone en juego. Quien resulta victorioso corta la cabellera del derrotado que, con ella, pierde su magnificencia y su fuerza.

También la máscara desempeña la misma función, recordando quizá con mayor vigor un rito de decapitación. De esta manera, se llega a los encuentros de máscara contra cabellera, en los cuales un luchador pone en prenda su propia máscara y el otro su cabelle-

²⁴ Para un análisis sobre los ritos de transición, véase, por ejemplo, el libro de Van Gennep, *I riti di passaggio*, Turín, Boringhieri, 1981.

²⁵ *Ibid.*, p. 146.

ra. En encuentros de máscara contra máscara se termina con el desenmascaramiento del derrotado. En ellos el perdedor, privado de su fuerza, también pierde prestigio. Es entonces cuando el público interviene en favor del propio héroe tratando de sustraerlo de su destino: "Enrique Llanes, debiendo ser rapado, como lo estipulaba el compromiso, fue indultado por el público, que lo sacó de la arena en lo que fue un remolino humano, lo llevó hasta cinco cuerdas fuera de la arena [...]"²⁶ Sin embargo, el luchador sabiendo que no se podía librar del ritual, regresó para someterse a la ejecución.

Se puede afirmar que el desarrollo entero de la lucha es un indudable "rito de flagelación". El luchador no aplica golpes al adversario solamente para eliminarlo del combate, sino que escenifica la ficción de puñetazos inexistentes que provocan gritos de dolor, obviamente simulados. Por tanto, en cuanto rito de flagelación continuaría cumpliendo las tres funciones tradicionales de purificación, expulsión del mal y comunión.²⁷

En primer lugar:

Como ha indicado Gilbert Murray [...] en la tragedia la catarsis —o sea la purificación o expiación de las emociones del espectador a través de la piedad y del terror— corresponde a una antigua catarsis ritual —una purificación de la comunidad de los miasmas y de los venenos del año precedente, del antiguo contagio del pecado y de la muerte— [...].²⁸

En segundo lugar, la lucha actuaría también como un "rito de expulsión". No sólo intelectuales mexicanos como Carlos Monsiváis o José Joaquín Blanco sino luchadores como Wolf Ruvinsky, tanto como los mismos aficionados, se explican el éxito de semejante espectáculo por el hecho de ser una ocasión para desahogar frustraciones cotidianas y rabia reprimida. El jefe del personal de la Arena Coliseo, Juan Buentello, afirma que este espectáculo:

²⁶ *Box y Lucha*, 26 de junio de 1975, p. 14-15.

²⁷ Según Frazer, el rito de los golpes y flagelación es de purificación; mientras Reinach lo interpreta como la expulsión del mal o de comunión. Véase Van Gennep, *op. cit.*, *passim*.

²⁸ Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Milán, Feltrinelli, 1984, p. 30.

[...] es el único que deja satisfecha a la gente. Mire usted nada más las caras de alegría y relajamiento con que se va el público. Yo creo que vienen a eso, a relajarse, a gritar y maldecir a los luchadores, porque ven en ellos representados a sus jefes, al casero, al alrededor. Yo creo que ésa es la causa principal por la que esta gente viene a cada función.²⁹

Finalmente, todo se resuelve en la "función de comunión". La arena se convierte, en efecto, en un laboratorio social que permite tejer a los individuos una trama de relaciones entre ellos y su propio grupo.³⁰

Las crónicas recuerdan que, en las arenas, los aficionados confraternizaban y que nacieron amistades y matrimonios. Era también punto de encuentro para los miembros de una determinada colonia, posiblemente de inmigrantes: "Cuando el Chino Achiú era la máxima atracción, todos los *chales* de la calle Dolores, el barrio oriental en México, no se perdían una función, y con sus ojitos de rendija y su hermético carácter formaban grupo [...]"³¹

Es interesante notar que la lucha proporciona a un público mestizo una representación maniquea del bien y del mal fundada en lo ético del pecado y de la expiación, típico de la mitología occidental y cristiana pero, al mismo tiempo, exalta una dimensión corporal sustancialmente ajena. Esto nos induce a reflexionar acerca de la posibilidad de la existencia de caracteres de origen indígena-campesino, de reminiscencias que una vez introducidas en un contexto diferente adquieren características propias.³²

Es evidente cómo la lucha rememora las fiestas de los pueblos indígenas, ya urbanizados, que en la actualidad, como en otro tiempo, se organizaban alrededor de la imagen central de un santo. El

²⁹David Siller, *Aquí, allá y en todas partes*, México, CONACULTA, 1994, p. 98.

³⁰Es importante tener presente el hecho de que el público de la lucha está conformado por habitantes de los barrios. Cabe recordar, además, que asistían padres con sus hijos y que las mujeres podían ir sin sus esposos.

³¹*Box y Lucha*, 1983, núm. 1589, p. 21.

³²Naturalmente, considerar la posibilidad de atribuir a la lucha caracteres de derivación autóctona no significa darle una estaticidad al mundo indígena y negarles una propia capacidad evolutiva, sino tomar conciencia de algunas reminiscencias.

culto por las imágenes nos permite reconstruir la similitud. Si en las manifestaciones del siglo XVII, la así denominada idolatría prehispánica vivía el momento de su decadencia, marginada por el nacimiento del nuevo catolicismo indígena que gestaba una rededificación simbólica y una relectura del cristianismo, precisamente entonces, en el apego desmesurado a las imágenes, renacía el viejo culto prehispánico.³³

Las funciones de lucha, como las fiestas indígena-campesinas se realizaban en un clima vertiginoso de música, gritos, rumores, acompañadas por comidas y bebidas. En ambas ceremonias, la fiesta funciona como un procedimiento capaz de construir relaciones sociales, siendo precisamente el exceso colectivo el elemento que permite reafirmar la identidad del grupo.

Una función similar de "estructuración de lo real" realizada, como hemos observado, durante la lucha, fue efectuada por la idolatría prehispánica. La llamada idolatría no sugería tan sólo modalidades de comportamiento, sino que a través de conjuros eran manifestados y estructurados orgánicamente los sentimientos de cólera, odio y furor, expresando maneras de ser.³⁴ Está claro que el odio y la cólera tenían significados diferentes para los nahuas y para los españoles, de la misma manera que los sentimientos expresados en la lucha libre tienen diversas connotaciones de los manifestados en el *catch* francés o en el de Estados Unidos. Como afirma Grusinsky, el dolor para los nahuas era frustración material y sufrimiento físico. Y en la lucha libre, ¿el sentimiento del dolor no está, acaso, manifestado mediante el prolongado tormento?

Carlos Monsiváis, aplicando precisamente a la lucha libre el análisis sobre el *catch* francés de Roland Barthes, afirma que:

³³ Serge Gruzinsky, *La colonizzazione dell'immaginario*, Turín, Einaudi, 1994, pp. 184-233.

³⁴ La idolatría revela una realidad que es evocada a través del saber y el decir, los cuales se expresan mediante los cantos y las invocaciones, es decir, en los *conjuros*, en la forma del *nahuallotlli* que consiste en un lenguaje que funde el decir y el hacer. Quien pronuncia el conjuro tiene un poder ilimitado e invoca la intervención de poderosas fuerzas para ordenar al adversario poner fin a su agresión. Véase Gruzinsky, *ibid.*

[...] se asiste a una genuina Comedia Humana, donde los matices de la pasión —disimulo, crueldad refinada, fariseísmo, la sensación de “no deber nada a nadie”— hallan el signo que los aloja, los expresa y los conduce a triunfo [...] La lucha libre es pantomima más eficiente que la pantomima dramática.³⁵

Sin embargo el autor olvida, tal vez, que precisamente la llamada idolatría organiza y:

Hace coherente la experiencia emocional del individuo: da cuenta de los ávidos ataques que la amenaza: cólera, odio, burlas; considera el desbarajuste suscitado por éstos; define y comenta los estados por los que pasa la víctima, o mejor dicho, operando lo que La Serna denomina “el trueque de las pasiones”, la idolatría manipula e interpreta aquellos estados. En fin, propone respuestas [...] con la finalidad de restablecer la alegría, la tranquilidad, el descanso.³⁶

Se puede concluir con una observación acerca de la perspectiva de la cual parten los pocos análisis hechos sobre un fenómeno tan complejo. Escritores y periodistas han observado en el dolor, en la pasión y en los excesos de la lucha una relación con la tragedia y el teatro antiguo. De este modo, se ha optado por privilegiar al “antepasado occidental” tratando de crear un puente con la cultura clásica, marginando cualquier indicio que hubiera podido estar vinculado con manifestaciones de tipo autóctono.

Santo: el enmascarado de plata

El nacimiento de un héroe plateado

En el fantástico mundo de la arena, donde los héroes salen a la luz para cumplir con sus empresas, nació el Santo: el enmascarado de plata.

³⁵ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, ERA, México, 1995, p. 132.

³⁶ Serge Gruzinsky, *op. cit.*, p. 213.

El Santo fue en realidad un fenómeno único: luchó durante 44 años consecutivos en más de 15 mil combates, viendo crecer su fama año con año. Nunca sufrió la decadencia a la que están destinados los héroes que no han gozado la magnanimidad de una muerte prematura que, erigiéndolos como monumentos en la memoria colectiva, los salva del olvido.

El Santo hizo su aparición la noche del 26 de julio de 1942, debutando en la Arena Coliseo contra el Ciclón Veloz. Rodolfo Guzmán, el hombre que consumió su vida celado detrás de la máscara plateada del Santo, había nacido el 23 de septiembre de 1916 en Tulancingo, Hidalgo.³⁷ Como les sucede a todos los párvulos destinados a convertirse en héroes, también la infancia y la juventud de Rudy fueron un periodo oscuro y colmado de dificultades. Niño de extraordinaria timidez, era el menor de tres hermanos en una familia de modestas condiciones.³⁸

Rudy tenía seis años cuando su madre, a causa de graves condiciones de salud, lo dejó junto con sus hermanos para internarse en un hospital de la Ciudad de México. Fueron meses muy difíciles, en los cuales experimentó la angustia del abandono. Por fortuna, muy pronto ocurrió su traslado a la capital y el reencuentro.

Huérfano de padre, concluyó la educación primaria en el Distrito Federal. Al abandonar los estudios secundarios se dedicó al fútbol americano y al *jiu jitsu*. Sin embargo, el fútbol no lo apasionaba y muy pronto dejó de practicarlo y, tras las presiones de su preocupada madre por el mantenimiento de la familia, encontró trabajo en una fábrica textil.

Sus dos hermanos se habían dedicado a la lucha. Uno de ellos, Pantera Negra, murió muy joven después de un combate; el otro, Black Guzmán, obtuvo un éxito discreto. Siguiendo su ejemplo, Rudy asistió al gimnasio del cuerpo de policía y comenzó a presentarse en las arenas menores de los barrios de la capital.

Finalmente había elegido su camino: "Iba a cumplir los 16 años de edad, cuando debuté como profesional contra un tipo astu-

³⁷Hidalgo, un estado muy pobre, había sido zona de ásperos conflictos en la Revolución.

³⁸*Cine confidencial*, 13 de marzo de 1969, p. 5.

to y fuerte. Gané, y el pago fueron siete pesos. Antes de enmascararme tomé parte en 200 combates aproximadamente”.³⁹

El héroe había acudido al llamado y cruzaba el umbral mágico, emprendiendo los primeros pasos inciertos a lo largo del tortuoso sendero de las pruebas que le esperaban.

Sin embargo, al no poseer la talla, la estatura y el peso del hermano, Rudy pasó inadvertido. La suerte aún no parecía estar de su lado, ni cuando intentó cubrirse el rostro con una máscara roja. El impacto ante el público mejoró ligeramente cuando se presentó disfrazado de Murciélago II, pero de inmediato, por las protestas de Murciélago I, que advirtió la usurpación de su nombre, fue obligado a renunciar. El anonimato no se decidía a abandonarlo hasta que, siguiendo el consejo del árbitro, amigo suyo, Jesús Lomelí, adoptó el nombre del Santo.

La noche del 26 de julio de 1942, Rudy murió detrás de la máscara plateada que marcó la nueva vertiente de su existencia y el potente vagido del héroe repercutió en la arena y en las calles de la metrópoli.

Se cuenta que aquella noche se suscitó una auténtica batalla campal: muchos luchadores se enfrentaron en el *ring* en un “todos contra todos” por el disputado título nacional de peso medio retenido por el campeón, el Ciclón Veloz. Entonces el Santo, que se presentó vistiendo una anónima camiseta gris, un par de botas deformadas, envuelto en un manto desgastado y con el rostro cubierto por una máscara de color plateado burdamente confeccionada por él, fue el único que quedó de pie, resistiendo hasta el enfrentamiento final. Luchó con todas las fuerzas que tenía, pero cometió tantas rudezas que el árbitro se vio obligado a descalificarlo.

Al siguiente día, *La Afición* publicó un artículo intitulado: “El Santo salvaje hipócrita”. El público había quedado impactado por el nuevo personaje que, a partir de aquella noche, empezaría a acumular éxitos. Un año después, en 1943, ganó el campeonato nacional de peso ligero contra el Ciclón Veloz y el nacional de peso medio contra el Murciélago. La disputa del 2 de abril de 1943, contra el campeón mundial Tarzán López lo obligó a intensificar

³⁹“¡Autobiografía en 12 episodios! Como de película”, en *Cine confidencial*, 1969, núm. 252, p. 13.

un férreo entrenamiento. Fue así como conquistó siete veces el campeonato nacional y cuatro, el mundial, en las categorías de peso medio y ligero, reteniendo una primacía singular.⁴⁰ Coronó su prestigio con la conquista de más de quince máscaras y de veinte cabelleras. El 9 de febrero de 1945, por vez primera, el Santo luchó junto a Gory Guerrero venciendo a Bobby Bonales y a Jack O'Brien en una "lucha de relevos sensacionales y emotivo [...] un desafío brutal, como muy pocos podrían haber vistos [...] una espectacularidad sin precedentes [...] la clientela estuvo todo el tiempo loca de emoción [...]".⁴¹

"La pareja atómica", como sería llamada en lo futuro, se convirtió en la más famosa de la lucha libre. El Santo y Gory Guerrero lucharon juntos por última vez en 1953 y, de inmediato, pasaron a la historia.

Durante los años cincuenta, la fama del Santo ya estaba consolidada; fue entonces cuando surgieron legendarias rivalidades, como la de Black Shadow. También este último se presentaba enmascarado y era "un enemigo tremendo para cualquiera, un gladiador de múltiples, variados y peligrosos recursos, con una técnica estupenda, y con llaves que constituían un verdadero reto para la resistencia de todos los que tengan la necesidad de soportarlas".⁴² El público atraído por tanta fuerza, profesionalidad y bravu-

⁴⁰J. Luis Valero, *op. cit.*, pp. 197-198. Ofreció al público la primera pareja de los enmascarados el 23 de mayo de 1943, luchando al lado del debutante Mister K contra la pareja de Tarzán López y Dientes Hernández. El 8 de octubre de 1944, defendió su máscara contra Bobby Bonales que ponía en juego los cetros nacionales de los pesos máximo y medio, dejándolo sin cabellera. El 19 de noviembre de 1944 obtuvo el título de "luchador del año". El 15 de marzo de 1946, al derrotar a Pete Pancoff se coronó como campeón mundial de peso ligero y, por segunda ocasión, el 26 de septiembre de 1952, despojando del título a Bobby Bonales. Campeón mundial de peso medio venciendo a Sugi Sito el 1 de enero de 1954. Campeón nacional de peso medio al vencer a el Gladiador el 25 de septiembre de 1956. Campeón nacional de peso medio venciendo a Karloff Lagarde el 21 de abril de 1963 y nacional el 13 de diciembre de 1968.

⁴¹Recorte de prensa proporcionado por Miguel Ángel Zamora, "Un revelo increíble y el Santo y Gory se impusieron a Bobby Bonales y a Jack O'Brien".

⁴²*Box y Lucha*, "Crónica del recuerdo parte 60, en lucha de emociones increíbles, el Santo eliminó a Black Shadow", 6 de diciembre de 1975, p. 13.

ra, se sintió dividido entre los dos campeones y por tanto se impuso la necesidad de establecer quién era el mejor.⁴³

El 17 de noviembre de 1952, en la Arena Coliseo, los dos campeones se enfrentaron en un *match* de máscara contra máscara que para el Santo iba a significar caer en el olvido u ocupar la primera página en la epopeya de la lucha libre. Al finalizar el encuentro, el Santo tenía entre las manos la máscara de Black Shadow y, junto con ella, la gloria.

La celebridad del Santo creció desmesuradamente por medio de una continua retroalimentación, iniciada en 1952, entre la prensa, el cine y la televisión. En el momento de mayor auge de la lectura de las historietas —cuando México aún no conocía a los superhéroes estadounidenses— José G. Cruz editó una revista con el título *Santo, el enmascarado de plata*, donde el luchador debutó vestido como científico, paladín del “bien” y de la “justicia”, defensor de los huérfanos, de las mujeres y de los desamparados. La revista, *colage* de fotografías y dibujos al precio de 25 centavos, tuvo tanto éxito que vendía millones de ejemplares, editando dos o tres números a la semana.⁴⁴

Un misterio: la popularidad inicial

El inicio de la popularidad del Santo no puede ser atribuido al favor del público que nació en un momento sucesivo y que forjó, posteriormente, al héroe amado y mitificado que todavía hoy se recuerda. El misterio que envolvió al personaje en su origen desempeñó un papel primario justamente cuando su personalidad, sin haber aún concluido su evolución, se encontraba en estado embrionario.

En realidad, el rostro de Rudy era gris, frío, como dice Wolf Ruvinsky, “no era nada de otro mundo”. Sus amigos lo habían apo-

⁴³Entrevista con Miguel Ángel Zamora, secretario de la Comisión de Lucha, realizada en la Ciudad de México el 1° de septiembre de 1996.

⁴⁴Ignacio Trejo Fuentes, “¡Santo, Santo, Santo!”, en *UnomásUno*, 13 de febrero de 1993, “Cuba le abrió a El Santo las puertas del cine y la leyenda”, en *El Sol de México*, 12 de febrero de 1984.

dado el Profe: Cuando, en silencio, con la mirada miope, la frente descubierta a causa de una calvicie prematura, oculta bajo un sombrero negro, llevaba un libro bajo el brazo derecho, caminando tranquilo detrás de unos anteojos oscuros, nadie habría podido sospechar que estaba ante un vigoroso luchador.

No sólo carecía de un rostro particularmente atractivo, sino que, además con su estatura de 1.69 m y un peso de 80 kg y delgadas piernas, su físico no era ni siquiera comparable al de algunos colosos del momento, "es un hecho que el Santo no ha sido el mejor luchador que haya dado México, ni el científico más brillante y capaz, ni el rudo más tormentoso, tampoco el más espectacular, ni el mejor dotado".⁴⁵

Con seguridad fue un buen luchador, pero no el mejor. Se volvió todavía famoso por haber introducido la llave caballo. Inventada en realidad por Gory Guerrero, fue el Santo quien comenzó a utilizarla desde 1944 y a aplicarla con la mejor técnica posible: "[...] él solamente fue su máximo exponente, el que la utilizó hasta el fin de sus días como luchador".⁴⁶

Cuando se presentó por primera vez en el gimnasio, nadie habría imaginado jamás que el tímido Rudy pudiera tener una sola esperanza en el mundo de la lucha. Como escribieron los periódicos, se puede hablar de un genuino fenómeno de predestinación. La verdadera fuerza del Santo fue independiente de sus cualidades físicas: residió en el personaje y en el mito que se creó entorno a él. Sólo por citar algunos testimonios: El Murciélago Velázquez se refiere a él como a un buen luchador que sobresalía, particularmente, a causa de la llamativa personalidad que poseía, más que por sus cualidades atléticas; también Bobby Bonales recordaba la singular y extraordinaria manera con la cual imponía su propia presencia.⁴⁷

Por el contrario, los recuerdos actuales de los aficionados no parecen coincidir con tales afirmaciones; en realidad el Santo fue absolutamente el mejor luchador en el manejo de la técnica aplicada por los científicos.

⁴⁵Material hemerográfico diverso, recabado por Miguel Ángel Zamora.

⁴⁶"¡Santo, el ídolo! ¡La leyenda!", en *Lucha Libre*, 19 de septiembre de 1991.

⁴⁷Material de Miguel Ángel Zamora.

Sin embargo, al inicio de su carrera, y por muchos años, luchó en el papel de rudo y la elección del nombre no fue una casualidad: "Me puse el Santo para que hubiera contraste con mi condición de luchador sucio [...] Al principio tenía miedo de llamarme Santo, porque la gente que iba a pensar, que me estaba burlando de Dios, o qué".⁴⁸ Lo que en origen fue sólo una estratagema, pareció funcionar y los aficionados comenzaron a seguir sus gestas, interesándose en lo extraño de aquel dualismo de un Santo que luchaba como un demonio. Un aura de misterio comenzó a circundarlo: ¿era un religioso?, ¿alguien que había abandonado la vida monacal?

