



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HACIA UNA REFLEXIÓN FILOSÓFICA SOBRE EL HÉROE
EN LA CULTURA DE MASAS CONTEMPORÁNEA

El caso de *Santo, el Enmascarado de Plata*

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA
P R E S E N T A
FÁTIMA NORMA GÓMEZ GÜIDO

Asesora: Dra. Zenia Yébenes Escardó



CIUDAD UNIVERSITARIA, JUNIO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico esta obra a mi madre Cecilia Güido Peralta y a mi padre Cecilio Gómez Aguilar, por su incondicional amor y su invaluable ayuda, por comprenderme siempre y así haberme permitido convertir este sueño en una realidad. Porque sin ustedes nada.

Y a los imprescindibles, a mis amigos y hermanos de lucha, a aquellos bastiones sociales o héroes sin nombre ni rostro que no se conforman, y en lugar de ello resisten y pugnan por algo mejor, por defender lo propio y a los nuestros.

ÍNDICE

“Viva Del Santo!”	7
-------------------------	---

INTRODUCCIÓN	11
--------------------	----

I. PRIMERA CAÍDA

Aproximaciones contemporáneas del mito

1. Sentidos y usos del término mito	19
1.1. La agnosia semántica del término mito	21
2. Principales escuelas contemporáneas del mito	25
2.1. ¿Mitos universales?	28
2.2. Interpretación lingüística	30
2.3. Interpretación funcionalista	34
2.4. Interpretación psicoanalítica	37
2.5. Interpretación estructuralista	44
2.6. Interpretación espiritualista	48
2.7. La dinámica presencia de los mitos	53
3. La recepción del mito en la actualidad.....	56
3.1. Multifuncionalidad del mito	56
3.2. La reconfiguración del papel del mito	58
3.3. El mito y su intrínseca relación con la realidad histórica	61
3.4. Mythos y logos	64
3.4.1 La crisis expresiva de nuestro tiempo	65
3.4.2 El mito del “sólo logos”	69
3.4.3 El poder de la palabra o la palabra del poder	71
4. La <i>mito-lógica</i> naturaleza humana.....	72

II. SEGUNDA CAÍDA

La cultura de masas y sus distintas manifestaciones

1. Una aproximación a la resignificación del proyecto de la modernidad	75
1.1. El proyecto de la modernidad entra en crisis	77
1.1.1. La ética	80
1.1.2. La ciencia	84
1.1.3. La estética.....	86
1.1.4. Ante el mar de la incertidumbre	90
2. La cultura de masas contemporánea	92
2.1. Entre el arte elevado y la cultura de masas.....	92
2.2. Cultura de masas en tiempos de industria cultural	95
2.3. La incursión de la vida cotidiana y su transformación en la cultura actual	100
2.4. Hacia una nueva comprensión de la cultura contemporánea	105
2.5. ¿Cultura de masas o cultura popular?	108
2.6. Nuevas formas de cotidianidad e identidad	112
3. El surgimiento del fenómeno de la lucha libre en México.....	119
4. Lo espectacular, teatral y ritual de la lucha libre	126
4.1. La lucha libre, un deporte espectacular	130
4.2. La teatralidad de la lucha libre y el espectáculo como fenómeno social	142
4.3. La ritualidad de la lucha libre	156
4.4. ¿La lucha sigue?	167

5. La lucha libre en la sociedad del espectáculo, dentro de la cultura de masas contemporánea.....	171
--	-----

III. TERCERA CAÍDA

Hacia una nueva comprensión del héroe contemporáneo:

Santo, el Enmascarado de Plata

1. Particularidades del héroe en la tradición clásica	179
1.1. El héroe se ha movido y la plaza deberá ser ocupada de nuevo	187
1. 2. Las huellas del héroe tradicional impresas en algunas interpretaciones actuales ..	190
2. Perfiles del héroe en el panorama filosófico contemporáneo	196
2.1. Un mundo a posteriori es posible	196
2.2. Del heroísmo desencantado, al “Hércules desempleado”.....	199
2.3. El heroísmo en gestación se libera del absoluto	205
2.4. Los héroes de un género nuevo	208
2.5. La nueva actitud heroica: Vivir como al morir, se hubiera querido haber vivido ..	213
2.6. La superación del desprecio por lo cotidiano	215
2.7. El heroísmo de “todos y nadie”	217
2.8. El desarme de la seriedad como la victoria del heroísmo.....	219
2.9. El héroe sin gloria.....	222
3. El héroe en la cultura de masas contemporánea.....	226
3.1. Héroes transfigurados	227
3.2. La escenificación de un héroe contemporáneo	232
3.2.1. Hagiografía de Rodolfo Guzmán Huerta, <i>el Santo</i>	234
3.2.2. La consagración de <i>El Santo</i>	243
3.2.3. <i>El Santo</i> , ¿un superhéroe marca registrada?.....	248
3.2.4. Un héroe multimedia.....	252
3.2.5. La máscara que elige no representar o La máscara del <i>Todos somos</i>	276
3.3. Ficción y realidad de <i>Santo, el Enmascarado de Plata</i>	294
3.3.1. <i>Santo</i> contra la posteridad	300
3.3.2. <i>Santo</i> ha triunfado <i>urbi et orbi</i>	315
3.4. Aportaciones e implicaciones culturales.....	330
3.4.1. El héroe deambula por las calles	332
3.4.2. Del héroe trascendental o ideal, al héroe anodino o real	338
3.4.3. Por la canonización de <i>El Santo</i>	340
4. Los episodios del héroe de nuestros días	346
5. En esta esquina, del mito a la realidad; y en esta otra, de la realidad nuevamente al mito	353