La noche de la inauguración de la Arena Coliseo, el arzobispo Rivera se presentó para realizar la bendición. No ocultó su desaprobación cuando, al leer el programa, descubrió que había un luchador que adoptaba el nombre de el Santo y que, además, ¡se trataba de un rudo! Después de haber sido tranquilizado por oportunas explicaciones que excluían cualquier posibilidad de burla sacrílega, el espectáculo prosiguió "con regularidad":

El Santo [...] empleó lo más selecto y destructor de sus procedimientos rudos, le picó los ojos [al adversario], lo volvió loco a golpes, le aplicó topes, patadas voladoras, barrió el *ring* con él, le roció la máscara con un líquido que nadie supo de dónde sacó, y finalmente lo rindió con una rana.⁴⁹

En lo sucesivo, el público comenzó a asistir con la esperanza de descubrir el rostro de la nueva leyenda viviente.

El Santo y la máscara

Es bien sabido que el uso de la máscara es una de las manifestaciones más características y frecuentes en el arte popular. Ya sea como instrumento mágico para establecer contacto con los espíritus, para personificar demonios, deidades, héroes mitológicos en ceremo-

⁴⁸ *Protagonistas*, p. 97.

⁴⁹ *Idem*.

nias o representaciones teatrales, la máscara en verdad posee un poder muy sugestivo.

Por ello fue utilizada como elemento distintivo del guerrero, símbolo de las fuerzas por él incorporadas que le debían proporcionar valor e infundir temor a sus adversarios. En efecto, al esconder el rostro podemos adquirir una identidad diferente y aparecer, ante los demás, como si en verdad hubiera ocurrido una transformación sobrenatural. Por lo tanto, al espectador aparecerá tan sólo un espíritu encarnado.

En México, la tradición de la máscara es muy antigua y difundida. Junto con las antiguas relacionadas con la muerte, han sobrevivido hasta nuestros días las máscaras usadas para cubrir el rostro en las danzas rituales o como adorno de las deidades en las ceremonias religiosas.⁵⁰

No fue fortuito que en el debate literario y filosófico desarrollado en los años treinta y cuarenta, la máscara haya sido vinculada con el problema de identidad del mexicano. Ésta habría sido un signo distintivo de su doble personalidad, de una imposible resolución. Incluso acerca de ello se construyó un estereotipo del mexicano: "no sabemos decir no, no sabemos decir sí, sólo un enredado y enigmático tal vez, un bueno, a la mejor [...] Es desesperante".⁵¹

La aparición del luchador enmascarado hacía referencia al poder evocativo de la antigua tradición y al argumento de una discusión entonces actual.

Si en un principio la exigencia por parte del público para conocer el rostro del Santo fue de vital importancia, después se convirtió en *leit motiv* pero, de hecho, irrelevante: el héroe amado fue sólo el Santo y no Rudy Guzmán. La máscara no ocultó la identidad del hombre, sino que fue artífice de la identidad, casi divina, del personaje.

⁵⁰La máscara mortuoria de piedra prehispánica, surgida en Teotihuacán hacia el siglo III o IV, representaba al acompañante mágico para afrontar la muerte. Con ésta, el hombre adquiría la fuerza necesaria para superar la debilidad humana y satisfacer su infinito deseo de poder, superando con coraje las pruebas mágicas de las que estaba conformado el camino de los muertos.

⁵¹Hugo Hiriart, "Máscaras mexicanas", en *Mitos mexicanos*, México, Nuevo Siglo Aguilar, 1995, p. 93.

Al mismo tiempo mantenía al Santo en el "anonimato", como lo habían sido las potencias divinas fundamentales. El mismo nombre conservaba una generalidad que lo alejaba de la individualidad introducida por los santos católicos, alimentando la caracterización de una fuerza neutral y sin rostro: un *teotl*.⁵²

Por consiguiente, el Santo aludía también a la multiplicidad de los hombres-dioses. La misma "devoción" a su figura por medio de las estatuillas y las imágenes reproducidas industrialmente, recuerda el apego profesado por los indios hacia sus propios "ídolos".

La muerte fue quien finalizó un juego que duró más de cuarenta años: se creía que hubiera sido el luchador Wolf Ruvinsky, el actor Crox Alvarado y muchos otros personajes famosos. Se decía que quien hubiera visto su rostro moriría; que había hecho un pacto con el diablo o que era un emisario de Dios.

En otras ocasiones, el público prefería prestarse al juego del Santo: "Nadie hay detrás del enmascarado. Todos y ninguno".⁵³ Algunos hasta llegaron a creer que estuviese dotado del don de la ubicuidad.

Sin embargo, el Santo no fue el pionero: los primeros luchadores en utilizar la máscara fueron estadounidenses y el mexicano Mario Núñez.⁵⁴ Pero el Santo inició la tradición en el mundo de la lucha mexicana. Fue el único que transcurrió su vida entera oculto detrás de una máscara, defendiéndola en 79 combates y, de esta manera, convirtiéndose en el enmascarado por antonomasia. Como ya hemos recordado, él mismo fue quien realizó su primera máscara, rústica, de piel de cerdo, tan incómoda que le impedía la respiración. En lo sucesivo fueron confeccionadas por Ranulfo López Mirón en su pequeña tienda en el corazón de La Merced; al principio con piel de cabrito y, posteriormente, con la llegada de las fibras sintéticas en los años cincuenta, con satín brillante y al precio de 150 pesos.

Su hijo recuerda así esta extraña simbiosis: "Ni ante sus compañeros de trabajo se quitaba la careta. Se bañaba incluso con ella;

⁵²Gruzinsky, *op. cit.*

⁵³"Protagonistas: 1984 contra 1984". *Los protagonistas del año*, Difusora Internacional, 1985, p. 96.

⁵⁴En *Ovaciones*, 23 de marzo de 1983, p. 29.

cuando se limpiaba la cara se iba hasta un rincón del baño y rápidamente levantaba la máscara, aseaba su rostro y la colocaba nuevamente en su lugar".⁵⁵

No es sorprendente que su máscara se hubiera transformado en un "objeto sacro", con su propia génesis e historia, y como tal, para venerar y poseer; el héroe se mostraba siempre dispuesto a donar gran cantidad de ellas a la multitud de aficionados que lo seguía.

La canonización del Santo y el cine

La santidad del Santo —que tenía su origen, entre otras, en una persistente estética barroca, en la cual el cuerpo se fundía indisolublemente con su imagen— necesitaba, para llegar a su definitiva construcción, adquirir también algunas particulares características espirituales.

Santas son las cosas respetadas universalmente y dignas de grande obsequio... santo es aquel que es digno de veneración, unido espiritualmente con Dios pero, sobre todo, santo es aquel que es justo, honesto, bueno y pío.

La conversión ocurrió la noche del 29 de junio de 1962 cuando el Santo se transformó en luchador científico y en definitivo representante del "bien".

Ante las miradas atónitas de la muchedumbre: "¡El Santo, el fabuloso y querido enmascarado de plata al fin estaba luchando en plan científico! ¡Era 29 de junio día de san Pedro y san Pablo, y ellos habían hecho el milagro!"⁵⁶

El cambio de estilo y de papel en realidad está previsto en la carrera de los luchadores, pero para el héroe significó la canonización. Aquella noche, se elevó muy fuerte la ovación en la arena que lo acompañará por el resto de su vida: "¡Santo, Santo, Santo!"

En el plan profesional, demostró gran habilidad en el manejo de la escuela técnica, dando otro pretexto a los aficionados para

⁵⁵"Temía la muerte El Santo", en *La Prensa*, 8 de febrero de 1984.

⁵⁶"Canonizaron a El Santo", en *Box y Lucha*, 6 de julio de 1962, p. 20.

amarlo: "Qué grande es el plateado, con razón la gente lo ha convertido en el ídolo de ídolos [...] El Santo se consagró como un luchador completísimo, y los aficionados que ya lo querían, ahora están de plácemes [...]"⁵⁷

El Santo, que se había alejado del mundo terrenal cruzando el mágico umbral de lo sobrenatural, había superado las pruebas de iniciación y conquistado el vellocino de oro: había llegado el momento de usar el poder del que fue dotado para llevar la felicidad entre los hombres difundiendo su energía renovadora en la sociedad.

Al convertirse en técnico, el Santo dio definitivamente fin a la contradicción que lo hacía ver rudo y salvaje sobre el cuadrilátero y paladín de la justicia en las fotonovelas y en el cine. El personaje había alcanzado la madurez necesaria para convertirse en un producto perfecto, permitiendo al mismo tiempo la transposición del ritual de la arena a la pantalla grande.

Con su llegada al *set*, se inició el cine de los luchadores.⁵⁸ Este género fue inaugurado en 1952 con la producción de cuatro películas: *La bestia magnífica*, *El luchador fenómeno*, *Huracán Ramírez* y *El enmascarado de plata*. La trama de *La bestia magnífica* no era original; se trataba del típico melodrama truculento en el cual los protagonistas, dos jóvenes de barrio, sueñan con llegar a ser luchadores y, finalmente, se encuentran uno frente al otro para disputar el amor de una joven. La verdadera innovación eran las escenas de lucha que ocupaban veinte minutos de película durante los cuales se efectuaba un genuino, sangriento, combate entre cuatro.

El enmascarado de plata, tomado de la fotonovela homónima de José Cruz, en realidad no fue interpretado por el Santo como había sido acordado, sino por el Médico asesino. La película, inspirada en el *Fantasma* de Lee Falk, narraba las hazañas de un hombre enmascarado que luchaba contra el mal en defensa de la justicia.

En los años cincuenta el cine de los luchadores no obtuvo mucho éxito, a pesar del vacío dejado por la decadencia de los

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Acerca del cine de luchadores, ver el libro de Nelson Carro, *El cine de luchadores*, México, UNAM, 1984.

melodramas de cabaret y de arrabal. Predominará sólo a partir de la década siguiente. Para tener una idea del salto cuantitativo, basta pensar que sobre un total de 150 películas de este género producidas entre 1952 y 1983, únicamente 21 de ellas son de este primer periodo.

Fue precisamente gracias a la participación del Santo que el género despegó, volviéndose predominante. En 1958, el Santo rodó sus dos primeras películas: *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*, de Joselito Rodríguez. Ambas muy poco cuidadas en la realización, filmadas en Cuba en dos semanas con un costo irrisorio; se veía al Santo en La Habana, presa de bandidos que lo hipnotizan para hacerlo partícipe de sus crímenes.

Contrariamente a las limitadas expectativas de los productores, el éxito fue estrepitoso. "Sin haber estudiado actuación, el Santo entró al cine por la puerta grande, encabezando el reparto estuviera quien estuviera".⁵⁹ En su debut como actor fue contratado por 30 mil pesos por las dos películas, y a pesar de haber entrado, en 1961, con la película *Santo contra los zombies*, a formar parte de la producción regular del STPC, se convirtió desde el principio en el principal actor comercial del cine mexicano.⁶⁰

Obviamente, las películas de este singular género estaban destinadas a un público casi exclusivamente popular. Por tal motivo, siempre mantuvieron las características de los *churros* de la época de oro: poco cuidadas en la técnica de producción, filmadas apresuradamente en un tiempo máximo de cuatro semanas y, en ocasiones, hasta carentes de coherencia.

Los argumentos no podían ser más que pobres y repetitivos: "Fue siempre un género parásito —del melodrama, de la comedia, del horror y la ciencia ficción— que en ningún momento buscó la autonomía; al contrario, en la mezcla, en el *pastique*, en el anacronismo, se encuentra gran parte de su fuerza".⁶¹

⁵⁹"Filmografía del Santo", en *Cine confidencial*, 13 de marzo de 1969.

⁶⁰Su primer productor fue Alberto López y enseguida Enrique Vergara. El Santo era muy a menudo disputado por un nutrido grupo de productores que trataban de aprovecharse de su estrepitoso éxito.

⁶¹Nelson Carro, *op. cit.*, p. 46.

La trama era un pretexto para poner en escena a los luchadores y, en el fondo, al público sólo le interesaba formar parte del mismo ritual que se realizaba en la arena.⁶² Asistir a las escaramuzas del propio héroe, era mucho más importante que preocuparse por una trama burda o repetitiva. Allí, figuraba el Santo, cuya fuerza y poderes se habían acrecentado de tal manera que podía luchar no solamente contra un paradigma abstracto del “mal”, personificado por rudos en la arena, sino contra *gangsters*, marcianos, muertos resucitados.⁶³

La trilogía realizada en 1961 sobre el proyecto de Federico Curie: *Santo contra el cerebro diabólico*, *Santo contra el rey del crimen* y *Santo en el hotel de la muerte*, evidenciaba lo ilimitado de sus proezas, además de su capacidad de moverse —si bien, un poco torpemente— en los escenarios del *western*, en el laboratorio de un científico loco o hasta en una zona arqueológica. El género de los luchadores, a pesar de ser “parásito”, demostró una excelente capacidad de adaptación que le permitió estar de acuerdo con el paso del tiempo; de esta manera el Santo se encontró implicado en conflictos petroleros en la película *Oro negro* de 1974, mientras que en la última, no por azar, adoptó el título de *Santo contra el asesino de la televisión* (1981).

El Santo contra las mujeres vampiro, filmada en 1962, fue una de las películas de mayor éxito. Considerada ya como la obra por excelencia de una estética *camp*, hasta en Europa llamó la atención. La gran sacerdotisa de las mujeres vampiro ordena a sus discípulas ir a buscar sangre para revivir a su reina. En medio del

⁶²La única excepción a esta regla fue la película *Ladrones de cadáveres* (1956) de Fernando Méndez, en la cual la lucha constituía el argumento central. Un científico asesino mata y hurta los cuerpos de los luchadores para después revivirlos, efectuando experimentos sobre sus cerebros. Después de varias pruebas, el científico tiene éxito y crea un monstruo, un luchador invencible al cual llamará el Vampiro. Éste, al final se rebelará y asesinará a su creador, y a su vez éste también será asesinado. Se mezclan de manera evidente todas las influencias del género de horror, los vampiros, King-Kong y Frankestein.

⁶³Como en las arenas, en las películas los combates también se efectuaron entre más luchadores, originando espectáculos dobles o triples. Recordamos con tal propósito el éxito de la película *Las momias de Guanajuato* donde Blue Demon y Mil Máscaras luchaban al lado del Santo.

horror erótico y humor involuntario no faltaban la noche de luna llena, el castillo, las tumbas de las cuales salían vampiras seductoras, el combate entre el Santo y un vampiro-hombre lobo y el gran final donde el fuego purificador destruía a las vampiras y a sus esclavos. El momento culminante es justamente cuando el Santo se enfrenta contra un enmascarado negro, sanguinario luchador de ultratumba que combate con golpes mortales de karate.⁶⁴

En sus veinticinco años de carrera cinematográfica, el Santo produjo más de 50 películas. Si se considera este elevado número, se puede concluir que el éxito obtenido fue debido al establecimiento de una relación peculiar entre el público y el héroe, un tipo de continuidad que recuerda a la instaurada posteriormente en las telenovelas, pero quizá aún más estrecha, gracias a la inmediatez de la arena. El Santo entró a la vida cotidiana de su público como una presencia constante. Piénsese en un contacto semanal basado en la lectura de dos o tres números de la fotonovela y en la visión de tres espectáculos en la arena, a los cuales se agregan por lo menos dos películas anuales, programas televisivos y noticias de crónica deportiva.

La conclusión de un mito

El desarrollo del héroe, iniciado en la arena y continuado a través de la fotonovela, alcanzó la madurez en el cine, llegando de esta manera a la fase conclusiva en la construcción de un mito.

Las causas iniciales de su popularidad, analizadas anteriormente, seguían manteniendo la función de atracción; pero el Santo

⁶⁴En el cine mexicano el precursor del héroe enmascarado fue *Cruz Diablo*, de Fernando de Fuentes. Primera película de denuncia, ambientada en la Nueva España, en la cual las acciones de Cruz Diablo eran dirigidas contra la corona ibérica: "Cruz Diablo era nuestro Robin Hood: robaba a los ricos para ayudar a los pobres, descubría falsas identidades y combatía con acierto a la corona española". Véase *Otro cine* 3, julio-septiembre 1975, p. 29; Zorro, Robin Hood, Cruz Diablo, Águila Descalza, son todos ellos héroes que combatieron contra las instituciones. También, el Santo defendió a la población contra monstruos y asesinos, pero siempre al lado de las instituciones.

ya había adquirido las cualidades morales que desde aquel momento lo distinguirían: un modelo perfecto, según los cánones de la época, para emular y seguir.

La dualidad hombre-máscara reveló su utilidad, aumentando la eficacia de la continua propuesta del mismo modelo. Aun antes de su muerte, y de su revelación, el hombre, oculto por la máscara plateada, volvía a proponer elementos de identidad católica. Para todos era evidente, a través de frecuentes entrevistas, que el Santo era un hombre creyente, practicante, marido fiel y buen padre de familia. Después de su muerte este aspecto fue enfatizado por los medios de comunicación. El 5 de febrero de 1984, al caer la máscara, el rostro de Rudy fue rápidamente mostrado. Fue como hacer tangible un alma, como escudriñar la esencia del dios enmascarado que asumía características humanas durante pocos e irrepetibles segundos.

El colega Perro Aguayo recuerda:

Era un buen padre, un buen esposo, un buen hijo. Pero, sobre todo, un buen compañero. Yo luché en una ocasión contra él, y me lastimó tanto, que sentí odio. Nos vimos al día siguiente en el aeropuerto y me saludó muy afable. Entonces comprendí que él se transformaba con esa máscara plateada.⁶⁵

Carlos Suárez, uno de sus *managers*, comentó:

Fue un hombre admirable, de gran profesionalismo, nunca bebió una sola copa de alcohol, tampoco fumaba. Desde las seis de la mañana comenzaba sus ejercicios diariamente. Tuvo una trayectoria limpia. Nunca ha habido un luchador como el Santo. Fue entusiasta trabajador, muy profesional.⁶⁶

Sus hijos rememoran la manera de amar la vida familiar de su padre y el modo como los educó según principios morales muy rígidos. Miguel Ángel Zamora atribuyó su éxito a la disciplina:

⁶⁵“Sentido adiós al gran ídolo”, en *La Prensa*, 7 de febrero de 1984.

⁶⁶“Falleció el Santo”, en *La Prensa*, 6 de febrero de 1984.

"nunca faltó a un encuentro, siempre muy profesional, disciplinado, cumplido, buen compañero, buen rival".⁶⁷ Wolf Ruvinsky lo recuerda como un "[...] chico sencillo, buena gente. Nosotros los luchadores defendimos todos al Santo".⁶⁸

Una vida morigerada, conducida con férrea disciplina en el trabajo, en la familia, en la religión. Una fe profunda en Cristo y la Virgen de Guadalupe lo ayudaron a soportar momentos difíciles:

El instinto de conservación vence nuestros propios sentimientos, y los dolores que creemos imperecederos se van absorbiendo poco a poco en el papel secante que es el tiempo, hasta no dejar en el alma más que un dulce recuerdo y con éste un infinito deseo de portarse bien, de ser buenos para que aquellos ojos que desde la eternidad nos miran, no lloren por nosotros y para que alguna vez nuestro comportamiento nos conduzca al sitio en el que ansiosamente nos aguardan.⁶⁹

Antes de ir al cuadrilátero y, a su regreso, rezaba en su capilla privada. Marido afectuoso, consideraba que la familia era el bien máspreciado que Dios le había concedido:

Cierta tarde surgió el acontecimiento más grande de mi vida [...] mi esposa acababa de darme el primero de mis hijos [...] Asombrado ante el milagro de la vida [...] Sabía que la lucha iba a ser más dura, pero sabía también que vencería a la vida misma, porque lo haría no sólo por nosotros, sino por aquel ser que se agitaba convulso entre mis brazos [...] Ése fue el día más feliz de mi vida y no me cansaré nunca de agradecer al buen Dios el regalo magnífico que sin merecerlo me hizo.⁷⁰

⁶⁷Entrevista con Miguel Ángel Zamora.

⁶⁸Entrevista con Wolf Ruvinsky.

⁶⁹En 1979 el Santo grabó una entrevista autobiográfica de 20 minutos, publicada en la revista *Proceso*, 13 de febrero de 1984, p. 47.

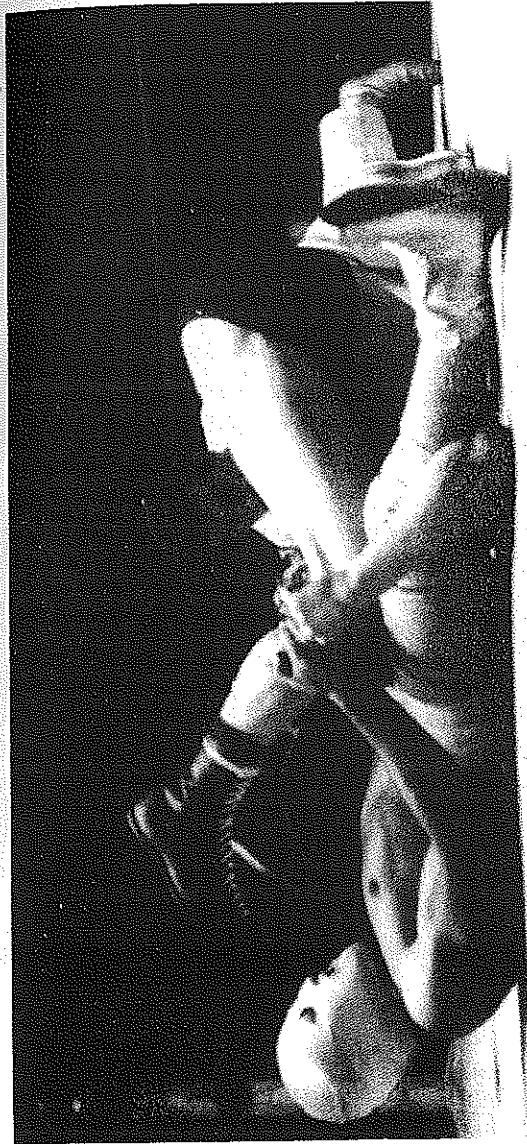
⁷⁰*Ibid.* p. 49.