CONCLUSIONES	357
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	367
REVISTAS	369
FILMOGRAFÍA BÁSICA	370
WORLD WIDE WEB	371
HEMEROGRAFÍA	374
ÍNDICE DE IMÁGENES	374

“Viva Del Santo!”

This is the song of Santo,
by day a famous wrestler,
by night a superhero.

Protecting the world from infamous
bad guys and chicks,
like the aztec mommy man,
and the mayan vampire women
Oh yeah!

And you know, you can still hear him
on the backstreets of Mexico City,
in a cruel cool evening,
in a small white foreign sports car.

You know, Im talking about Santo.
Thas right... Santo

One more time...
Im talking about Santo.

The man... the man.
Viva, viva Santo!

Go, go, Santo go...
Viva Santo*

Southern Culture on the Skids
(Grupo de surf-rock estadounidense)

*¡Viva Del Santo! (Trad. Fátima N. Gómez Güido)

Ésta es la canción de Santo,
durante el día un famoso luchador,
por la noche un súper héroe.
Protegiendo al mundo de infames
chicos y chicas malos,
como la momia azteca,
y las mujeres vampiro mayas
¡Oh sí!
Y sabes, todavía puedes oírlo
en las callejuelas de la ciudad de México,
en una fría y cruel tarde,
en un pequeño auto deportivo blanco e importado.
Ya sabes, hablo de Santo.
Así es... Santo.
Una vez más...
Hablo de Santo.
El hombre... el hombre.
¡Viva, viva Santo!
Vamos, vamos, Santo vamos...
¡Viva Santo!

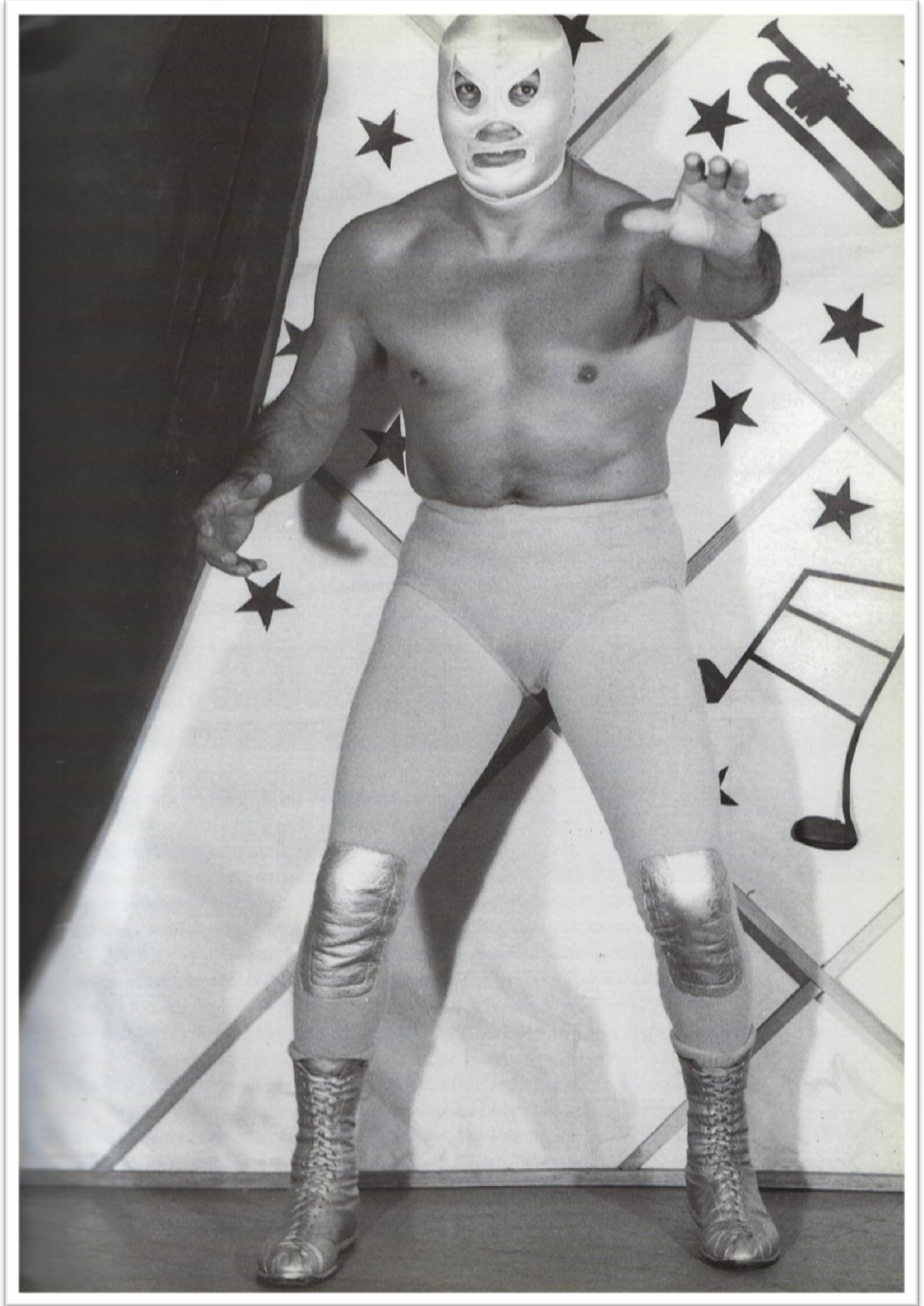


Fig. 1. *Santo, el Enmascarado de Plata*
Foto: Felipe de Anda, ca. 1963. Col Christian Cymet

INTRODUCCIÓN

La importancia científica de cualquier investigación es proporcional al grado de indispensabilidad que presenta la contribución. En este sentido, considero que es especialmente más útil la elaboración de una tesis ligada a experiencias prácticas, a compromisos sociales directos y que me imponga una intervención directa con la contemporaneidad, que la realización de una tesis de erudición que sólo hable de autores célebres, pues comparto aquella concepción de que las mejores ideas no siempre provienen de los autores mayores. Por tal motivo, con la presente investigación, pretendo hacer patente la idea de que la vida cotidiana debe y puede ser también el objeto de estudio de la filosofía.

Tradicionalmente se considera que el carácter permanente de las historias mitológicas se deriva de sus personajes clásicos que son siempre los mismos: dioses, demonios, héroes, etcétera, con rostros específicos y rasgos bien delimitados. Sin embargo, el seguir asumiendo como cierta dicha creencia puede resultar insuficiente y limitado en la contemporaneidad, pues posiblemente las diferentes interpretaciones clásicas del héroe quizá no sean suficientes para entender las formas en las que ahora se presenta dicha figura en la cultura contemporánea, así como tampoco la idea que tradicionalmente se tiene del mito. En este sentido, ¿deben seguir siendo los mitos griegos el mejor ejemplo de la quintaesencia del mito en la actualidad? ¿Debe toda imagen heroica en la contemporaneidad tomar como modelos las figuras heroicas de antaño? Y más aún ¿debe toda figura considerada como heroica en la actualidad estar inmersa necesariamente dentro de un mito?

Hacia una reflexión filosófica sobre el héroe en la cultura de masas contemporánea: el caso de Santo, el Enmascarado de Plata se propone diferenciar precisamente las estructuras propias de la heroicidad tradicional en general, de los nuevos rostros que ha adquirido poco a poco el héroe contemporáneo en la cultura de masas en particular. El objeto de dicha distinción será considerar el caso de un personaje contemporáneo estimado como heroico, y, de ser el caso, preguntarnos si en su realización puede hablarse de la generación de un nuevo mito; lo anterior sobre todo poniendo en

tela de juicio muchas de las interpretaciones que sin más lo han determinado como tal. Los tres capítulos (o tres caídas) que conforman este trabajo son por tanto, en última instancia, tentativas de aproximación a las particularidades de la experiencia del héroe en nuestra contemporaneidad.

Para explorar un nuevo sentido de la noción de héroe en la cultura de masas contemporánea, será necesario partir de la idea de que las formas heroicas en la contemporaneidad ya no pueden ser abordadas con ayuda de las representaciones míticas originarias. Así, se rebatirá hasta qué punto la figura clásica heroica puede seguir sirviendo como paradigma único cuando se desea comprender cualquier otra representación de ella en la contemporaneidad.