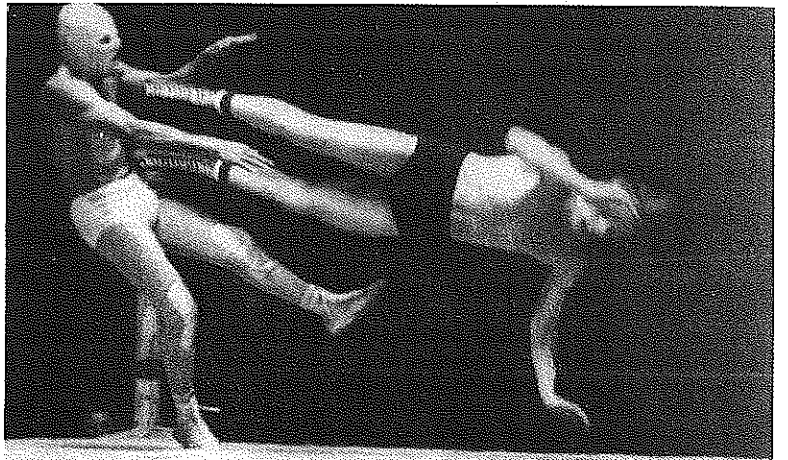
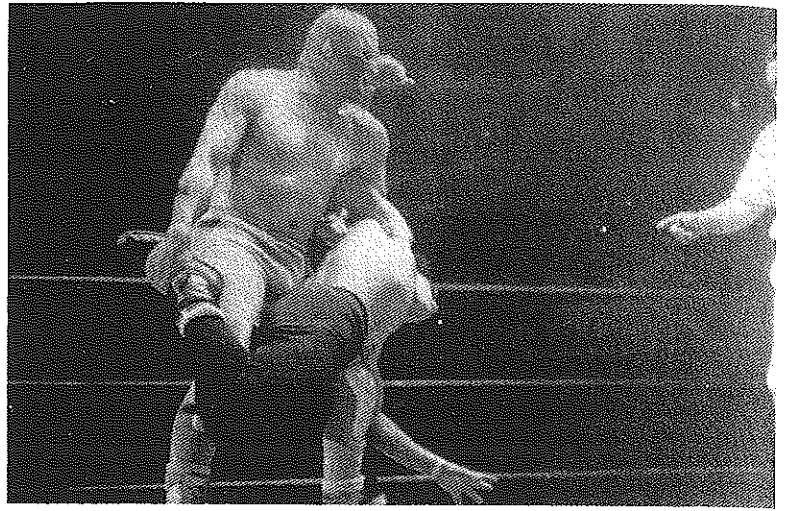
Anuncio de *El enmascarado de plata* (1952), de René Cardona



Sasha Montenegro y el Santo en *Santo contra la magia negra* (1972), de Alfredo V. Crevenna



El Santo aplicando una de sus célebres llaves



El Santo recibiendo castigo

CAPÍTULO IV

EL BOXEO Y LOS HÉROES DEL BARRIO

Los orígenes del boxeo

El boxeo, en la época clásica, fue el ejercicio por excelencia de héroes, de soberanos y de grandes guerreros que exhibían su fuerza física en épicos encuentros.¹

Eclipsado el pasado mítico, con el inicio de la Edad Media, el boxeo cayó en desuso; reducido a riñas entre plebeyos y corporaciones rivales. Nunca se adaptó a los gustos refinados de señores que, educados como humanistas y renacentistas, encontraban mayor satisfacción en los juegos ecuestres, las competencias de tiro, los torneos y la pelota.

El impulso del boxeo en época moderna se basó en la voluntad de elevarlo a *noble art*, separándolo de una práctica considerada salvaje. De esta manera renació en Inglaterra a finales del siglo XVII, debido a que algunos nobles británicos empezaron a promover peleas entre su personal doméstico.

El primer texto que publicó la noticia de un encuentro moderno fue el *London protestant mercury* en 1681:

¹ Para los antiguos no existían diferencias, el *pancracio* era lucha y boxeo conjuntamente. En Roma, los emperadores favorecieron el desarrollo del boxeo, promoviendo el progreso técnico. Por ejemplo, se comenzó a practicar el entrenamiento en el gimnasio y también con el ejercicio de saco. Con la caída del imperio, el boxeo, como las otras disciplinas deportivas, quedaron en desuso y todo el patrimonio boxístico se perdió.

Ayer un encuentro de boxeo se llevó a cabo ante la presencia de su Excelencia el duque de Albermarle, entre su mayordomo y su carnicero. Venció el segundo, como ya había sucedido muchas otras veces, quedando éste, si bien de pequeña talla, como el mejor de Inglaterra en este deporte.²

En 1730, el boxeo ya había echado raíces en Inglaterra y, en Londres, habían surgido una decena de academias pugilísticas. Con poco orden y con aparatos rudimentarios, se combatía a puños limpios en un *ring* conformado por una superficie plana, una explanada, un claro, sin dimensiones precisas. El combate tenía que efectuarse en posición erecta, el uno frente al otro sin la utilización de tácticas ni juego de piernas y duraba hasta que uno de los dos contendientes caía exhausto. Junto con los primeros encuentros nació, de inmediato, la costumbre de las apuestas.

Jack Broughton, sucesor del fundador oficial del boxeo James Figg, fue el primero en dar una reglamentación para hacerlo menos despiadado y conciliarlo con el concepto de *noble art*. Las *Broughton Rules* establecieron la duración de un *round* hasta la caída de uno de los boxeadores, prohibían los golpes bajos, cabezazos, patadas, rodillazos, golpear al adversario cuando éste se encontraba en el suelo y establecieron que el *ring* debía medir 24 pies.

La alta sociedad inglesa se apasionó por el boxeo más que por otros deportes. Los *lords* elegían a su pupilo, en el que invertían grandes sumas de dinero, y se hacían acompañar por él una vez que lo habían vestido elegantemente. Pintores, artistas, poetas y escritores dedicaron algunas de sus obras a los campeones. En el resto de Europa, el boxeo era practicado sólo en Francia, donde sobrevivía más que nada como fenómeno de barrio.³

² Es curioso que algunos, de entre los primeros boxeadores ingleses, fueran carniceros de profesión: otra prueba de las muchas particularidades de esta singular corporación en el antiguo régimen, parece mantener una especie de monopolio sobre las "artes" sangrientas. *Enciclopedia storica del pugilato mondiale*, vol. I, Milán, Perna Editore, 1969, p. 4.

³ En Francia, en 1830, se desarrolló una variante del boxeo llamado el *savate*, una especie de arte marcial que permite como defensa el uso de las manos y pies.

El primero en seguir la innovación británica fue Estados Unidos donde ya en la mitad del siglo XVIII se efectuaron combates entre esclavos negros, soldados y, sucesivamente, boxeadores profesionales irlandeses.

En Inglaterra, en 1838, fue introducido un nuevo reglamento, el *London Prize Ring Rules*. El boxeo ya había logrado un amplio desarrollo; el número de los espectadores iba en aumento y, por lo tanto, era necesario imponer por completo los ideales de *noble art*. Las nuevas reglas preveían un mayor número de golpes prohibidos, una medida estándar para todos los *rings*, la descalificación para el boxeador que se dejara caer voluntariamente; se le proporcionó un reloj al árbitro, los ayudantes del pugilista debían permanecer fuera del cuadrado y se prohibían los insultos entre los contrincantes. Seguía sin resolverse el problema del límite de tiempo de los encuentros que, a ultranza, se reducían a interminables maratones.⁴

A pesar de la popularidad alcanzada por este deporte entre las clases populares, hacia 1880, en plena época victoriana, a causa de la campaña moralizadora iniciada en Gran Bretaña y en América, el boxeo fue declarado ilegal. En Estados Unidos se levantó una fuerte oposición y Nueva York puso fin a la prohibición declarando su legalidad en 1896, gracias a la introducción de un nuevo reglamento entrado en vigor en 1887, a cargo de John Sholto Douglas, marqués de Queensberry, que transformó en definitiva el boxeo en *noble art of self defence*, como se había querido desde sus inicios, eliminando cualquier característica de riña en la cual, hasta aquel momento, degeneraba con frecuencia.

La reforma de Queensberry fue fundamental para la salvación del boxeo. Sólo entonces, como deporte, realizó su ingreso oficial en su fase contemporánea. Las nuevas reglas creaban categorías de pesos completos, medios y ligeros e imponían el uso de guantes, la duración de tres minutos por cada *round* y el intervalo entre uno y el otro; la eliminación de cualquier movimiento incorrecto; la delimitación de las tareas de los ayudantes, quienes debían man-

⁴ En 1855, en Melbourne, el encuentro entre Jack Smith y James Kelly duró hasta la madrugada, y el sostenido entre Burke y Ned Myrphy fue suspendido en el quincuagésimo *round* por falta de luz.

tener absoluta disciplina y guardar absoluto silencio durante el encuentro; la máxima severidad a propósito del *KO* y la total prohibición de las caídas voluntarias. Poco tiempo después, también fue limitada la duración de las peleas.

Sin embargo, en Estados Unidos el desarrollo de este deporte fue muy lento puesto que el punto de atracción fundamental para los atletas eran los cuadriláteros ingleses. La primera pelea oficial registrada tuvo lugar en 1816. Antes, se llevaba a cabo ilegalmente una que otra pelea esporádica, en tabernas y clubes privados, ante la presencia de pocos espectadores. También, en América, la evolución de este deporte estuvo estrechamente ligada a la gradual aceptación y uniformidad de la normatividad inglesa.

No existen estudios acerca de la historia y la evolución del boxeo en México. Las primeras noticias esporádicas se remontan a los años veinte del siglo XIX.⁵ La evolución del boxeo se desarrolló siguiendo el camino normativo del *noble art*. En México, eso se volvió todavía más significativo, considerando el desarrollo paralelo de la lucha libre donde, por el contrario, estaba permitido todo lo que las reglas del boxeo solían excluir: indisciplina e insultos, caídas voluntarias, movimientos incorrectos y, sobre todo, el mantenimiento al inicio del encuentro de la declaración, por lo menos simbólica, de la falta de una delimitación temporal: "lucharán a tres caídas sin límites de tiempo".

El boxeo, contrariamente a la lucha libre, no rompía con los cánones estilísticos burgueses del espectáculo y por tal motivo podía ser seguido por cualquiera sin advertir la percepción de una manifestación primitiva, característica del proletariado y, por lo tanto, para circunscribir a éste por completo. Por ello, el público abrazaba cualquier grupo social y el boxeo, al contrario de la lucha libre, no fue de inmediato sometido a la censura televisiva.

⁵ A este propósito es oportuno hacer notar que las categorías de los pesos menores —particularmente adecuados a la constitución física de los atletas mexicanos— nacieron al final del siglo XIX y a inicios del siglo XX. Por otro lado, si bien se conoce cada particularidad acerca de la historia de los pesos máximos —los primeros en haber sido introducidos— es carente la información sobre las otras categorías. En 1900, el boxeo ya contaba con seis categorías. En 1855 nació la de los ligeros; en 1860, los pluma; en 1880, los *welter*; en 1888, los gallo; en 1903, los medio completos y, por último, en 1910 los mosca.

Se prestaba así a ser considerado como una ceremonia más amplia respecto de la lucha, no sólo decisiva para estrechar la identidad de grupo, sino como vaso comunicante de espacios sociales diferentes. Por el contrario, poseer grandes campeones en un deporte noble se volvió sinónimo de la grandeza y de la modernidad alcanzadas.⁶

Al parecer, hacia los años veinte, fueron las colonias Guerrero y Santa María la Ribera que vieron nacer el boxeo en México. Por entonces, sólo existía el gimnasio del Centro Ferrocarrilero, todos los otros eran provisionales.⁷

De cualquier manera, la afición crecía. Si el gimnasio Guay era frecuentado por gente elegante, el deportivo Nacional, fundado por el maestro Rodolfo Arnáiz, veía concurrir los muchachos de La Lagunilla, de la Guerrero y de Santa María, que transmitieron la costumbre a sus barrios, organizando inicialmente el *ring* en los patios de sus vecindades. Así, posteriormente, cada colonia tuvo su propia arena. Y si en la Nacional y después en la Coliseo se consagraron a los encuentros de rango, muchos duelos se repetían en las arenas menores.

Las primeras peleas profesionales remontan a los años 1926-1927. Fue en el 1932, con el debut del Chango Casanova contra Pancho Villa, que inició una época de oro que se concluyó después de casi veinte años, con el retiro de Rodolfo Ramírez. Algunos campeones como Zurita Conde, Kid Azteca, Jorge Monzón,

⁶ En la antigua Grecia a través del boxeo se exaltaba el honor de la familia, de la patria o del clan, nunca fue un medio para eludir a la pobreza.

⁷ "En los talleres del ferrocarril Nonoalco en la casa redonda donde componían las máquinas, se empezó a hacer boxeo. Y en la Arena Degollado, que era un corralón vacío, adaptaron una gradas y el *ring* estaba en la calle Degollado, cerca de Santa María Redonda. [...] También hicieron peleas en los frontones, como el frontón Hispano-México; el Frontón Nacional fue una arena muy interesante en las calles Iturbide. [...] En las arenas que había en los clubes se hizo box, como el Vicente Guerrero y el Capitolio [...] En las calles de Puente de Alvarado hubo una arena que luego fue palenque de gallos; también una arena de pura madera [...] La última arena que yo recuerdo fue la Arena Nacional, en las calles Iturbide [...]". Entrevista con Arturo "Cuyo" Hernández, *Unomásuno*, 2 de julio de 1977, citado en "El oro del *ring*" de Antonio Marimón, *Último tango en Buenos Aires*, Cal y Arena, México, 1999, pp. 235-259.

Eddi Cerda, Chicho Cisnero, Toluco López, Vicente Saldívar, Ratón Macías resaltaron esta gran época.⁸

A final de los años treinta y en los cuarenta don Salvador Lutteroth asumió el control y la promoción del boxeo y de la lucha libre a través de su poderosa organización. Los boxeadores ganaban de 25 a 40 pesos por una pelea estelar y de 3 a 5 por preliminar. El reglamento existente era muy diferente del actual. Por ejemplo, no estaba previsto un control médico sobre el *ring* y la división entre los pesos no era precisa: un gallo podía pelear contra un pluma y éste, a su vez, contra un peso ligero o medio. Además, todavía en los años cuarenta, los atletas no acostumbraban tener un empresario propio, práctica entonces vigente sólo en el arte taurino e introducida en el boxeo en los años cincuenta por Raúl Macías.⁹

Por otro lado, la trayectoria de los boxeadores mexicanos está ligada, como en Gran Bretaña y en Estados Unidos, al sector urbano popular y a su vida de barrio. Surgida como cultura de la calle, paralelamente al nacimiento de las carpas, de los prostíbulos y de los cabaretes, producto de la violencia de la vida cotidiana, incluso en México este deporte ha vivido la evolución hacia el modelo abstracto de arte noble y el alejamiento de las raíces, sin las cuales no habría podido nacer. Como recuerda Alfredo Gaona, ídolo del boxeo:

Allá por la década de los veinte y los treinta, cuando la ciudad era un pueblote grandote [...] dedicarse al box era una muestra de valor, porque se tenía uno que enfrentar a prejuicios, costumbres y hasta exageraciones de las viejitas mojigatas que decían que era ofender a Dios eso de irse a trompear [...] Primero se enfrentaba uno con la familia: eso no es deporte es una salvajada [...] luego las novias. [...] La gente era mucho más belicosa que ahora. Había un remanente de caballerosidad [...] Ud. se ponía una camisa de *sport* y unos zapatos de dos colores y se tenía que preparar porque al cruzarse con un grupito era casi seguro que escuchara una trompetilla o que te chiflaran flor de te (era una canción en boga pero que servía para chotear

⁸ *Box y Lucha*, 1968, núm. 849, p. 6.

⁹ Ver, la entrevista a Kid Azteca, en Cristina Pacheco, *Los dueños de la noche*, México, Planeta, 1992.

a los afeminados), si Ud. era machito reclamaba y venía el inevitable encuentro, pero si usted ganaba, nadie se metía [...] Muchas veces, después del pleito venían las explicaciones, disculpas y terminaba uno de cuate. En ese ambiente se forjaron los boxeadores de antes [...]»¹⁰

También Luis Villanueva Páramo, conocido en el *ring* como Kid Azteca—uno de los primeros boxeadores de fama mundial durante los años treinta— recuerda la carrera de tantos atletas mexicanos que, de humildes orígenes, desarrollaron en el barrio natal la cultura de la pelea enfrentándose en las calles.¹¹

La fama de los boxeadores siempre estuvo vinculada a un nexo personal con costumbres e instituciones territoriales de la ciudad y jamás como un producto publicitario de los medios de comunicación.¹² Por esto, se vuelve fundamental entender el contexto cultural en el que vivió el boxeador y los recíprocos vínculos e influencias que se desarrollaron entre el personaje y el ambiente.¹³

Si en cada barrio de la ciudad durante el fin de semana se efectuaban en las carpas cinco o seis encuentros, Tepito se hizo famoso por ser la cuna de muchos héroes.

El barrio de Tepito

“Barrio satanizado, santificado, leyendizado, percutizado, lengua-guizado. Aportador de mitos urbanos. De leyendas sin glorias. Quebrantadores de la ley para inscribirse en la leyenda hamponil”.¹⁴

¹⁰ *Arena de box y lucha*, 1975; núm. 893, p. 11.

¹¹ Nacido en 1915, en Tepito, donde trabajaba como sastre, inició su carrera peleando en Laredo, Ciudad de México y Tulsa. En 1933, ganó el primer campeonato en la capital, contra el campeón nacional de los pesos *welter*, Chato David Velazco.

¹² Lo mismo ocurrió en la segunda mitad del siglo XIX en Estados Unidos. A este propósito es útil la consulta del libro de Elliott J. Gordon, *The manly art*. Cornell University Press, 1986.

¹³ Recordamos al lector, a costa de pedir demasiado, la reproducción de esta cultura a través del cine y las historietas.

¹⁴ Armando Ramírez, *Tepito*, México, Grijalbo, 1989, p. 14.

Tepito está actualmente delimitado al Norte por las avenidas Canal del Norte y Circunvalación, al Sur con la calle Costa Rica, al Este con la avenida Ferrocarril de Cintura y al Oeste con la calle Peralvillo.¹⁵ Sobre el origen y significado del nombre existen múltiples versiones. El grupo Tepito Arte Acá considera que el barrio existía desde la época precolonial y que ya desde entonces operaban comercios ilícitos entre aztecas y otros grupos étnicos: Tepito significa "pequeño mercado".¹⁶ Según el excronista oficial de la capital, Salvador Novo, el término deriva de la degeneración del vocablo náhuatl *tepitoyotl* que significa pequeño, y había sido usado para distinguir el templo menor de San Francisco de Asís, situado en esta zona, del templo homónimo de la calle Madero. Según otros, *tepitoyotl* significa pequeño barrio en comparación con las grandes dimensiones de la limítrofe ciudad de Tlatelolco, gemela, pero subordinada a México-Tenochtitlán. Otra versión supone que podría estar relacionado con *tequipehuca*: "lugar donde inició la esclavitud" ya que Cuauhtémoc —último emperador azteca— fue hecho prisionero en la iglesia de la Conchita.

En fin, según una versión que se aleja por completo de las precedentes, el término nació de la proverbial violencia de este barrio en el que los policías encargados de vigilarlo, repitiendo continuamente "si hay algún problema te pito", literalmente "te silbo", convertiría a la que era la colonia de la Bolsa en Tepito.¹⁷

Al inicio del siglo pasado, en el barrio, junto a algunos edificios en obra negra, fueron construidas casuchas de madera, lá-

¹⁵Véase Ana Rosas Mantecón y Guadalupe Reyes Domínguez, *Los usos de la identidad barrial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

¹⁶Tepito, Arte Acá es una de las tantas organizaciones de barrio nacidas a inicios de los ochenta, que mitifica el barrio, lugar simbólico en el corazón de la ciudad, en cuanto que "México es el Tepito del mundo". Es decir, opera una confrontación directa, para tomar las similitudes, entre Tepito-barrio popular y México-nación: "Las posibilidades de México como país estarían en que reconocza sus particularidades y cualidades propias, superando la tendencia imitadora que ha sido una constante en la historia nacional". Véase Silvano Héctor Rosales Ayala, *Tepito Arte Acá*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 28.

¹⁷La colonia de la Bolsa, ahora, se encuentra dentro de la Morelos, por eso está estrechamente relacionada con Tepito.

minas y otros materiales. Era aún un barrio tranquilo en el cual la vida doméstica, el trabajo y el descanso se realizaban en un único espacio habitacional. El comercio no era la actividad económica más relevante; casi todos eran artesanos, especialmente zapateros, y la única zona comercial era la que se encontraba en Fray Bartolomé de las Casas. A finales de la década de los veinte llegaron inmigrantes provenientes del centro norte del país, también ellos zapateros.

La falta de viviendas era entonces un asunto desconocido: había muchas y a bajo precio. El problema era la pobreza endémica y la desocupación que, con el tiempo, condujeron al alcoholismo, a la delincuencia, a la prostitución, haciendo nacer la fama de barrio violento y peligroso que todavía conserva.

A partir de los años cuarenta comenzó a extenderse el comercio y, en 1956, se establecieron los tres mercados actualmente existentes: de comestibles, de calzado, y de usado. Tras la prohibición de la venta ambulante, se les proporcionó a los comerciantes locales adecuados. No obstante, el comercio ambulante se extendió poco a poco, hasta convertirse, en 1971, en una fuente de conflicto con los negociantes fijos. En 1975, con la entrada de los productos de las maquiladoras se inició la *fayuca*, o sea, la venta ilegal de artículos extranjeros, en particular aparatos eléctricos y electrodomésticos provenientes, en su mayoría, de Estados Unidos.

Con el transcurso del tiempo, Tepito se ha transformado. Hoy los artesanos han desaparecido casi por completo, pero el aura que lo envuelve parece la misma. Todavía permanece, en el resto de la ciudad, la imagen negativa que ha sido construida desde el exterior, pero el estereotipo del barrio sirvió en realidad para reforzar la identidad de grupo, aún muy fuerte entre sus habitantes.

Gracias a su singular homogeneidad interna, Tepito ha podido desarrollar y mantener prácticas culturales propias que lo distinguen de los otros barrios de la ciudad. El sentimiento de identificación se basa en un estrechísimo vínculo entre territorio y sus habitantes. El primero es lugar de habitación, de trabajo, espacio de recreación, religioso, de parentesco y de amistad. La vida de los tepiteños se lleva a cabo en un tipo particular de habitación, la vecindad. Ellos usan la calle como prolongación del patio y de la casa, poseen un lenguaje propio, el *caló*, y practican algunos "rituales" particulares como el baño de vapor. Todos se conocen

en el barrio, "esto es lo que ha hecho que Tepito sea diferente a otras colonias, porque aquí la mayoría no ha podido ni ha querido salir del barrio por sus condiciones económicas y ha sido mayor y mejor el contacto de la gente".¹⁸

Toda la existencia de sus habitantes se desarrolla en el interior del barrio o en sus alrededores. Las diversiones consisten en ir al cine, a la Arena Coliseo, muy cercana, o en jugar fútbol en el campo deportivo de la zona:

Después de que termina el trabajo, que es como a las veinte, se retiran a sus hogares a cenar, platicar, sobre los incidentes del día, a contar sus ganancias, a ver la TV, a escuchar música, a convivir de diversas formas con su familia o se van buscando otras distracciones dentro o cerca del barrio, como ir a la casa de los amigos, a una cantina o a las luchas.¹⁹

El fuerte sentimiento de grupo y de identidad es reforzado, también, por numerosas prácticas religiosas. Se veneran a muchos santos, con frecuentes peregrinajes: se va a San Juan de los Lagos, en el estado de Jalisco para rogarle a la virgen de Talpa; y a Zacatecas para visitar al Santo Niño de Atocha, sin olvidar las metas más comunes y cercanas de Chalma y Tepeyac. Con frecuencia en las casas están montados altares familiares y siempre, a la entrada de cada vecindad, se encuentra uno dedicado a la Virgen de Guadalupe. El 4 de octubre, para la celebración del santo patrono de la iglesia de San Francisco, los habitantes del barrio asisten a misa mientras las calles, adornadas con festones de papel de colores, se llenan de puestos que venden tacos, flautas con crema y pozole. Después, en la noche, se organiza un baile, y no puede faltar una feria con juegos mecánicos.

Durante los festejos, paradójicamente civiles, patrocinados por la Delegación política, órgano territorial de gobierno, la iglesia es adornada y en las calles se montan *rings* para efectuar peleas públicas. Cada año en memoria de los difuntos, los inquilinos de una

¹⁸ María Quiroz Padilla, p. 191.

¹⁹ *Ibid.*, p. 202.

vecindad de la calle del Peñón organizan un altar con fantasmas, brujas y monstruos; los tepiteños asisten y pagan un peso por entrar, que es recolectado para los inquilinos.

La cultura tepiteña está profundamente ligada al gimnasio del cual surgieron boxeadores que alcanzaron fama nacional e internacional. En los inicios, sin embargo, los entrenamientos se efectuaban en salas anexas a los baños públicos del barrio, tales como el Gloria y el Avenida, mientras que el Jordán era un centro exclusivo, de los mejores.

Los nombres de Kid Azteca; Panchito Uribe; Raúl, "el Ratón" Macías, son inseparables del barrio de Tepito, con el que quisieron mantener un fuerte sentimiento de pertenencia incluso en los momentos de máxima gloria.

Si por una parte, el héroe del barrio —alcanzando la fama nacional e internacional y a un público de diversas pertenencias territoriales y estratos sociales— trascendió un ceremonial estricto, por la otra, su origen de pertenencia y la relación de identificación bidireccional boxeador-Tepito y *tepiteños*-boxeador le permitió reforzar la identidad colectiva del barrio. Aquí, las fiestas para celebrar las victorias del héroe eran un ritual colectivo que repetía los cánones de las muchas celebraciones religiosas que se realizaban.

El significado de la relación entre el barrio y su boxeador, el lazo "orgánico" que este último mantiene con las costumbres y las instituciones locales, emerge con claridad de la complejidad de la relación existente entre Tepito y el campeón Raúl, "el Ratón" Macías.

Raúl, "el Ratón" Macías

Nacido el 28 de julio de 1934, Raúl Macías recuerda el Tepito de los años cincuenta como:

un barrio de gente que salía a vender, me habían formulado que era un barrio de rateros, que era un barrio peligroso y no es cierto. Tepito en los años cincuenta era un barrio en el cual la gente sacaba sus puestos para trabajar. Se vendían zapatos, ropa, de todo, pero

honestamente. En Tepito no había dinero. Gente pobre pero trabajadora. Ahora no es el Tepito de una vez.²⁰

Orgullosa de pertenecer al barrio donde, como recuerda, los habitantes eran buenos y hospitalarios, hoy afirma que nunca sufrió a causa de sus modestas condiciones:

Siempre he vivido en Tepito, mi barrio querido. Era precioso: las calles estaban empedradas y había menos gente. Vivíamos contentos aunque tuviéramos muchas carencias [...] La gente es buena y hospitalaria aunque ahora le tiren tanto a estos rumbos y digan que en Tepito hay lo peor de lo peor.²¹

Miembro de una familia de catorce hijos, su padre era zapatero, proveniente de Guanajuato, y su madre ama de casa; empezó a trabajar desde muy joven, vendiendo en el mercado de La Lagunilla, junto con sus hermanos, zapatos y sandalias producidos por su padre y terminados por las hermanas. Cuando no era requerido por el padre, comerciaba los productos manufacturados por el zapatero Raimundo López, con lo que ganaba un peso al día.

A la edad de diez años, comenzó a entrenarse con don Pepe Hernández, el cual se aficionó al muchachito, y al ver las condiciones de pobreza que a menudo lo dejaban sin alimento, lo llevó consigo para trabajar en un depósito de madera del que don Pepe era socio.

Las primeras experiencias de Raúl fueron en peleas de relleno, preliminares, como se decía entonces, de "caliente *rings*". Pero junto con su adversario Kid Arizmendi, sabía preparar una lucha dura y furiosa. En ocasiones, al finalizar los tres *rounds*, dos amigos contratados con anterioridad, empezaban a lanzar moneditas al *ring*, así, el público, contagiado por el entusiasmo del encuentro, hacía lo mismo. De esta manera se podían reunir hasta siete pesos que constituían la ganancia del día.²²

²⁰Entrevista con Raúl Macías, realizada en la Ciudad de México el 2 de septiembre de 1996.

²¹Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 291.

²²*Ibid.*, p. 293.

En la primera etapa de su carrera fue ayudado por don Luis Andrade que le permitió no sólo trabajar en su organización sino que, además, apoyó y cuidó al Ratón hasta convertirse en su empresario.

A sus escasos doce años, empezó a pelear como aficionado y, a los catorce, participaba en los torneos que se organizaban en el país. En 1948, fue campeón de peso mosca junior y de los Guantes de Oro. En 1949, campeón mosca y amateur. En 1950, fue campeón nacional en el DF y seleccionado para representar a México en los IV Juegos Norteamericanos y del Caribe en la ciudad de Guatemala, en donde consiguió la medalla de bronce. En 1951, fue campeón del DF de peso mosca y representante de México en el primer grupo federal en Argentina en donde ganó la medalla de bronce. En 1952, fue campeón del Distrito Federal; campeón nacional gallo y representante de México en los Juegos Olímpicos de Finlandia. Realizó un total de 200 encuentros: ganó 196 y perdió cuatro. Desde 1952, comenzó sus entrenamientos como profesional.

En 1953, a la edad de diecinueve años y con tan sólo seis encuentros como profesional activo, ganó el cetro nacional de peso gallo, dando inicio a la que, con cierta ironía, fue recordada como la "era del ratonismo".²³ Fue campeón de Norteamérica y mundial en la categoría gallo. A partir de 1955, tras haber terminado su etapa como retador, comenzó la defensa de los títulos.

En realidad, el sobrenombre de Ratón lo acompañaba desde la edad de once años cuando su entrenador, Pepe Hernández, lo había hecho subir al *ring*, durante un entrenamiento en el gimnasio Jordán, contra un adversario de dos metros de altura y un peso de 100 kilogramos. Al no haber podido proferirle ningún golpe, Raúl comenzó a pasar entre sus piernas, como un ratón. Desde entonces el entrenador lo llamó el Ratón, sobrenombre con el cual se volvió famoso.

El Ratón marcó una época muy importante en el boxeo. Gracias a él los pugilistas mexicanos comenzaron a ganar grandes bolsas. Su popularidad provocó que la Arena Coliseo fuera insuficiente para acoger al número de fanáticos, y permitió la reapertura

²³ *Box y Lucha*, 1969, núm. 858, p. 11.

para las funciones al aire libre del Toreo de Cuatro Caminos, cerrado veinticinco años atrás.²⁴

En la celebración de la revancha contra Fili Nava, el 22 de mayo de 1954: "Parecía increíble que, después de tantos años que el boxeo mexicano se encontraba en el marasmo de la indiferencia volviera a surgir con toda su brillantez y con el apasionamiento de los fanáticos".²⁵ Después de la victoria, el 26 de septiembre de 1954, le disputó el título gallo de norteamérica a Nate Books, llenando el Toreo con un público de 75 mil seguidores.

El 9 de mayo de 1953, el Palacio Vaquero de San Francisco, California, presenció el coronamiento del Ratón como campeón mundial de peso gallo tras haber derrotado al tailandés Chamren Songikitrat. A su regreso, miles de fanáticos lo recibieron en el aeropuerto de la Ciudad de México y los festejos continuaron en Tepito hasta el amanecer.

El campeonato mundial de peso gallo, hasta entonces dividido entre Europa y América, fue unificado. La otra mitad de la corona mundial la tenía el francés Alfonso Halimí, contra el cual Raúl tuvo que enfrentarse para tratar de conseguir el cetro mundial absoluto.

El Ratón se presentó al encuentro, que se celebró en Los Ángeles el 6 de noviembre de 1957, debilitado por la rígida dieta a la que fue obligado a someterse para entrar en el peso requerido. Imprevista y amarga llegó la derrota que marcó el comienzo del inexorable declive. Un año más tarde, volvió a usar los guantes, pero ya no era el mismo de otro tiempo. Después de un encuentro de poca importancia, volvió a subir al *ring* de la Arena México contra Ernesto Parra, el 28 de febrero de 1959. Como escribieron los periódicos, el éxito de su reaparición, esperado con ansia por los aficionados, sería decisivo:

Para Macías la victoria es de vida o muerte. Irán aficionados dispuestos a presenciar la debacle final de un peleador apasionante como el Ratón. Otros, en cambio, irán convencidos de que Macías volverá a ser el gran boxeador de los mejores tiempos, brillante y efectivo,

²⁴ *Box y Lucha*, 1969, núm. 868, p. 15.

²⁵ "Una calidad justificada", en *Box y Lucha*, 13 de junio de 1969, p. 7.

que reiniciaría su carrera hasta colocarse nuevamente en los primeros planos internacionales del boxeo.²⁶

Pero la esperanza no se realizó. Sin que nadie se diera cuenta, en el octavo *round*, el Ratón le dijo a su entrenador, Pancho Rosales que, independientemente del resultado, se retiraría definitivamente. Al finalizar el combate, que ganó a Nava por decisión, el Ratón declaró públicamente su retiro de los *rings*. De esta manera se cerraba una carrera profesional de 44 victorias sobre 46 encuentros.

Posteriormente, el Ratón se dedicó al cine, a la televisión y al teatro. Grabó la película *El Ratón*, y *Nosotros los feos* que fue el trampolín para lanzarlo a Televisa, para la que actuó en seis telenovelas, de las cuales la última, *La culpa*, fue en años recientes.

Raúl Macías hablando con orgullo y ternura, hoy cuenta que: “la gente siempre estuvo conmigo, hasta la fecha, en las buenas y en las malas; cuando yo ganaba, la gente era una cosa maravillosa, en todo México, una fiesta; y cuando perdía la gente se sentía que yo había perdido”.²⁷

En los inicios de los años cincuenta, cuando todavía muy pocos poseían un aparato de televisión, los únicos encuentros transmitidos eran los efectuados en el Distrito Federal. En Tepito, una pelea del Ratón se convertía en un pretexto para reunirse en casa de todos aquellos que tenían un aparato. Cada uno pagaba 5 o 10 centavos y ese dinero servía a los propietarios para cubrir los abonos del televisor. Se creaba, según las tradiciones, una nueva, efímera, red de cooperación económica que servía para financiar un servicio funcional al grupo entero.

Raúl conquistaba a su público fuera del *ring*. A la gente le gustaba su manera de comportarse y la generosidad que demostraba. La imagen que ofrecía era, y sigue siendo aún hoy, de persona sencilla, tranquila y disciplinada: “Mi característica es siempre ser sencillo, aunque estoy de mal humor y uno me pide un autógrafo siempre lo doy con una sonrisa; si alguien me pide una fotografía, con una sonrisa. Esto es lo que la gente dice del Ratón, es muy sencillo”.²⁸

²⁶“Ratón-Parra el 28 de febrero”, en *Box y Lucha*, 3 de enero de 1959.

²⁷Entrevista con Raúl Macías.

²⁸*Idem*.

Raúl fue, pues, una persona de una conducta intachable en su vida privada. Mientras en Tepito los festejos por sus victorias se prolongaban hasta el amanecer al compás de los mariachis, el Ratón se marchaba en silencio; se iba a descansar o a visitar la Basílica de Guadalupe.

Católico y “guadalupano”, el Ratón hizo famosa la frase, que después se volvió caricaturesca, “Todo se lo debo a mi *manager* y a la Virgencita de Guadalupe”. Antes de cada encuentro siempre le rezaba, encomendándose a ella y prometiéndole ir a visitarla en su basílica. En realidad, Raúl se recuerda a sí mismo como un elegido: “Nací lo que se llama con suerte y de eso me di cuenta muy pronto [...] yo, desde el principio fui aceptado por el público. Esto me lo explico sólo por una razón: Dios me eligió. O, como decimos en el barrio, casi-casi traía mi torta bajo el brazo”.²⁹

De Raúl emanaba una imagen perfecta: un ejemplo de rectitud y moralidad para los jóvenes, mientras sus seguidores mayores iban a la iglesia a encender velas para pedir una victoria. Incluso las películas en las cuales actuó —posteriores a su carrera deportiva— proponían el mismo tipo de moralidad: historias de boxeadores que, solos y a fuerza de fe, salían de la pobreza y del anonimato logrando fama y éxito.

El personaje realizó conscientemente un esfuerzo de re-proposición, casi obsesiva, de las cualidades que servirían de base para la creación de una imagen que fuera modelo ético de conducta. La exigencia de representar un modelo social no provenía sólo de la intuición individual sino que estaba estrechamente vinculada con sus relaciones con el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Al haber crecido en una familia priísta, Raúl se dedicó a la política militando en la Comité Ejecutivo Nacional del PRI, y como diputado del barrio de Tepito. Gobernadores y senadores lo invitaban a todas partes de la República para participar en los mítines públicos.

Esto, evidentemente, no les disgustaba a los habitantes de Tepito, considerando que el PRI, recompensando la militancia de Raúl, había mandado construir en el barrio un campo de fútbol, un gim-

²⁹Cristina Pacheco, *op. cit.*, p. 292.

nasio de boxeo, un frontón y otras obras útiles para la recreación colectiva. De esta manera surgió, por primera vez, un héroe directamente ligado a la política institucional, en un intercambio mutuo en el que el boxeador y el partido acrecentaban sucesivamente su propia popularidad.

Contracultura y movimiento estudiantil

Los jóvenes de clase media fueron los protagonistas de los cambios introducidos en los años sesenta. El inicio de la década se abrió con los resplandores de la contracultura para cerrarse en la oscuridad de Tlatelolco.

Los intentos de renovación en el campo social y político siguieron los distintos caminos de la contracultura y del movimiento estudiantil, que sólo en una segunda etapa habrían encontrado un punto de confluencia en el nacimiento de la así denominada cultura "de la onda".

Hay dos caminos que los jóvenes de los setenta seguimos: el camino de la rebelión de las flores y el camino de la rebelión social. Los primeros pretendieron combatir a papá y vestirse como mamá, dejándose flores en la cabeza, pelos muy largos como en todo el sur de los Estados Unidos. En México hay lo mismo: hay jóvenes que buscan la libertad por la vía de las percepciones y se van en estados alterados; empiezan a experimentar con marihuana. Y otros grupos empezamos a trabajar más en la búsqueda de la lucha social.³⁰

La renovación cultural de la clase media urbana no estuvo acompañada de un cambio político, sino reveló e hizo visible el autoritarismo que permeaba todo el país:

³⁰Entrevista con Agustín Granados, realizada en la Ciudad de México el 10 de septiembre de 1996. Granados, ahora periodista, ha recibido el Premio Nacional de Periodismo y Crónica; participó en el movimiento del 68 y fue arrestado el 2 de octubre de ese año.

Había en México una cultura muy autoritaria de hecho se manifestaba no sólo en la conducta, se manifestaba en la forma de vestir. Yo recuerdo que mi abuelo, yo vivía en provincia, decía que los hombres usaban camisas blancas. Había una división absolutamente machista de las tareas y en alguna manera el 68 rompe con esto.³¹

El movimiento estudiantil de 1968 exigía una transformación cultural y política. Su identidad se había conformado con base en la demanda de reformas académicas y de democratización de los centros de enseñanza superior. Las demandas sectoriales, que se convirtieron en otras democráticas más generales, y el paso de la provincia a la capital confirieron un carácter nacional al movimiento. Las peticiones de los estudiantes, a pesar de no ser en sí mismas inaceptables, imponían al régimen la superación de una esclerotizada cultura política autoritaria. Como es bien sabido, el epílogo se consumó en la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 con la matanza, a cargo del Ejército, de cientos de estudiantes que en aquel momento se encontraban reunidos en una manifestación pacífica. La acción represiva, ordenada por el presidente Díaz Ordaz, mostraba el sistema político que realmente existía en el país.³²

A principios de los años sesenta, surgieron las primeras manifestaciones de la contracultura. Nacida como fenómeno literario, alrededor de las obras de José Agustín y de Parménides García, quien se hizo popular sólo más tarde, no obstante la censura fue muy cuidadosa en la limitación de su difusión.³³

Obvios precursores de la contracultura mexicana fueron la generación existencialista de Estados Unidos y el movimiento *beatnicks*. Como en otros países, nacida como rebelión contra los convencionalismos "burgueses" y contra las formas sociales tradicionales, fue algo sustancialmente distinto de la izquierda y de

³¹ *Idem.*

³² Referente al movimiento del 68 véase, por ejemplo, Marco Bellingeri y José Luis Rhi-Sausi, *México, nazionalismo, autoritarismo, modernizzazione, 1867-1992*, Florencia, Giunti, 1993, pp. 145-148.

³³ Entrevista con Ilán Semo, historiador, efectuada en la Ciudad de México el 17 de agosto de 1997.

la oposición política. Estuvo, en cambio, vinculada con el descubrimiento de la psicodelia, del *rock* y de la literatura de vanguardia.³⁴ Los jóvenes estadounidenses y mexicanos compartían la insatisfacción de modos de vida que sentían opresivos y asfixiantes.

Gracias a los contactos directos establecidos por los *hippies* “gringos” con sus vecinos, nacieron los que fueron definidos como, no sin ironía, *jipitecas*, de la contracción vernácula entre *hippie* y azteca. El nombre suponía una cierta identificación con mitológicos antepasados indígenas y que, por superficial que fuera, parecía señalar un regreso a los años del muralismo triunfante y del indigenismo de los años treinta.

En realidad los *jipitecas* reproducían las mismas características de sus predecesores estadounidenses. Contrariamente a la cultura dominante, condenaban cualquier forma de violencia afirmando “haz el amor y no la guerra”. Por otro lado, la transformación podía ser lograda por medio del uso de alucinógenos, como los hongos o el peyote, considerados positivos por ser autóctonos. En un nivel de percepción fuera, y más allá de lo ordinario, se buscaba un contacto directo con lo sobrenatural, además de indagar sobre las ceremonias tradicionales de los chamanes conservadas hasta entonces en algunas etnias.

La contracultura quería ser también una apertura al placer y al juego. Por primera vez, ritos sociales, como el matrimonio, fueron puestos en duda mientras se propagaban las uniones libres, muy difundida entre los estratos populares. El amor, el sexo y el erotismo, liberados de las cadenas de los falsos moralismos, se habrían de convertir en simples fenómenos de la naturaleza.

Los *jipitecas* inventaron un lenguaje propio, compuesto por desusados coloquialismos populares, términos carcelarios, juegos de palabras y neologismos del inglés “gringo” que sirvieron para indicar estados de ánimo, percepciones y modos de comunicación que no encontraban su correspondencia con el español-mexicano.

Se abría una brecha entre la misma generación de jóvenes que desde los años sesenta habían empezado a protestar, cada uno a su propia manera, contra los convencionalismos sociales y políticos. Los *jipitecas* no creían en el camino de la militancia política y por

³⁴“Los quebrantos de la culturita mexicana”, en *Generación*, febrero, 1997, p. 21.

esto no se mostraron interesados en la participación en manifestaciones estudiantiles. Los estudiantes no demostraban inclinaciones contraculturales.

Para el movimiento estudiantil mexicano, en realidad, influenciado por la revolución cubana, las intromisiones culturales de origen estadounidense no eran más que un doblegamiento al imperialismo, y así también el *rock* estaba sustancialmente considerado como una forma de colonialismo cultural.

Después de los primeros tiempos, el movimiento estudiantil fue tan fuerte que extendió su influencia y algunos *jipitecas* se dejaron envolver en estas manifestaciones. Por otro lado, algunos estudiantes, empezaron a escuchar *rock*, a fumar marihuana y a dejarse crecer el cabello. De este modo se redujeron las distancias. Sin embargo, después del trágico epílogo de Tlaltelolco, muchos jóvenes creyeron en la vía armada, dando inicio a partir de 1970, a un nuevo ciclo de guerrillas urbanas, o tratando inútilmente de unirse a movimientos radicales rurales.³⁵

Otros, por el contrario, simpatizaron con rebeliones pacíficas y, desnaturalizándolas de sus extremismos, adoptaron de ellas el modo de vestir, el peinado, el lenguaje. Los *jipitecas*, en este encuentro, ampliaron su conciencia social.

De esta manera nació, a principios de los años setenta, la generación de la "onda", que era algo más amplio: muchachos de cabello largo, escuchaban *rock*, fumaban marihuana experimentaban un fuerte resentimiento contra el país por la represión juvenil. Eran de distintas clases sociales que vivían en grandes y pequeñas ciudades.

La palabra "onda" adquirió importancia fundamental en la contracultura mexicana. Todavía hoy decir "qué onda" es una metonimia: La "onda" se volvió para los jóvenes una vía de comunicación, una interrelación que hermanaba:

Agarrar la onda era sintonizarse con la frecuencia adecuada en la manera de ser, de hablar, de vestir, de comportarse ante los demás:

³⁵Véase M. Bellingeri, "La imposibilidad del odio: la guerrilla y el movimiento estudiantil en México, 1960-1974", en Varios Autores, *La transición interrumpida en México 1968-1988*, Nueva Imagen, México, 1993, pp. 49-73.

era viajar con hongos o LSD, fumar mota o tomar cerveza; era entender, captar bien la realidad, no sólo la apariencia, llegar al meollo de los asuntos y no quedarse en la superficie; era amar el amor, la paz, y la naturaleza, rechazar los valores desgastados y la hipocresía del sistema, que se condensaba en lo "fresa", la antítesis de la buena onda.³⁶

El Púas: el héroe de la "onda"

El nuevo héroe popular no podía ser el mismo de otros tiempos. El mundo del boxeo que, después del retiro de Raúl Macías, resentía la falta de un gran personaje, vio renacer sus esperanzas en los éxitos que Rubén Olivares iba acumulando día tras día.

Durante los primeros meses del año 1969, se empezó a hablar del chamaco de la Bondonjito como de una nueva esperanza azteca, a pesar de que muchas de las dudas todavía no estaban del todo disipadas: "Es aventurado predecir si Rubén alcanzará la idolatría de los grandes ídolos de ayer como lo fueron Casanova, el Ratón, el Pájaro o el Toluco. Comparar a Olivares con Casanova es todavía un sacrilegio".³⁷ Sin embargo, no había pasado mucho tiempo cuando el chamaco de la eterna sonrisa ya se había ganado el trono mundial.

Fue la noche del 2 de agosto de 1969, en el Foro de Los Ángeles donde Rubén Olivares se adjudicó el campeonato mundial de peso gallo, desafiando al detentor del título, el australiano Lionel Rose. En Los Ángeles, de inmediato fue apodado *Mr. KO* y en todo el país se hablaba de Rubén, el chamaco con cara de ángel chato pero con corazón de asesino, del pequeño asesino, del matador de campeones.

Nació en el estado de Guerrero el 14 de enero de 1947. Hijo de inmigrantes; su madre era de Tlapa; su padre, de Iguala; creció entre dificultades económicas que lo obligaron, a la edad de once

³⁶ José Agustín, *La contracultura en México*, Grijalbo, México, 1996, p. 84.

³⁷ *Box y Lucha*, 1969, núm. 850, p. 12.

años, a aprender el grabado en madera y la pintura en hojas de oro para proporcionar ayuda a la familia.³⁸

El barrio de la Bondonjo fue el teatro de su infancia y juventud. Con Tepito y Peralvillo, este barrio:

Ha formado el Triángulo de las Bermudas naco [...] Ahí es tan brava la raza y tan especial en el aspecto chingativo, que hay que mentar la madre, por lo menos cien veces diarias [...] Sin embargo, las broncas están a la orden del día y a nadie se le niega una madrina si la quiere.³⁹

Al terminar la escuela primaria en la colonia Río Blanco, donde se cimentó en las primeras peleas entre sus compañeros, a la edad de dieciséis años, se compró en el mercado de San Juan de Letrán un par de zapatos de boxeador y entró al Jordán, el mítico gimnasio de Tepito, en busca de un entrenador. Aquí encontró a Manuel "Chilero" Carrillo, *manager* del inolvidable Kid Azteca. A la mañana siguiente iniciaron sus entrenamientos. Su carrera, única en la historia del boxeo mexicano, fue inaugurada —tan sólo con la posesión del título de los Guantes de Oro en los pesos mosca y sin contar con una calificación nacional— con el desafío al campeón mundial Lionel Rose y terminó con cuatro campeonatos mundiales: dos en los pesos gallo y dos en pluma.

No habían transcurrido muchos años desde el retiro de Raúl Macías y de la canonización del Santo, sin embargo, las semblanzas del nuevo héroe se perfilaban con características totalmente diferentes.

Este personaje, que ahora se declara ajeno desde siempre a la cultura de *hippies* y *jipitecas*, de la "onda" y de las pandillas ciudadinas, en realidad encajaba perfectamente en los parámetros, analizados con anterioridad, de los jóvenes más inquietos de su generación. Por esto, comparándolo con el Santo o con el Ratón Macías, podemos definirlo como el primer héroe popular eversivo.

³⁸Entrevista con Rubén Olivares, realizada en Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, el 22 de agosto de 1997.

³⁹Rubén Olivares, *Del infierno a la gloria*, México, Avelar Editores Impresores, 1985, p. 57. En realidad este volumen no está a la venta: publicado ilegalmente, fue incautado por las autoridades.

La construcción y mantenimiento de una imagen fuertemente negativa fue la obvia respuesta por parte de la cultura conservadora y represiva. Fuera del *ring*, la vida del Púas fue asociada con los cánones negativos que el sistema se esforzaba en combatir: el Púas escuchaba música *rock*, fumaba marihuana con sus amigos de Tepito, no era católico, tenía una vida sentimental agitada y no pertenecía al PRI.

Rubén dividió su vida entre Los Ángeles, donde a menudo tenían lugar sus encuentros, y la Ciudad de México. El primer matrimonio, con Graciela Vivanco, le dio cuatro hijos que no bastaron para evitar el divorcio al cual siguieron, de inmediato, las nupcias con Elba Aguilar, con la que tuvo dos hijas. Sin faltar otros dos herederos nacidos de uniones libres. Por su parte, el Púas hablaba libremente y con satisfacción, incluso de sus aventuras con jóvenes estadounidenses de buenas familias y con actricillas mexicanas: "Muchas veces, después de un encuentro, no sé ni aún ni con quién va a ser el otro 'encuentro', pero en otro hotel distinto a aquél en el que me hospedo, alquilo un cuarto y lo preparo con champaña, *whiskey*, o coñac y [...]"⁴⁰

Surgía públicamente una nueva manera de concebir el sexo e incluso la religiosidad. Muy cercano a las experiencias de los *hippies* y de los *jipitecas*, el Púas se considera en la actualidad creyente pero no católico, ni patrióticamente devoto de la Virgen de Guadalupe: "No estoy ligado a la Iglesia, ni a la Virgen; yo creo en Dios; en algo superior a nosotros; respeto mucho todas las religiones; al final del camino buscamos al Ser Supremo"⁴¹

Con espontaneidad y sinceridad, describía sus experiencias positivas con la marihuana, afirmaciones todavía más escandalosas al ser expresadas por un campeón deportista de nivel mundial:

Sí, la he fumado y me ha creado fama de crapuloso; veo la yerba como algo de natural, algo igual que el pulque. La fumo por necesidad y el gusto de estar con mis amigos, prefiero un cigarro de la "buena" que tres paquetes de *Raleigh* [...]"⁴² Es lo mejor del mundo,

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Entrevista con Rubén Olivares

⁴² "Rubén Olivares confiesa: Prefiero un *carrujo* de yerba que tres paquetes de cigarrillos", en *La Prensa*, 23 de julio de 1977.

con la *cannabis* te pones a trabajar, a hacer ejercicio, se come rico, es afrodisíaco, porque hace el amor, el sexo, riquísimo.⁴³

De ello obtuvo, en cambio, como hemos dicho, el estereotipo de un personaje poco confiable, dedicado a la vida desenfadada, al alcohol y a las drogas; a las mujeres y a locas trasnochadas en compañía de sus amigos. Esta fama, para nada envidiable, fue ampliamente retomada por los medios de comunicación para anunciar, con evidente satisfacción, lo que habría debido ser el inicio de una irremediable decadencia. Así pues, el 9 de julio de 1974, se podía leer en el periódico deportivo *Esto* que por primera vez las agencias de viaje no organizaban un viaje al Foro de Inglewood para asistir al encuentro mundial de peso pluma "Opinan que se debe a que la popularidad de Rubén ha venido a menos...". Un año más tarde, el cuatro de octubre de 1975, la revista *Box y Lucha* escribía "No son pocos los que piensan que Rubén Olivares está liquidado como boxeador de primer orden". Él, por su parte, afirmaba entonces que se sentía más apreciado en California que en su propio país. También la revista *Arena de box y lucha* en septiembre de 1975 planteaba la misma imagen del campeón: "El domingo, Olivares regresó a México. Medio borracho. Cargando una botella. Diciendo disparates. En fin, perdida totalmente la proporción de sus desatinos e irresponsabilidades. ¿No es mejor que ya no sea nadie en el boxeo?" El año siguiente, Arturo "Cuyo" Hernández en la entrevista concedida a *La Prensa*, declaró: "Mire, Olivares ya peleó muchos años, fue un grande entre los grandes pero la vida desordenada que desde siempre llevó, empezó a cobrar su tributo".

Según la opinión del Ratón Macías, el Púas fue un boxeador excepcional que perdió su batalla fuera del *ring*, en su vida privada, porque lo que el público habría pedido a un verdadero campeón era, ante todo, ser un ejemplo para sus propios hijos.

No había nada más lejano de la sensibilidad de Rubén que, conforme con las ideas de muchos jóvenes de su generación, rechazaba públicamente a los de mayor edad la posesión de una pre-

⁴³Entrevista con Rubén Olivares.

supuesta sabiduría "la juventud actual se maneja sola, no tiene por qué ser como yo, deben ser mejores".⁴⁴ Él por su parte, se mostraba coherente: "Solamente he obedecido a Rubén Olivares, haciendado a un lado a mis padres, a mis maestros de escuela, a mis explotadores".⁴⁵

Al mismo tiempo, Rubén penetró las barreras de la comunicación. Inventó un nuevo lenguaje, con sus amigos, en las calles de Tepito, debido a la influencia del escritor Armando Jiménez, maestro de la picardía mexicana. Era una manera de expresarse basada en el doble sentido y en el *albur* vernáculo. Los mismos cómicos televisivos empezaron a imitar al personaje y muchos jóvenes de la capital comenzaron a hablar tipo el Púas. No obstante su declarada aversión a servir como ejemplo, en eso se convirtió, muy a su pesar.

Su popularidad fue tan grande que, en 1978, Ricardo Garibay, un reconocido ensayista, publicó con éxito: *Las glorias del gran Púas*. El volumen no profundizaba en la biografía del personaje, limitándose a la reproducción de la imagen estereotipada de mujeriego y drogadicto, sino que demostraba un interesante análisis del nuevo lenguaje. El autor, al narrar el encuentro del 2 de junio de 1976, en Los Ángeles, reproduce los sonidos onomatopéyicos (oh, ay, aaah, uh, ps, yaaa), las palabras apocopadas, y los términos vulgares, a menudo alterados, insertados aquí y allá en el discurso del boxeador.

Con el mismo lenguaje, Rubén se dirigió al público cuando se postuló como diputado del Partido Socialista de los Trabajadores, siendo candidato a la presidencia Rafael Aguilar Talamantes, denunciando al PRI como "Partido de Rateros Inmorales". Candidato en las colonias de la Malinche, Gertrudis Sánchez, la Bondonjo, Tablas de San Agustín, Tres Estrellas, Emiliano Zapata, Río Blanco y La Joya, declaraba que quería intervenir en favor de la clase trabajadora, considerada por él como la verdadera riqueza del país. Sus primeras iniciativas serían enfrentar la toxicodependencia, la

⁴⁴"Sin cortapisas Olivares hace un análisis de sus fracasos, logro, anhelos", en *Excelsior*, 20 de enero de 1977.

⁴⁵*Ibid.*

desocupación y la falta de servicios que, como él mismo bien sabía, afligían a las colonias populares de la metrópoli.

Un personaje tan complejo y tan fragmentario no podía ser comprendido más que por limitados sectores de la sociedad, a pesar de ser, por primera vez, heterogéneos. Así pues, perdió las elecciones, contra el candidato priísta: "No salí electo. Yo vine a servir a mi pueblo mejor que cualquier otro partido para que se den cuenta de que están robando, los están engañando [...] Gente bonita, muy trabajadora, pero muy tonta."⁴⁶

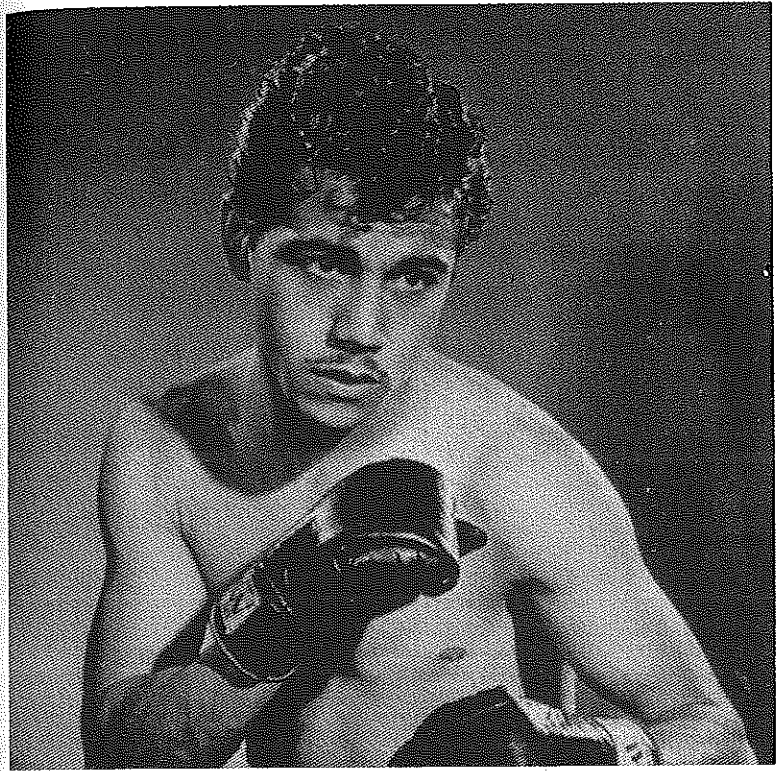
Por otro lado, supo establecer un puente entre la nueva cultura de clase media, tendencialmente cosmopolita y los ambientes ciudadanos populares todavía profundamente territorializados.

El 12 de marzo de 1988, después de años de inactividad, decidió subir por última vez al *ring* de la Arena México para despedirse de su público. Los tiempos de la contracultura eran tan sólo un recuerdo: la imagen controvertida que giraba en torno a él fue rescatada y el Púas se elevó hacia el Olimpo: "Ha sido el último boxeador alrededor del cual se ha tejido una leyenda, y el público lo siguió como si fuera deidad. Como él no ha vuelto a surgir otro".⁴⁷ Finalmente era digno de ser "alguien que hizo retumbar con sus puños y en son de triunfo el nombre de México".⁴⁸

⁴⁶Entrevista con Rubén Olivares.

⁴⁷"Noche especial en la Arena México: Olivares se despide del boxeo", en *Esto*, 12 de marzo de 1988.

⁴⁸"El pueblo se le entregó a Olivares", en *Esto*, 3 de marzo de 1988.



Raúl, "el Ratón" Macías



El Púas en *Nosotros los feos* (1972), de Ismael Rodríguez Jr.

CAPÍTULO V

UNA TIPOLOGÍA HISTÓRICA DEL HÉROE POPULAR

La finalidad de este capítulo es formular un primer intento de modelo histórico, y no sociológico, del héroe, tarea particularmente difícil debido a la amplitud del arco temporal (1940-1970) considerado. De esta forma se tratará de confrontar a los personajes analizados por tipo y periodo intentando individualizar constantes y variables.

Es bien sabido que el mito nació y se desarrolló en sociedades caracterizadas por formas de pensamiento basadas en creencias de tipo tradicional. En las evolucionadas sociedades occidentales regidas por el pensamiento lógico, donde el comportamiento mítico-existencial ya se perdió, a menudo el mito sobrevive oculto bajo formas racionales.

En la Ciudad de México, durante los años cuarenta y cincuenta, gracias a la aportación de poblaciones de origen rural que, como hemos visto, mantenían formas culturales indígena-campesinas, se creó un terreno fértil para el nacimiento de nuevas y genuinas mitologías.

Al mismo tiempo, en México, la corriente de pensamiento dominante a partir de los años veinte readaptó las tendencias internacionales, irracionalistas y voluntaristas, al rechazar las corrientes positivistas que habían caracterizado el pensamiento liberal pre-revolucionario. El nuevo régimen se contraponía al viejo en el intento de la construcción de la nación, a partir, obviamente, del Estado, sobre la base de una pretendida esencia de *lo mexicano*, acudiendo a los mitos de su fundación.

De esta manera fue posible el nacimiento y desarrollo de una forma moderna, y absolutamente peculiar, de culto a los héroes que, como veremos, encontraba solidez en la coincidencia de las exigencias de las clases bajas y del proyecto de la clase política.

Héroes normativos

Los héroes que hemos analizado en el periodo de 1940-1968 pueden ser clasificados como "normativos" en cuanto propositores y/o reproductores de normas de comportamiento social y político que se ajustan a parámetros que podríamos definir institucionales. Tal situación no sólo reflejaba exigencias de tipo político sino también de carácter social.

Esto se debía a la situación objetiva en la cual se encontraron los recientes inmigrantes que, al llegar a la ciudad, vivieron una condición de *anomia*¹ a causa de la modificación de las estructuras fundamentales de la familia, de las relaciones de parentesco, de la organización del trabajo, de las tradiciones y creencias, que tan sólo en parte podían ser reconstruidas en el nuevo ámbito metropolitano. La voluntad de mejorar la propia condición económica y social los había impulsado hacia la Ciudad de México. Al mismo tiempo, esto significaba el rompimiento con las tradiciones campesinas; que ellos mismos a menudo forzaban para poderse adaptar con mayor facilidad al nuevo espacio en que se disponían a vivir.

En semejante fase de transición, los nuevos estratos populares de la ciudad, aún en estado de formación, necesitaban modelos que les proporcionaran, en primer lugar, estabilidad. Por lo tanto, el héroe no podía ser el portador de valores que trastornaran un orden social todavía precario sino que, al contrario, debía ser él mismo fundador de reglas y orden. Como más adelante veremos, sólo después de los sucesos de 1968 fue posible la aparición de un héroe eversivo.

Los héroes normativos desempeñaron una específica función sociológica de reafirmación del orden social y pedagógico, apta

¹ Para el concepto de anomia véase capítulo 1, nota 21.

para impartir un *modus vivendi* con base en las circunstancias específicas del contexto en el que se encontraba.

Por todo lo anterior, una periodización de los héroes populares concuerda sustancialmente con la de la historiografía político-institucional oficial marcada por el arco temporal de las sucesiones presidenciales. El héroe adquiere de esta manera una historicidad mucho más sólida y evidente de lo que podría parecer a simple vista, vinculándose a un breve periodo y no solamente a etapas de un lapso largo.

Dentro de la primera gran subdivisión de la totalidad del arco temporal analizado, marcada precisamente para nosotros por el héroe normativo, es de alguna manera posible vislumbrar una cierta dinamicidad.

La fase central de mayor popularidad de Jorge Negrete, que hemos definido como el momento de coincidencia entre el símbolo político y el héroe popular, se coloca entre 1941 y 1946, correspondiente al mandato presidencial de Ávila Camacho. Se daban los primeros pasos para alejarse del proyecto de Cárdenas de un México rural, basado en un sistema autosuficiente sustancialmente agrícola. La primera condición para alcanzar el crecimiento económico y la modernización era el ámbito de la nueva unidad nacional. Sin embargo, para Ávila Camacho unidad nacional significaba "unidad de todos los mexicanos" y no sólo de los oprimidos, presuponiendo la conciliación de las desigualdades.² El propósito de esta unidad tendría que ser normar las relaciones sociales, un proceso necesario para el crecimiento económico y para los buenos vínculos con Estados Unidos. Al término de la guerra, ante la elección de la incorporación del país en la economía internacional, Ávila Camacho optó por el proteccionismo económico y el antimperialismo cultural, posición compartida por otros gobiernos latinoamericanos.

Jorge Negrete que, como hemos visto, encarnó el ideal de un México rural y tradicional, fue la expresión directa de esta primaria exigencia de unidad nacional. El héroe vivió durante una fase particular del nacionalismo cultural y representó el último intento

² Véase Marco Bellingeri y José Luis Rhi Sausi, *Il Messico, nazionalismo, autoritarismo, modernizzazione (1867-1992)*, Florencia, Giunti, 1993.

de una "construcción del mexicano" que recuerda, en cierto modo, la anterior experiencia de la campaña educativa de José Vascóncelos y de Daniel Cosío Villegas en la primera mitad de los años veinte, cuando se trató de inventar *lo indio* por medio de un proceso externo y reductivo que exaltaba presuntas virtudes y características positivas.

El charro, fruto también de un proceso reductivo, pero realizado por primera vez con la ayuda de un medio moderno como el cine, representaba al mexicano con una imagen, todavía rural pero que tendía a la abolición de las identidades regionales. Al mismo tiempo, si en el país el héroe desempeñaba una función más sociológica que pedagógica al exaltar la existencia de una única patria, la imagen del charro había sido construida para ser un modelo de exportación, que se convirtió en el extranjero en una verdadera imagen de la esencia mexicana. De tal manera que México, mediante un símbolo, demostraba su propia grandeza: ya lejano del "caos creador" de la Revolución se dirigía hacia la modernidad, baluarte de identidad latinoamericana ante el imperialismo cultural anglosajón.

La "unidad" del país alrededor del nuevo símbolo del charro sirvió para mostrar una inmaterial homogeneidad interna y un régimen sólidamente integrado a la nación. De aquí derivó la importancia no sólo interna sino también internacional de quien, como Jorge Negrete, debió transfigurarse en esta imagen.

Pedro Infante fue el héroe del alemanismo (1946-1952). Con una producción total de 56 películas, 30 fueron realizadas durante este sexenio. Las primeras 12, del periodo de Ávila Camacho, fueron de tipo ranchero; pero, a partir de 1947, con la realización de *Nosotros los pobres*, inició a la producción del género de *arrabal*. El artista se convirtió, desde entonces, en el héroe del naciente proletariado y subproletariado urbano.

Con la presidencia de Alemán había iniciado el crecimiento económico de México, que al final de su mandato ya se podía considerar fundamentalmente urbanizado e industrializado. La palabra clave del sexenio: *modernidad*. El proyecto político implicaba un nuevo tipo de autoritarismo, basado en el dominio exclusivo del Poder Ejecutivo y en un nacionalismo anticomunista, ambos indispensables para el logro del principal objetivo: *el crecimiento económico*. Éste, en nombre de la modernidad, apoyaba sus sólidos

das bases en la iniciativa privada que coexistía con un rígido control estatal de los *input* de la producción, particularmente el trabajo y los que venían del mercado exterior.

Mientras tanto, Alemán había eliminado la izquierda social-comunista del terreno sindical, y con ella la influencia mediadora que antes ejercía en el ámbito oficial, generando inevitablemente respuestas cada vez más rígidas a las ineludibles crisis sociales. Los sectores populares eran englobados en el engranaje de la máquina estatal, mientras las libertades individuales se veían restringidas en pocos y reducidos espacios. Permanecían excluidos de este control los pertenecientes al sector informal de la economía, extendido de manera muy rápida en la ciudad. A esto, recordemos, se sumaba el vacío dejado por la Iglesia en el ámbito social. Al terminar la época de la añoranza bucólica del mundo agreste del charro, el héroe popular ahora debía ser moderno, y eso significaba ser urbano y proletario.

Pedro Infante satisfacía por esto la voluntad del régimen y, al mismo tiempo, la de los estratos populares, cuya necesidad primaria ya no estaba representada por el deseo de fusionar las diferencias regionales en un único "modelo mexicano". El primer impacto ciudad-provincia había sido tendencial y simbólicamente, superado. Ahora se debía afrontar a la "metrópoli tentacular". A este propósito, algunas frases publicitarias, aparecidas en los periódicos en ocasión del estreno de *Nosotros los pobres*, resultan muy interesantes:

¡La renta!... La carestía de los alimentos! La falta de agua! Bastantes dramas ocurren en casa para que luego tenga uno que verlos en la pantalla...! Ésta es una película optimista! Le devolverá el buen humor y la alegría de vivir... sobre todo, de vivir en México!

De hombre a hombre

Le digo: ¡vea esta película!

El Universal 25 de marzo de 1948

Una estampa viva, cruda y emotiva de los barrios bajos de México.

El Universal 30 marzo de 1948

Y en ocasión del estreno de *Cartas marcadas*:

Un México que ríe! [...] El de los charros de corazón y buen humor, sencillos y zocarrones [...] Canciones sin balazos [...] Amores traviesos [...] Un México feliz!

El Universal 29 de marzo de 1948

Hay películas y películas [...] Unas son complicadas y tristonas y embotan la cabeza [...] Otras son sencillas y alegres, y la despejan [...] Ésta es de las últimas! [...] Por eso la gente se divierte con ella y sale del cine respirando felicidad [...]"

El Universal 30 de marzo de 1948

Pedro Infante quien —por sus orígenes, su espontaneidad de “animal cinematográfico” y sus roles —había alcanzado la identificación con las clases populares, desempeñó una auténtica tarea pedagógica: demostrar cómo afrontar y resolver las situaciones, a menudo difíciles, que se podrían presentar en la gran ciudad. La solución, en realidad, era siempre la misma: honestidad, lealtad, solidaridad. Así pues, la normatividad consistía en aceptar la condición de pobreza, presentada como circunstancia no sólo no degradante, sino también positiva para las virtudes de las cuales habría sido vehículo: identidad, honor y orgullo.

A partir de *Nosotros los pobres* se consolidó la imagen del trabajador incansable, marido afectuoso, buen padre y amigo sincero, reflejando las aspiraciones de quienes aspiraban a conducir “una vida honesta” a pesar de las condiciones que la ciudad ofrecía a sus habitantes, afectados por la desocupación, por el subempleo, por los bajos salarios y por el trabajo infantil.

Es gracias a una precaria condición femenil, narrada por los informantes de Oscar Lewis precisamente en aquellos años, por lo que podemos comprender la absoluta necesidad de un modelo masculino positivo:

Y además, en aquel barrio, era imposible encontrar un hombre honesto. Es raro encontrar un hombre que tenga el sentido de la responsabilidad y que se dedique a su mujer y a sus hijos. Quien no se pasa todo el día en la esquina de la calle, se va a bailar o a emborracharse. ¿Qué se podía esperar de uno de éstos, sino que tuviera más hijos? ¡No me podía esperar otra cosa de ellos! [...] La gran mayoría de las mujeres y de los niños tenían que trabajar para mantenerse porque

muchos padres eran borrachos e irresponsables. Los padres eran indiferentes con sus esposas e hijos, y gastaban su dinero en tomar o en sus amantes, que en ocasiones vivían en la misma vecindad.³

Pepe, carpintero como San José, se comportaba siguiendo los preceptos de la tradición católica; asumía la enseñanza religiosa, muy a menudo ausente en los barrios populares. Además, supo encarnar a un nuevo tipo de macho, el jefe de familia "ético", ya modernizado y carente de violencia física hacia las mujeres.

Sin embargo, aun en las películas de Pedro Infante es posible notar cierta tolerancia moral en temas de la relación entre los sexos, reflejo del clima social del sexenio alemanista, conocido por la leyenda dorada de la vida nocturna. Tampoco dañaban su imagen de macho moderno las noticias acerca de sus romances con actrices y cantantes, y de sus retiros íntimos en los bosques de Olivar del Conde y Mixcoac con admiradoras ocasionales, ni el hecho de tener hijos ilegítimos.

Posteriormente, con las películas *A toda máquina* y *Qué te ha dado esa mujer*, logró trasladar la imagen de honestidad y justicia hasta las instituciones, interpretando el papel de héroe del cuerpo de policía.

La tendencia moralizadora con la cual se abrió el sexenio de Ruiz Cortines (1952-1958), que se expresó en la Ciudad de México a través del Regente de la capital Ernesto P. Uruchurtu, presenció el desarrollo de un tipo de héroe popular que se encerró en una normatividad excesiva, sin posibilidad de salida de rígidos parámetros.

En aquellos años, se reafirmaban nuevos criterios de estratificación y de jerarquización de naturaleza francamente clasista. Prejuicios, convencionalismos sociales y costumbres se hacían cada vez más rígidos y formales. En la metrópoli, el nuevo Regente prohibió los "lugares de escándalo"; impuso a los centros nocturnos el cierre a la una de la madrugada; reforzó la censura en el cine, la televisión, el teatro, la radio y las publicaciones. La política estaba, ante todo, dirigida a salvaguardar a la familia; y el auto-

³ Oscar Lewis, *I figli di Sánchez*, *op. cit.*, p. 431. Recordemos que se trata de una vecindad del barrio de Tepito. Véase capítulo I.

ritarismo del régimen imperaba en las escuelas, en las empresas e instituciones.

El héroe de este sexenio fue el boxeador Raúl, "el Ratón" Macías, quién inició, precisamente en 1952, sus encuentros para la categoría profesional, concluyendo su carrera en 1959. Como ya fue analizado, se volvió el modelo de comportamiento ético basado en la rectitud y moralidad, poniendo especial énfasis en la religión, la familia y el Partido Revolucionario Institucional.

Los parámetros de comportamiento normativos encontraron fácil expresión en un héroe que practicaba un deporte que ya podía adoptar plenamente el título de *noble art*, y además involucrado en una ferviente militancia política.

No es casualidad que, a pesar de que el Regente Uruchurtu prohibiera la transmisión televisiva de la lucha, en cambio concediera el permiso a los habitantes de la Ciudad de México de iluminar toda la calle de Granaditas para recibir al Ratón a su regreso de Los Ángeles.

Todavía hoy, Raúl justifica su sincera fe priísta: "Me gusta mucho la política, soy priísta porque es el partido que a mí me satisface y para mí es una cosa maravillosa, porque el Partido me dio la oportunidad de hacer cosas maravillosas en Tepito, se hizo un campo de fútbol, un gimnasio de boxeo, un frontón, un baño [...]".⁴

El discurso público de Raúl Macías, a pesar de estar cargado de una moralidad sincera, terminaba por anteponer el conformismo a la democracia y por mitificar una condición inicial de pobreza mostrada como caudal de virtud cívica.

Hasta la fecha, Raúl Macías dirige el Deportivo Guelatao, en el corazón de La Lagunilla. Este gimnasio es, también, un centro social donde se refugian los habitantes de Tepito, de la Santa María, Guerrero y de Nonoalco-Tlatelolco. Los siete mil inscritos practican diversas actividades deportivas mientras aprenden trabajos domésticos y manuales; se realizan conferencias acerca de la planificación familiar y, además, cuenta con una sede de Alcohólicos Anónimos.

Es también durante el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines cuando inició la normativización del Santo. Éste conoció una evolu-

⁴ Entrevista con Raúl Macías.

ción divisible en tres fases: de 1942 a 1952 luchador rudo en la arena; de 1952 a 1958, rudo en la arena y "bueno" en la fotonovela; de 1958 hasta su muerte, el héroe alcanzó su plenitud por medio del cine y de la canonización como técnico sobre el cuadrilátero.

En 1952, cuando su popularidad iba en aumento, el Santo se convirtió por primera vez —en la fotonovela de José Cruz— en el héroe defensor del bien y de la justicia. Este papel se complementaría durante el sexenio presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964), caracterizado por la continuación de la línea paternalista iniciada por Ruiz Cortines. La época de mayor éxito del Santo fue precisamente la primera parte de los años sesenta.

Según la propaganda del régimen, por entonces la unidad nacional se había consolidado en torno a la institución presidencial y México había conseguido la paz en el campo político, económico y cultural, ocupando ya una posición de relevancia, duramente conquistada, en el escenario internacional.⁵

En realidad diversos aspectos de la cultura nacional eran subestimados: en el centro de atención se encontraba el modelo cosmopolita adoptado por la clase media. Incluso, la discusión acerca de la identidad del mexicano parecía ya olvidada.

Podríamos afirmar que el Santo no pertenece tanto al ámbito del folclor creador de símbolos de identidad nacional sino, más bien, al de la más estricta identidad de los estamentos populares urbanos.

El Santo, portador indiscutible de valores tradicionales, constituía, al mismo tiempo, un ejemplo vagamente inspirado en el superhéroe estadounidense, representando, así, un modelo normativo de héroe que abría un puente entre la cultura cosmopolita de clase media y la "población inculta". El Santo, al igual que Superman, luchaba al lado de las instituciones: en cada película era aliado del poder legítimo pero, al ser hecho a semejanza de la sociedad urbana popular, no está dotado con "superpoderes". Moderno en cuanto ciudadano, nacional como campeón, actuaba en escenarios más o menos fantásticos, ya sea contra adversarios tomados de la vida real (gángsters, asesinos y psicópatas) o de malvados universales (el vampiro, el hombre lobo, los zombies). Los esce-

⁵ Marco Bellingeri y José Luis Rhi-Sausi, *op. cit.*, p. 127.

narios de sus acciones, más allá del espacio simbólico de la arena, del cual seguía obteniendo su fuerza, eran con frecuencia metropolitanos, principalmente tomados de la capital.

Detrás de la fachada de la modernidad, se seguía, sin embargo, ocultando la sombra del régimen, que censuraba con ahínco las películas del Santo permitiendo tan sólo versiones morigeradas, en las cuales habían sido cortadas cuidadosamente las escenas más audaces.

El héroe eversivo

El modelo de héroe normativo fue roto por primera vez, y definitivamente, por Rubén Olivares, el Púas. Hemos analizado el contexto histórico-social de la fractura de 1968 en la que se situó el personaje. El Púas abrió un puente entre la cultura "de la onda", de auténtica procedencia de clase media, y la popular urbana, de la que él era legítimo representante por condiciones sociales y por los lazos, jamás cortados, con el barrio.

Rubén adoptó un estilo de vida que se alejaba de las concepciones tradicionales de la familia, de la religiosidad, de la moral e incluso de la política. En él, por primera ocasión, para romper las disposiciones vigentes, intervino una visión crítica de la sociedad y del sistema entero.

Con él, también cambió la correspondencia entre héroe y su público. Si para Raúl Macías, como hemos visto, el conformismo de las clases bajas era considerado como un valor positivo, Rubén Olivares lo criticaba con dureza, conservando, a pesar de todo, un tono afectuoso para los amigos, los habitantes del barrio y para el público: "la gente es linda, la gente es bonita", afirmaba casi como una exhortación más que como una esperanza "yo espero que el pueblo se despierte, tenemos un pueblo agachón, pero como [...] cuántos ladrones que votan por él [...] gente bonita, muy trabajadora, pero muy tonta".

Respecto de la clase política afirmaba aún más explícitamente:

No saben de deporte, no saben nada de esto, ni uno fue deportista, y en realidad son sólo puro ladrón, puro pillo. Yo cuando camino entre

todos los políticos, entre comillas, que se llaman servidores públicos, y en realidad no son políticos, entonces camino con mi frente en alto. Son ladrones, rateros, ¡qué presidentes hemos tenido! Se autonombran gobernadores, presidentes, ¡son servidores públicos! Tienen que prestar sus servicios al pueblo [...]»⁶

De los años cuarenta en adelante, el héroe popular ha sufrido profundas mutaciones: si a Jorge Negrete se le debe, al menos en parte, haber contribuido a la formación del imaginario nacional, el Púas llega a adoptar características casi “revolucionarias” y “antinacionales”, afirmando con resignación, después de una larga disertación acerca de los males políticos y de la pobreza que afecta al país, “es mi destino por haber nacido en México”.

En otras palabras, el Púas abrió un nuevo espacio para el héroe popular: el de la disidencia.

El uso populista de los héroes

Con el surgimiento del héroe moderno se creó, indiscutiblemente, la tendencia de un “uso populista” del mismo por parte del partido-Estado. Objetivo no siempre logrado que encuentra respuesta afirmativa de los héroes definidos como normativos para después revertirse en significativa oposición por parte de los eversivos.

Los héroes del cine siempre mantuvieron buenas relaciones, a menudo personales, con el Ejecutivo nacional. El caso más sobresaliente fue el de Jorge Negrete que, siendo un verdadero símbolo político, en sus viajes al extranjero era recibido por altas esferas oficiales y, en México, desempeñaba su puesto institucional en la ANDA. Incluso durante el conflicto a causa de la fundación del nuevo sindicato, se valió de la amistad del futuro presidente, Miguel Alemán. No es casualidad que el Secretario General del PRI, Pascacio Gamboa, le ofreciera la candidatura para diputado del décimo Distrito de la capital y hasta la candidatura por la gubernatura de Guanajuato.

⁶ Entrevista con Rubén Olivares, realizada en Ciudad Nezahualcóyotl, el 21 de agosto de 1997.

Tampoco Pedro Infante ocultaba su cercanía al aparato gubernamental, presentándose en ceremonias públicas al lado de políticos del PRI, como ocurrió, por ejemplo, el 15 de junio de 1952, en la Ciudad de los Deportes en un festival de propaganda en favor del candidato a la presidencia, Adolfo Ruiz Cortines. Un caso, concerniente a la realización de *Dos tipos de cuidado*, es explicativo de la relación entre héroe popular y Presidente. Cuando el cineasta Ismael Rodríguez decidió realizar esta película, donde habrían aparecido juntos por única vez Jorge Negrete y Pedro Infante, se tropezó con la reticencia de ambos y para resolverla decidió explotar su amistad con el presidente Miguel Alemán. Éste le prometió resolver el problema a cambio de un papel, aunque fuera pequeño, para su hijo en la película.

Raúl Macías, como hemos visto, se convirtió en miembro activo del PRI, pasando, así, a ser el primer héroe popular político:

La gente sabía perfectamente que cuando había campañas para el Presidente de la República, Raúl ve a tal parte por el Presidente, yo iba con mucho gusto por el cariño de la gente [...] Yo soy priista porque es el partido que ha dado la tranquilidad a México, ese modo de pensar como otros piensan. Cada quien puede ser del partido que quiera, entonces hay una democracia hermosa en México.⁷

En la residencia del Santo, entre trofeos, máscaras conquistadas y regalos de los aficionados, se encontraban bien expuestas sus fotografías junto a los presidentes Alemán, López Mateos y Echeverría. Si bien el héroe no desempeñaba directamente un puesto político, recibía continuas invitaciones para participar en las campañas del PRI:

Cuando don Gustavo Díaz Ordaz fue postulado para la presidencia por el partido tricolor, la presencia del Santo fue suficiente para llenar hasta las banderas la Plaza México, donde se llevaba a cabo un acto político del poblano; y en otra ocasión, otro candidato a presidente de la República, de plano mandó a decir: "Dígale que le agrada

⁷ Entrevista con Raúl Macías.

dezcó mucho su cooperación, pero al paso que vamos, ¡él terminará siendo el presidente!”⁸

Se usó al personaje, también, para efectos de propaganda en favor de la campaña de López Mateos, cuando se hizo creer que el nuevo candidato priísta fuese el mismo Santo.⁹

Esta tendencia, aún viva, se expresa en el intento de seguir utilizando a los héroes ya ausentes, explotando de ellos la dimensión mítica asumida después de la desaparición física. Para el aniversario de los treinta años de la muerte de Pedro Infante, el Departamento del Distrito Federal donó una estatua de bronce de dos metros de altura que representa al actor vestido de charro, erigida en la plaza Garibaldi. A la ceremonia de inauguración, a la que asistieron importantes personalidades políticas de la ciudad, entre ellas el Regente, acudieron cerca de 20 mil personas. El programa conmemorativo tuvo una duración de 15 horas. Comprendía una fiesta popular con exposiciones, proyecciones de películas, música y una conferencia sobre la personalidad del desaparecido, porque: “Recordar a Pedro Infante es un acto de las autoridades del Departamento del Distrito Federal que corresponde a la demanda ciudadana de hacerle un reconocimiento público”.¹⁰

No faltaron al acto representantes de los cadetes del Colegio Militar, miembros de la Hermandad de Motociclistas de Tránsito de la República Mexicana y de la Policía Federal de Caminos. Y puesto que era la conmemoración de un auténtico héroe nacional, asistió el Escuadrón de Tránsito Acrobático del Estado de México.

Al año siguiente, el nuevo Regente del Departamento del Distrito Federal, Manuel Camacho Solís, quiso repetir la ceremonia, pero esta vez, en honor a Jorge Negrete. Inauguró una estatua frente a la casa en que vivió el actor, entre las calles de El Ángel y Damas, en la colonia San José Insurgentes, cambiando el nombre de la plaza Bulgaria por el de Jorge Negrete.

⁸ “Sasha le salvó la vida al héroe de las mil batallas”, en *El Sol de México*, 13 de febrero de 1984.

⁹ *Proceso*, 1984, núm. 380, p. 45.

¹⁰ “Ramón Aguirre descubrirá el día 24, una estatua en Garibaldi”, en *Excélsior*, 16 de abril de 1987.

Ningún periódico olvidó exaltar la participación del presidente Carlos Salinas de Gortari, durante los funerales de Cantinflas, ocurridos el 21 de abril de 1993, quien, no sólo asistió sino que, además, quiso formar parte de la guardia de honor, sin dejar de afirmar, en involuntario estilo cantinflesco:

[...] nuestro Cantinflas, nuestro porque es de todo el pueblo [...] el sentimiento de tristeza que embarga a los mexicanos por la pérdida de un verdadero hijo del pueblo como lo fue Cantinflas. Lo importante es que se ha ido pero está con nosotros [...] siempre hubo el ánimo en Cantinflas de reflejar el sentimiento del pueblo [...]¹¹

En la actualidad, la fama de rebelde del Púas ya es tan sólo un recuerdo; a pesar de todo, él resta como el último gran boxeador mexicano capaz de despertar el afecto del público. Como narra, durante la campaña política de 1997 para la primera elección directa del gobernador de la Ciudad de México, el PRI todavía trató de explotar su presencia durante las elecciones:

Estaba haciendo la campaña de Alfredo del Mazo, queremos que vaya, me ofrecieron 500 pesos. ¿Y esto qué es? ¿Qué hacen? ¡Ofenden a la gente, tontos! [...] ofenden a la gente le digo, ¿qué es esto? Yo le dije a Ernesto Campo: ¿recuerdas qué dice el sabio Juan Gabriel? Las jerarquías son las jerarquías. ¿Verdad? Qué bueno que ahora está cambiando. Necesitamos de un cambio. [...] Le falta valor, el valor de decir soy servidor público, estoy aquí para servirle.¹²

Héroes fundadores y ritos de transición

Según Marc Augé la política aún tiende a manifestarse, a través de una dimensión ritual, necesitando de mitos, sin los cuales no podría cumplir su tarea de puente entre pasado y futuro.¹³ Por nuestra

¹¹ Véase, por ejemplo, *La Jornada*, *El Nacional*, *El Sol de México*, *Excelsior* del día siguiente.

¹² Entrevista con Rubén Olivares.

¹³ Véase Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994.

parte, intentaremos aquí, finalmente, una especie de periodización simbólica.

Como los de la antigüedad, también los héroes modernos mexicanos se distinguieron por hazañas de fuerza y valentía. Los antiguos se reconocían por sus proezas en la guerra y el deporte: una de las formas características de su culto era precisamente el certamen agonístico.¹⁴

Si Negrete se veía envuelto en duelos y desafíos a caballo, en las películas de Pedro Infante, junto con el empleo de la fuerza en las peleas de los barrios, la actividad deportiva adquirió una dimensión cada vez más relevante, tanto que se convirtió en una práctica cotidiana en la vida del actor.

Todos los héroes analizados fueron de origen provinciano, emigrados o hijos de padres emigrados, con el común denominador de haber vivido una infancia difícil, caracterizada por la fuerza expresada en sus hazañas deportivas y en las pruebas esparcidas a lo largo del camino emprendido para salir de una real condición de marginación.

Los héroes que "civilizaron" las sociedades arcaicas se distinguieron por ser los fundadores de las propias instituciones del ámbito humano. En efecto, el héroe legendario es aquel que origina una nueva época, religión o ciudad o un renovado modo de vida.

En el caso mexicano, precisamente a través del papel pedagógico y normativo que hemos analizado, "edifican" las reglas sociales para los estratos populares urbanos. En el héroe eversivo esto se hace aun más evidente, en cuanto parece emprender, rechazando los cánones vigentes, el camino hacia una nueva era.

Según Campbell, la parábola convencional del héroe constituiría la fórmula agigantada de los ritos de transición en sus tres fases de: separación-iniciación-regreso. En el caso mexicano, se podría afirmar que el héroe abandona el mundo familiar para aventurarse en el reino "sobrenatural" del cine, del *ring* o de la arena donde ocurre su iniciación. Al haber superado las pruebas, par-

¹⁴Una tradición narra que, antes de ser dedicados a Zeus, los Juegos Panhelénicos eran consagrados al culto de los héroes a los que se asociaba con los atletas victoriosos. Véase Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, vol. I, Florencia, Sansoni Editore, 1975, pp. 309-315.

tiendo de allí, porta consigo la victoria que le otorga el poder de transmitir el mensaje regenerador a la sociedad. Sin embargo, cada héroe, en nuestro caso, además de atravesar todas las fases de este rito personal, parecé ligarse a una de las particulares etapas de transición que suceden "históricamente" en la sociedad.

Los ritos de transición son, en efecto, mecanismos ceremoniales que se desarrollan en las comunidades tradicionales para reglamentar y controlar los cambios de los individuos y de los grupos. Como hemos visto se dividen en tres fases: de separación, marginal o liminales y de agregación o postliminales. Los inmigrantes que llegaron a la Ciudad de México se encontraron precisamente en una fase de transición entre la provincia y la ciudad, es decir, inmersos en una sociedad de tipo tradicional y una moderna. El héroe fundador intervino, entonces, para servir de guía en este delicado momento de cambio.

Las películas y las canciones de Negrete constituyeron, para las clases populares ciudadanas, la fase de la separación que facilitaba el rompimiento de su originaria situación. Por tanto, en el "templo" del cine revivían una nostálgica vida mitificada de la provincia, fuera del tiempo, identificándose con la ideal figura del hombre a caballo.

Pedro Infante, Raúl Macías y el Santo, en su segundo y tercer periodos, fueron los protagonistas de la fase de agregación, que permitió la entrada en la ciudad.

En el medio, al mismo tiempo que Jorge Negrete y Pedro Infante, quedaría la fase liminar del rito, conducida en el primer periodo por el Santo (1942-1952) cuando —todavía libre de normas y convenciones— luchaba en la arena "como un demonio".

Las tres fases del rito de transición están, además, ligadas a los periodos políticos: la primera, con el proyecto de Ávila Camacho que se alejaba del México rural cardenista, dando inicio a la consolidación del PRM; la tercera, correspondiente a la presidencia de Miguel Alemán y continuada hasta el mandato de Gustavo Díaz Ordaz en la cual se reforzó el régimen autoritario y se llevó a cabo la modernización del país. Faltó, en cambio, en el proyecto político del régimen una fase correspondiente a la liminal o marginal que diluyera las tensiones sociales y culturales en el pasaje hacia una nueva sociedad. Es probable que esta carencia determinara las contradicciones explotadas en 1968.

En este momento dará inicio un nuevo rito de transición, con la primera fase de separación identificable en el héroe Rubén Olivares.

El héroe mexicano entre ficción y realidad

No existen, entre los analizados, héroes populares indígenas. El héroe moderno mexicano refleja las demandas de su público, formado por mestizos.

Como hemos visto, la biografía de los héroes sigue un recorrido semejante al de los inmigrantes haciendo posible un procedimiento de emulación. El héroe expresa precisamente este deseo de antagonismo y superación, que hace fundamentales los aspectos reales de la vida del actor y del campeón deportivo. Cuando están ausentes, como en el caso de Negrete, la identificación con su público se extingue con rapidez, reduciendo al héroe a un símbolo genérico, sobre todo el charro, carente de identidad individual.

La fusión entre el rol y el individuo se vuelve necesaria, generando en consecuencia la imposibilidad de una futura separación. Cuando esto sucede, el público decreta la pérdida del estatus de héroe, como ocurrió en cierto momento con Jorge Negrete o con Cantinflas.

La platea le exige al héroe una relación de continuidad que establezca un contacto directo y una presencia cotidiana. De tal manera se crea un circuito de retroalimentación entre cine, radio, historietas y espectáculos de lucha y boxeo. Es, sin embargo, a partir de esta exigencia del público cuando también se vuelve posible el uso populista del héroe por parte del régimen.

El exceso de la demanda de tangibilidad a la cual el público somete al héroe, da como resultado una equivalente oferta de ficción. De tal manera que en la pantalla estos dos elementos se confunden, entre la materialidad del personaje y los papeles interpretados, mientras boxeadores y luchadores salen del papel impreso y del celuloide para celebrar sus victorias en los barrios y un superhéroe como el Santo, después de haber cumplido con empresas imposibles contra enemigos imaginarios, existe en carne y hueso en la arena y en las calles de la ciudad.

EPÍLOGO

SUPERBARRIO: DETRÁS DE LA MÁSCARA DE TODOS Y NINGUNO

Después del terremoto de septiembre de 1985, se organizó en la Ciudad de México un movimiento popular urbano, ya latente en la capital, que en esa ocasión se manifestó con una intensidad nunca vista. El movimiento inició su actividad desde el 27 de septiembre cuando los habitantes de Tepito, de la colonia Morelos y Tlatelolco marcharon hasta las oficinas de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología (SEDUE), encargada de resolver el problema de 250 mil habitantes que se habían quedado sin casa, para proponer a sus propios representantes en sustitución de los diputados priístas que fueron absolutamente incapaces de afrontar la emergencia. Así, los habitantes de las colonias populares, las más afectadas por el terremoto, propiciaron un movimiento colectivo que dio vida, a principio de 1987, a la Asamblea de Barrios.

Los participantes pensaron, en primer lugar, introducir al movimiento personajes del mundo de la cultura de oposición. Muchos, sin embargo, se preguntaban por qué no aparecía el Santo u otro justiciero que pusiera fin a los abusos que se estaban presentando: "Ojalá viniera Superman o no sé quién".

El 12 de junio de 1987, nació Superbarrio, al servicio de la Asamblea. Aquel día, salió a las calles en su traje de luchador, marchó a la cabeza de una manifestación hasta las oficinas del Fonhapo,¹ proclamándose paladín de los inquilinos pobres.

¹ El Fondo para Habitaciones Populares (Fonhapo), un instituto para la promoción de créditos habitacionales, que se habría tenido que hacer cargo también de los problemas de los damnificados.

Un día salí temprano a comprar mi mercancía acá en Ampudia, en La Merced, para trabajar en el puesto que tengo como vendedor ambulante en el centro. Cuando abrí la puerta para salir al patio de la vecindad me encontré con una luz, como un flashazo muy intenso. Reconocí que había una luz roja y una luz amarilla y tuve que cerrar los ojos porque era muy intensa y no me dejaba ver. Cuando cerré los ojos, empecé a sentir a mi alrededor un viento que empezaba a envolverme, un viento muy fuerte. [...] Cuando sentí que había bajado la intensidad del viento, pude abrir los ojos y vi que la luz también había desaparecido. Entonces me encontré vestido con el traje con que lucho: *una capa amarilla, una máscara, un equipo de luchador y, en la botarga, en el pecho, un símbolo con las letras SB* [...] Y entonces escuché una voz que me decía: "Tú eres Superbarrio, defensor de los inquilinos pobres y azote de los caseros voraces y de las autoridades corruptas [...]"²

Tiziana Bertaccini: ¿Podría explicarme, por favor, cuáles fueron los cambios que sufrieron los héroes populares en los últimos años y la relación de éstos con los barrios de la capital?³

Superbarrio Gómez: El héroe no cambia mucho, las que han cambiado son las características de las colonias según el desarrollo de la ciudad. Se va modificando la situación geográfica y lo importante es la lucha que da la Asamblea de Barrios, y que desde los barrios se va dando. Existe en los asentamientos urbanos la identificación de toda esta gente que está ubicada en los barrios, que se identifica con Superbarrio. Lograremos con la Asamblea de Barrios mantener su interés y la organización para seguir luchando, independientemente de que la ciudad vaya transformándose físicamente. [...] *La Asamblea de Barrios no es solamente una propuesta de lucha por la vivienda, es una propuesta de lucha para transformar la ciudad, para lograr la democracia [...]*

² Mauricio José Schwarz, *Todos somos Superbarrio*, Ciudad de México, Planeta, 1994, pp. 25-26.

³ Lo que sigue es la transcripción de algunas partes de la entrevista hecha a Superbarrio Gómez, en la Ciudad de México el 29 de agosto de 1996. Las cursivas son de la autora.

T.B.: ¿Cuál es la diferencia entre Superbarrio y el resto de los héroes populares?

Superbarrio: La ventaja que tiene Superbarrio es la de ser un símbolo, un héroe de carne y hueso; los héroes de ficción, de la televisión, los comerciales, como son Superman, Batman, son héroes pasajeros, de moda, ellos existen mientras les dan publicidad, pero cuando se deja de hacerlo, desaparecen. No tienen un sustento sólido para ser héroes. Los héroes mexicanos van desde aquellos que protagonizaron la lucha de Independencia, como los que formaron parte de la Revolución mexicana, un poco antes en la Colonia y también en la Conquista. Tenemos héroes que han nacido y surgen de las comunidades y representan a su pueblo; héroes urbanos y rurales; tenemos héroes que han dado su vida por lograr la liberación de nuestro país. No ha cambiado mucho la identificación de nuestro pueblo con sus héroes; se sigue sintiendo igual el reconocimiento de lo que representa Miguel Hidalgo o los héroes de la lucha contemporánea como Genaro Vázquez, Lucio Cabañas, Ricardo Flores Magón. Superbarrio es un héroe actual, fundamentalmente urbano, que se identifica con aquellos grupos de habitantes que tienen problemas en la ciudad por la falta de justicia. La gente que hoy decide luchar, ve en Superbarrio Gómez un héroe en el que puede tener confianza para conquistar sus sueños. La diferencia entre Superbarrio —como héroe urbano— y otros de nuestra historia es que está vivo en el corazón de los habitantes de la ciudad, de los más pobres; que inspira confianza, seguridad y provoca unidad; unidad como símbolo, y que encabeza la lucha para satisfacer, para lograr la justicia social, que es una necesidad en nuestro país.

T.B.: Entonces usted es un luchador social, ¿cuál sería la diferencia con un político?

Superbarrio: No hay una diferencia; la lucha social es política y si Superbarrio Gómez es el símbolo, la identidad que mucha gente hace de una lucha social, entonces tiene que ser además de un luchador social un dirigente político; *no podemos separar al dirigente político del dirigente social*, esto es lo que quiere el gobierno: bien, si tú quieres cosas, solamente límitate a pedir las, a llenar los documentos, no hagas más, eres el dirigente social; [el gobierno] quisiera que el dirigente social fuera sólo esto, pero yo no. Nosotros decimos no; los ciudadanos de la Ciudad de México

y los mexicanos todos, tenemos derecho a que, a través de la lucha pacífica y social, vayamos logrando cambios políticos y así vamos convirtiendo la lucha social en política.

T.B.: Superbarrio usa la tradición de la lucha libre, exhibiéndose en luchas simbólicas en las que los rudos no representan solamente una idea abstracta y general del mal sino un verdadero personaje negativo, como en el encuentro contra el Tigre Azcárraga, villano del *ring* que se convirtió en símbolo de Televisa y del monopolio televisivo. O usa la lucha contra el personaje malo tomado de las telenovelas, Catalino Creel, enemigo declarado de Superbarrio.

Superbarrio: Hay una identidad permanente con una parte de nuestra cultura: la lucha libre; que sigue conservando sus principales raíces como deporte, como distracción, sobre todo como una identificación de nuestros problemas como ciudadanos y que vemos en la identificación del *ring*, la oportunidad de desahogar, de ubicar al malo en el rudo —que representa todo lo que identificamos como agresión del gobierno, como insatisfacción de lo que no pudimos resolver— entonces sí, la lucha sigue siendo parte de nuestra cultura, de nuestra identidad y de nuestra participación. *Sigue siendo la lucha libre y el ring un espacio donde expresamos la inconformidad social; sigue siendo Superbarrio Gómez un luchador de los rings también, que sigue practicando la lucha porque pretendemos tomar esta identidad de la gente, que todavía está a favor de la lucha libre porque estamos lanzando un mensaje; estamos explicando, por ejemplo, que Catalino Creel representa al cartero voraz que niega la oportunidad a muchos habitantes de tener una vivienda. Nos inventamos al Senador No, un personaje que se opone a la democracia, entonces la gente sabía que este Senador no quería democracia. Y Superbarrio enfrentó al Senador No, en una lucha a tres caídas, y lo derrotó.*

T.B.: En ocasiones usted se refiere a Superbarrio en singular y en otras, en plural, ¿por qué?

Superbarrio: Se representa principalmente un sueño, una identificación, una colectividad; una organización, entonces la existencia de Superbarrio está definida en la organización. No se define a sí mismo ni decide qué hacer solo porque es Superbarrio Gómez héroe, símbolo, identidad, porque se lo permite y se lo conoce toda una organización. La fuerza de Superbarrio es esta organización.

Se piensa sobre todo como símbolo de una colectividad, más que como héroe; el héroe tiene que ver sobre todo con la parte de un reconocimiento, pero esto incide muy poco en la culminación de una propuesta política.

Aquí, en México, hay que soñar, hay que vivir el presente pensando en las cosas mayores que se pueden hacer... Ya perdimos la cualidad de soñar, los jóvenes se pierden en el hastío y en una vida sin sentido... Superbarrio es el luchador social multifacético, porque él mismo puede estar en un foro político y en otro social, en un encuentro intercontinental, en una arena, en un cuadrilátero. El solo hecho de su presencia representa ya un mensaje de la imaginación...

T.B.: El luchador enmascarado carece por completo de un físico atlético, lo que contradice la imagen misma del héroe: su fuerza es la de seguir siendo el símbolo de una colectividad que, gracias a la máscara, le permite ser "todos y ninguno".



Superbarrio Gómez

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Entre los textos literarios, para algunos puntos generales sobre la cultura popular de las clases urbanas de la Ciudad de México, consultar:

- Blanco, José Joaquín (1986). *Función de medianoche*, México, ERA.
- Blanco, José Joaquín (1990). *Un chavo bien helado, crónicas de los años ochenta*, México, ERA.
- Florescano, Enrique (1995). *Mitos mexicanos*, México, Nuevo Siglo.
- González Rodríguez, Sergio (1989). *Los bajos fondos: el antro, la bohemia y el café*, México, Cal y Arena.
- Monsiváis, Carlos (1986). *Amor perdido*, México, ERA.
- Monsiváis, Carlos (1995). *Los rituales del caos*, México, ERA.

El clima cultural de los años veinte-sesenta está muy bien descrito por:

- Monsiváis, Carlos (1976). "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, vol. IV, pp. 305-477.
- Monsiváis, Carlos (1981). *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo.

En torno a la controversia de la esencia del mexicano, señalamos la reciente obra crítica de:

- Bartra, Roger (1996). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.

El texto clásico que dio inicio, en 1936, al debate oficial:

- Ramos, Samuel (1987). *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, SEP.

Así como la colección de ensayos que, en los años cincuenta, consolidó el mito de la identidad nacional:

- Paz, Octavio (1982). *Il laberimo de la solitudine*, Milán, El ensayista [1950].

Para el primer capítulo, en lo referente a la parte de historia general contemporánea entre los 23 tomos de *Historia de la Revolución Mexicana*, México, El Colegio de México (1979-1992), señalamos los volúmenes 20-21 para el periodo 1940-1952 y el número 22 para 1952-1960.

Para una breve pero exhaustiva síntesis del periodo 1867-1992:

- Bellingeri, Marco y José Luis Rhi-Sausi (1993). *Il Messico, nazionalismo, autoritarismo e modernizzazione*, Florencia, Giunti.
- Semo, Enrique (coord.) (1992/1993). *México un pueblo en la historia*, México, Alianza editorial, tomos 5 y 6.

Para una crónica de la vida política y social en los años 1940-1970, consultar:

- José Agustín (1993). *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta.

Para lo referente al nacionalismo cultural de los años cuarenta:

- Monsiváis, Carlos (1990). "Sociedad y cultura", en Carlos Martínez Assad (coord.) *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Grijalbo, pp. 259-280.

Respecto del problema de la educación:

- Loyo, Engracia (1988). "La lectura en México, 1920-1940", en *Historia de la lectura en México*, México, El Colegio de México, pp. 245-295.
- Torres Septién, Valentina (1988). "La lectura, 1920-1940", en *Historia de la lectura en México*, México, El Colegio de México, pp. 295-337.

Entre los textos más recientes sobre la Ciudad de México es interesante la colección de seis volúmenes, compuesta por ensayos de varios autores que, por medio de una perspectiva multidisciplinaria, proporciona un acercamiento a los temas del origen, la evolución y la situación actual de la metrópoli:

- AA. VV. (1992-1994). *Macrópolis mexicana, ensayos sobre la Ciudad de México*, México, CONACULTA.

En particular, para lo referente a los problemas de la educación, del desarrollo y de la centralización, señalamos el tomo IV.

Otro texto interesante, también sobre la capital que, a través de una lectura sociológica, ofrece algunos fragmentos de la vida cotidiana es:

- Careaga, Gabriel (1992). *La ciudad enmascarada*, México, Cal y Arena.

Para el párrafo acerca de la inmigración y de la dinámica del crecimiento de la Ciudad de México, es aconsejable la recopilación de artículos de *Estudios demográficos y urbanos*, en particular:

- Delgado, Javier (1990). "De los anillos a la segregación. La ciudad de México, 1950-1987", en *Estudios demográficos y urbanos*, vol. 5, núm. 2, mayo-agosto, México, El Colegio de México, pp. 237-274.
- Garza, Gustavo (1990). "El carácter metropolitano de la urbanización en México, 1900-1980", en *Estudios demográficos y urbanos*, vol. 5, núm. 1, enero-abril, México, El Colegio de México, pp. 37-59.

Además señalamos:

- Unikel, Luis (1971). "La dinámica del crecimiento de la Ciudad de México", en *Comercio Exterior*, vol. XXI, núm. 6, junio, pp. 508-516.

También es oportuna, para la dinámica sociocultural de la ciudad, la obra de:

- Messmacher, Miguel (1987). *México: Megalópolis*, México, SEP.

Para la política y la planeación urbana:

- Ward, Peter M. (1991). *México: una megaciudad*, México, Alianza.

Por lo que concierne al análisis de la formación de las clases populares urbanas, son de útil lectura:

- Bonfil Batalla, Guillermo (1995). *Culturas populares y política cultural*, México, CONACULTA.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1996). *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo.

Además los clásicos ensayos pioneros de antropología urbana:

- Lewis, Oscar (1973). *La cultura della Povertà*, Bolonia, Il Mulino.
- Lewis, Oscar (1996). *I figli di Sánchez*, Verona, Arnoldo Mondadori editore [1961].

Para algunas ideas de conjunto acerca de las culturas populares contemporáneas en América Latina señalamos:

- Rowe, William y Vivian Schelling (1993). *Memoria y modernidad*, México.

Para un análisis completo y detallado de la historia de la historieta en México señalamos los tres volúmenes de:

- Aurrecoecha, Juan Manuel y Armando Bartra (1989-1995). *Puros cuentos: La historia de la historieta en México*, México, Grijalbo.

Para el segundo capítulo y una reconstrucción de la época de oro del cine mexicano:

- Ayala Blanco, José (1993). *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo.
- Galindo, Alejandro (1985). *El cine mexicano*, México, Edamex.
- García Riera, Emilio (1985). *Historia del cine mexicano*, SEP.

Es interesante la recopilación de ensayos publicados en la celebración del 15º Festival Internacional de Cine Juvenil, Turín 1997:

- Martini, Andrea y Nuria Vidal (coord.) (1997). *Le età d'oro del cinema messicano, 1993-1960*, Turín, Lindau.

Es un útil instrumento de consulta:

- Allori, Luigi (coord.) (1993). *Dizionario del cinema*, Milán, Arnoldo Mondadori editore.

Por lo que concierne a las biografías de los ídolos del cine, existen algunas obras poco conocidas, escritas, en su mayoría, por los familiares de los personajes.

Para la biografía de Jorge Negrete se aconsejan los tres volúmenes de:

- Serna, Enrique (1993). *Jorge el bueno. La vida de Jorge Negrete*, México, Clío.

Para un análisis general del símbolo político:

- García Pelayo, Manuel (1970). *Miti e simboli politici*, Turín, Borla editore.

Además fueron consultados artículos en periódicos y revistas del acervo conservado en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México. Entre estos señalamos, en particular:

- "Poco pueblo, pero Jorge Negrete mantiene su rol de gran estrella", en *El Sol*, 6 de diciembre de 1990.
- "México lindo y querido, si muero lejos de ti", en *El Nacional*, 5 de diciembre de 1991.
- "Jorge Negrete, imagen de lo mexicano que nadie ha borrado", en *La Jornada*, 3 de enero de 1995.
- "Jorge Negrete fue en la pantalla un patriarca sin sofisticación: J. Etienne", en *El Día*, 11 de diciembre de 1990.
- "Jorge Negrete, aniversario 32", en *El Universal*, 5 de diciembre de 1985.
- "Biografía autorizada de Jorge Negrete", en *UnomásUno*, 9 de enero de 1988.
- "Jorge Negrete no quería cantar *Ay, Jalisco, no te rajes*", en *El Nacional*, 6 de noviembre de 1989.
- "Ya son pocos los que recuerdan y honran al gran charro-cantor", en *El Sol de México*, 6 de diciembre de 1986.
- "Con más solemnidad que emotividad, pueblo y actores rinden homenaje a Jorge Negrete", en *El Heraldo*, 6 de diciembre de 1987.
- "Los amores y desamores de Jorge", en *Reforma*, 5 de diciembre de 1993.
- "El pueblo recordó con emoción al charro cantor Jorge Negrete", en *Excélsior*, 6 de diciembre de 1988.
- "El mejor líder que ha tenido la ANDA", en *Ovaciones*, diciembre de 1991.
- "Yo soy el diablo, frase que abrió las puertas a la fama a Jorge Negrete", en *Unomásuno*, 12 de diciembre de 1990.
- "A 37 años de su muerte, develan estatua de Jorge Negrete y una plaza lleva su nombre," en *Unomásuno*, 6 de diciembre de 1990.

- "Pequeño homenaje a Jorge Negrete", en *El Universal*, 8 de diciembre de 1989.
- Revistas: *Impacto*, núm. 2129, p. 44 y núm. 2130, pp. 24-25, de 1990.

Para la biografía de Pedro Infante se aconseja la obra:

- Infante Quintanilla, José Ernesto (1992). *Pedro Infante el máximo ídolo de México: vida, obra, muerte y leyenda*, México, Ediciones Castillo.
- García, Gustavo (1994). *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*, México, Clío, 3 vols.

Es también recomendable el artículo de:

- Monsiváis, Carlos (1986). "Quién fuera Pedro Infante", en suplemento de *Encuentro*, núm. 88.

Entre las revistas, es de sumo interés, puesto que proporciona una discografía completa de Pedro Infante, el suplemento de la revista *Encuentro*, México, 1986; y el de *Somos*, 1993, núm. 65, pp. 52. También *Super Especial*, 1988, núm. 72, pp. 30 y *Tiempo*, 1992, núm. 2607, pp. 4-8.

También es aconsejable la revisión de la recopilación de artículos existentes en la Cineteca Nacional de la Ciudad de México, entre los que señalamos:

- "Que en lo macho se parezca", en *Unomásuno*, 16 de abril de 1981.
- "Pedro Infante debe su fama a la situación socioeconómica del país", en *El Sol de México*, 16 de abril de 1987.
- "Pedro Infante, un ejemplo para los actores de hoy, opinan sus compañeros", en *El Sol de México*, 17 de abril de 1987.
- "Ismael Rodríguez cristaliza un nuevo sueño don Infante", en *El Sol de México*, 14 de abril de 1987.
- "La fiesta del pueblo: Él, Pedro, sigue aquí con todos nosotros", en *El Universal*, 16 de abril de 1987.
- "Los valores de Pedro Infante", en *El Día*, 14 y 31 de abril de 1987.
- "A 30 años de muerto, Pedro Infante sigue en el corazón de los mexicanos", en *El Nacional*, 15 de abril de 1987.
- "El homenaje a Pedro Infante por el rescate a las más puras tradiciones", en *El Nacional*, 16 de abril de 1987.

- "Pedro Infante 'canta' ya en Plaza Garibaldi", en *El Nacional*, 25 de abril de 1987.
- "Hoy es el día de Pepe el Toro y las chorreadas: leyendas de ídolo", en *El Universal*, 15 de abril de 1987.
- "La historieta que no vio Pedro Infante", en *El Universal*, 31 de julio de 1987.
- "Pedro Infante en videocassette compite con estrellas de hoy", en *Novedades*, 14 de abril de 1987.
- "Desde ayer, la Plaza Garibaldi cuenta con una estatua del 'ídolo del pueblo', Pedro Infante", en *Excélsior*, 25 de abril de 1987.
- "Pedro Infante", en *Ovaciones*, 15 de abril de 1996.

Para la historia de la música popular es recomendable el libro:

- Moreno Rivas, Yolanda (1989). *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana.

Para la biografía de Mario Moreno Cantinflas, los tres volúmenes de Miguel Ángel Morales, *Cantinflas: amo de las carpas*, México, DF, Clío, 1996.

Es interesante la descripción de Carlos Monsiváis en *Escenas de pudor y liviandad*, pp. 77-94. Se aconseja, por las entrevistas contenidas, las ediciones especiales de *Cine y TV*, 1993, núm. 63, p. 56 y, para una síntesis de la carrera y la filmografía, de *Somos*, 1993, núm. 75, p. 73.

Es indispensable la consulta de la recopilación de artículos de la Cineteca Nacional y del Museo de Culturas Populares de la Ciudad de México, entre los que sugerimos:

- *Proceso*, 1993, núm. 860, pp. 1-4.
- "Murió Mario Moreno Cantinflas a los 81 años por cáncer pulmonar", en *La Jornada*, 21 de abril de 1993.
- "Ahí está el detalle", en *La Jornada*, 23 de abril de 1993.
- "Momentos momentáneos en la vida", en *La Jornada*, 22 de abril de 1993.
- "El humor de Cantinflas", en *La Jornada*, 22 de abril de 1993.
- "Adiós tumultoso", en *La Jornada*, 22 de abril de 1993.
- "Cantinflas no volverá a morir, la vox populi en Bellas Artes", en *La Jornada*, 23 de abril de 1993.

- "Ahí' estuvo'l detalle", en *La Jornada*, 24 de abril de 1993.
- "Los discursos políticos, una cantinflada: Astrid Hahad", en *La Jornada*, 22 abril de 1993.
- "Falleció Cantinflas", en *Uno más uno*, 21 de abril de 1993.
- "La risa debe dejar algo más: un sentimiento, decía el mimo", en *El Financiero*, 21 de abril de 1993.
- "Cantinflas, el mejor cronista social de México", en *El Nacional*, 21 de abril de 1993.
- "Murió Mario Moreno, Cantinflas", en *El Nacional*, 21 de abril de 1993.
- "Adiós al más famoso cómico mexicano", en *El Economista*, 21 de abril de 1993.
- "Cantinflas quería ser recordado como filántropo", en *El Herald*, 21 de abril de 1993.
- "Lloran a Cantinflas", en *El Norte*, 22 de abril de 1993.
- "México entero le rindió póstumo homenaje", en *Excélsior*, 22 de abril de 1993.
- "Cantinflas ¡Una leyenda que vivirá siempre! México llora", en *El Universal*, 22 de abril de 1993.
- "Guardia y condolencias del presidente CSG", en *Novedades*, 22 de abril de 1993.
- "Su extraordinaria gracia terminó al comienzo de los cincuenta: Monsiváis", en *El Día*, 22 de abril de 1993.

Instrumento indispensable en la investigación fueron algunas películas de la época de oro: *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos*, *Pepe el Toro* y *Dos tipos de cuidado* de Ismael Rodríguez. *Necesito dinero* de Miguel Zacarías; *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* de José Rodríguez; *La ilusión viaja en el tranvía* de Luis Buñuel; *Esquina bajaran*, *Una familia de tantas* y *Campeón sin corona* de Alejandro Galindo; *El rey del barrio*, de Guillermo Martínez Solares; *Ahí está el detalle* de Juan Bustillo Oro y *Santo contra el cerebro diabólico*, *Santo en misión suicida* y *Santo en oro negro* de Federico Curiel.

Para el tercer capítulo: la bibliografía de la lucha libre es prácticamente inexistente, acerca del Santo hay un número monográfico de la revista *Somos*, "El Santo, vida, obra y milagros", octubre 1999, pp. 87.

Para la metodología utilizada se señalan algunos textos generales de antropología y de historia:

- Cambell, Joseph (1984). *L'eroe dai mille volti*, Milán, Feltrinelli.
- Cambell, Joseph (1990). *Il potere del mito*, Parma, Ugo Guanda editore, 1990.
- Geertz, Clifford (1987). *Interpretazione di culture*, Bolonia, Mulino.
- Gruzinski, Serge (1994). *La colonizzazione dell'immaginario*, Turín, Einaudi.
- Van Grennep (1981). *I riti di passaggio*, Turín, Boringhieri [1909].

Se aconseja, además, la lectura del ensayo:

- Barthes, Roland (1978). "Il mondo del catch", in *Miti di oggi*, Turín, Einaudi [1957].

Acerca de los orígenes de la lucha libre, se señala la única obra, constituida en gran parte por noticias de los encuentros de los grandes campeones mexicanos:

- Valero, José Luis (1978). *100 años de lucha libre en México*, México, Anaya editores.

Se sugieren las entrevistas, en su mayoría referentes a campeones actuales:

- Miranda Fascinetto, Lola (1992). *Sin máscara ni cabellera. Lucha libre en México hoy*, México, Marc ediciones.
- Siller, David (1994). *Aquí, allá y en todas partes*, México, CONACULTA.

La revista deportiva *Box y Lucha* ha publicado en 1983 una serie de números, del 1502 al 1604, que tratan del nacimiento del fenómeno.

Para el cine de los luchadores, fragmentario y poco exhaustivo, pero único acerca del género:

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

Para el personaje del Santo consultar el breve ensayo literario de Carlos Monsiváis, que retoma el análisis de Roland Barthes: "La hora de la máscara protagonista. El Santo contra los escépticos en materia de mitos", en *Los rituales del caos*, pp. 125-133.

Es indispensable una revisión de las revistas *Box y Lucha* de los años 60-70, y *Arena de box y lucha*; de esta última, en particular, señalamos

los números 874-904 de 1975 que contienen una "Crónica del recuerdo" del Santo.

Aconsejamos además la visión de las revistas *Zas*, 1953, núms. 129-130; *Ases*, 1976, núm. 82, pp. 1-13; *Cine Confidencial*, 1969, núm. 252, pp. 1-47; *Otro cine*, 1975, núm. 3; *Campal*, 1984, núm. 110, pp. 1-35, *Proceso*, 1984, núm. 380, pp. 44-49; y *Revistas de Revistas*, 1984, núm. 3864, pp. 16-19.

Señalamos los siguientes artículos:

- "Multitudinario adiós al Enmascarado de Plata", en *La Afición*, 7 de febrero de 1984.
- "Llanto por el ídolo", en *La Prensa*, 7 de febrero de 1984.
- "Temía a la muerte el Santo", en *La Prensa*, 8 de febrero de 1984.
- "La cara del Santo", en *UnomásUno*, 8 de febrero de 1984.
- "Cuba le abrió a el Santo las puertas del cine y la leyenda", en *El Sol de México*, 12 de febrero de 1984.
- "De demonio a Santo", en *El Sol de México*, 13 de febrero de 1984.
- "Santo era un verdadero santo", en *El Universal*, 5 de febrero de 1987.
- "Cinco años sin el Santo", en *El Universal*, 3 de febrero de 1989.
- "¡Santo, el ídolo, la leyenda!", en *Lucha Libre*, 19 de septiembre de 1991.
- "¡Santo, Santo, Santo!", en *UnomásUno*, 13 de febrero de 1993.

Para el cuarto capítulo: sobre el nacimiento del boxeo, hasta nuestros días, es de utilidad: *Inciclopedia storica del pugilato mondiale*, Milán, Perna editore, 1969, 4 vols. Se aconseja también la consulta de:

- Oates, Joyce Carol (1988). *Sulla boxe*, Roma, edizioni e/o (primera edición en *The Ontario Review*).
- Philonenko, Alexis (1992). *Historie de la boxe*, París, Criterion.
- Remnick, David (1998). *King of the world*, Nueva York, Random House.
- Ruffini, Franco (1994). *Teatro e Boxe*, Imola, Il Mulino.

No existen estudios acerca del origen y la evolución en México de este deporte y de sus campeones. Señalamos el ensayo:

- Marimón, Antonio (1999). "El oro del ring", en *Último tango en Buenos Aires*, México, Cal y Arena.

Para una contextualización del barrio de Tepito, además de las obras ya citadas de Oscar Lewis, es útil la consulta de:

- Mantecón, A. R. y G. Reyes (1993). *Los usos de la identidad barrial*, México, UAM.
- Ramírez, Armando (1989). *Tepito*, México, Grijalbo.

Para una visión general de 1968, véase la obra de José Agustín (1996). *La contracultura en México*, México, Grijalbo. Además, sobre el debate de la contracultura, se aconseja la revista *Generación*, 1997, núm. 11.

Para la bibliografía de los boxeadores son interesantes las entrevistas a los campeones Kid Azteca, Raúl Macías y Rubén Olivares, contenidas en el texto de Cristina Pacheco (1992), *Los dueños de la noche*, México, Planeta, de las cuales es posible tomar algunos datos sobre la evolución de este deporte.

Para la información sobre la carrera del boxeador Raúl Macías, consultar los números de *Box y Lucha*, 870-884 de 1969.

Sobre Rubén Olivares existe un texto literario que, muy lejos de proporcionar noticias acerca de la biografía del personaje, se limita a hacer gala del lenguaje: Ricardo Garibay (1978) *Las glorias del gran Púas*, México, Grijalbo. También fue publicado, pero de inmediato retirado del mercado, un texto, aparentemente del mismo Rubén Olivares (1985) con el título, *Del infierno a la gloria*, México.

Ulteriores noticias están contenidas en los números de *Box y Lucha*, 846-877 de 1969, y en los números de *Arena de box y lucha*: 877-893 de 1975.

Se señalan además los artículos:

- "Olivares y Utagawa se disputan el campeonato pluma de la WBA", en *Esto*, 9 de julio de 1974.
- "Sería el colmo que no hubiera entrenado bien", en *Esto*, 9 de julio de 1974.
- "El Púas tiene una sombra... Alexis Argüello", en *Esto*, 11 de julio de 1974.
- "Miguel Canto contra Javierto y Rubén Olivares contra Pambelito, el viernes", en *La Prensa*, 15 de noviembre de 1976.
- "Fue un grande pero ya", en *La Prensa*, 23 de noviembre de 1976.
- "Prefiero un carrujo de yerba que tres paquetes de cigarrillos", en *La Prensa*, 23 de julio de 1977.

- "Sin cortapisas, Olivares hace un análisis de sus fracasos, logros y anhelos", en *Excélsior*, 20 de enero de 1977.
- "Hoy el gran adiós para Rubén", en *La Prensa*, 12 de marzo de 1988.
- "Olivares demostró que el público necesita un ídolo", en *La Prensa*, 15 de marzo de 1988.
- "El pueblo se entregó a Olivares", en *Esto*, 13 de marzo de 1988.

Para el epílogo: el interesante y exhaustivo ensayo de Mauricio José Schwarz (1994), *Todos somos Superbarrio*, México, Planeta. Proporcionan amplia y detallada documentación los fascículos recopilados y publicados por la Comisión de Formación de la Asamblea de Barrios de la Ciudad de México, *Ya nada nos detiene*, México, 1987.

A lo largo de la investigación fueron realizadas las siguientes entrevistas:

- Wolf Ruvinsky, ex luchador, realizada en la Ciudad de México el 23 de septiembre de 1996.
- Miguel Ángel Zamora, Secretario de la Comisión de Lucha, realizada en la Ciudad de México el 1 de octubre de 1996.
- Público de la Arena Coliseo, realizada en la Ciudad de México el 12 de agosto de 1997.
- Carlos Monsiváis, ensayista y escritor, realizada en la Ciudad de México el 5 de octubre de 1996.
- Agustín Granados, periodista, realizada en la Ciudad de México el 10 de septiembre de 1996.
- Rafael Aviña, periodista, realizada en la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1996.
- Ilán Semo, historiador y ensayista, realizada en la Ciudad de México el 22 de agosto de 1997.
- José Antonio Rojas Loa, antropólogo urbano, realizada en la Ciudad de México el 16 de agosto de 1998.
- Rubén Olivares, ex boxeador, realizada en Ciudad Nezahualcóyotl (Estado de México) el 21 de agosto de 1997.
- Superbarrio Gómez, "luchador social", realizada en la Ciudad de México el 29 de agosto de 1996.

Ficción y realidad del héroe popular

—con un tiraje de 2000 ejemplares—
lo terminó de imprimir la Dirección
General de Culturas Populares e Indígenas del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
en los talleres de Ediciones Corunda, S.A. de C.V.,
Oaxaca N° 1, esquina con Periférico Sur,
San Jerónimo Aculco, México, D.F., 10700
en el mes de noviembre de 2001

Diseño de portada y cuidado de la edición:
Subdirección de Difusión y Publicaciones de la
Dirección General de Culturas Populares e Indígenas



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CONACULTA
CULTURAS POPULARES E INDÍGENAS