Para ello, por una parte, se analizará cómo es pensado y acogido el mito en la actualidad en tanto fenómeno vigente en las sociedades contemporáneas y, por otra, se hará una revisión general de las características propias del héroe en el mito clásico. Para tal propósito me apoyaré principalmente en *El mito y el concepto de realidad* de Hans Blumenberg, en donde se asume la reconfiguración del papel del mito a partir de su carácter dinámico vinculado a procesos históricos determinados.

Antes, los héroes se encontraban insertos en una tradición mítica de donde no se movían. El heroísmo se imponía como una forma única, inmutable y distante. Sin embargo, a partir de que asistimos a un mundo desencantado y de que nuestras vidas han quedado desarraigadas de la tradición del orden trascendental, dicha condición del héroe ha cambiado. Respecto al mito es necesario afirmar que no puede haber una forma única para su interpretación, ya que su verdad no depende de su contenido, sino del hecho de ser una creencia aceptada por la sociedad; de manera tal que el mejor estudio de cualquier mito será aquel que lo aborde en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la humanidad en el pasado y de cómo puede o no servirle en un momento actual. En este sentido, y de acuerdo con Blumenberg, la mejor concepción del mito y su recepción debe dar cuenta de cómo sus contenidos –lejos de su origen o función originaria– pueden ser retomados y reinterpretados de acuerdo con las variantes que cada realidad histórica exija.

Para las investigaciones en torno a las nociones del héroe en la contemporaneidad, será necesario, abordar ciertos aspectos en torno a las posibilidades que abre el pensamiento filosófico contemporáneo, asociado a una resignificación del proyecto de la modernidad. Para ello, se revisarán algunas críticas hechas por Esther Díaz en su ensayo *¿Qué es la posmodernidad?*, junto con algunas consideraciones de *La razón estética* de Chantal Maillard.

De acuerdo con Díaz, el pensamiento posmoderno que suele referirse a algunas manifestaciones contemporáneas, se circunscribe a una época que redescubre y revaloriza lo nuevo a partir del rescate de lo viejo fragmentado. En el momento en que lo moderno va agotando sus fórmulas tradiciones con el desencantamiento del mundo, surge la necesidad de volver la mirada a formas de vida y de pensamiento pasados. En el terreno del arte algunas nuevas caracterizaciones de la sociedad contemporánea surgen en este sentido. Además ahora no se explica más lo bajo por lo alto, es decir, desaparecen las divisiones entre lo culto y lo popular, entre lo distinguido y lo vulgar. Mientras que el artista moderno apostaba al futuro negando el pasado desde una visión progresista, el posmoderno actualiza el pasado para conformarse en él y hacerlo suyo, incluso ironizándolo. Así también las costumbres de las sociedades que solían desdeñarse llamándolas cultura de masas, ahora son reconocidas como formando parte de un sector cultural incluso novedoso.

Un aspecto significativo de la época contemporánea apela a un espíritu lúdico o de comicidad; y lo cómico ligado al buen humor alude a lo desinhibido y fresco. En este sentido y con relación al nuevo héroe se sugiere que éste posee rasgos más relajados y menos serios, incluso para sí mismo o ante los acontecimientos. El héroe en la época contemporánea acude al mundo de forma más eficaz, en tanto que va adquiriendo nuevos rostros a partir de la resignificación de sentido del proyecto de la modernidad, lo cual implica que ahora todo convive dentro de las irregularidades propias del mundo.

Desde esta visión la base del presente estudio consistirá en identificar los nuevos perfiles del héroe desde un punto de vista filosófico contemporáneo. Para ello se estudiarán las consideraciones de Antonia Birbaum en *Nietzsche, Las aventuras del heroísmo* que van dirigidas a

proponer un heroísmo que se libera, transforma y renueva constantemente, de acuerdo con las necesidades y singularidades de la vida cotidiana. Para Birbaum el desencanto de la modernidad exige un heroísmo ciertamente desencantado, pero que está por inventarse aún totalmente como un modo nuevo capaz de reconquistar su deseo de libertad.

La finalidad del papel del héroe en el mundo contemporáneo tendrá que ver más con su vida en una estrecha relación con lo común, pues el héroe contemporáneo vive atento a las circunstancias. Se arriesga aventurándose y atravesando las incertidumbres y las alteraciones de una vida sin destino, no para dejar huella en la historia, sino para transformar la existencia que también le es común. De acuerdo con Birbaum el heroísmo de la contemporaneidad es ligero y sobrio, viste un hábito urbano con el cual asiste a la vida cotidiana ocultando su alteridad. Ya que su camino es lo cotidiano y lo imprevisible, no busca la gloria, ni la perfección y mucho menos las cosas esenciales. Del mismo modo, y como respuesta al desmoronamiento de la trascendencia, la reactualización del heroísmo surge también del rechazo a la inmortalidad en provecho de la temporalidad y la pluralidad. Asimismo, este nuevo heroísmo que adquiere nuevos rostros se burla de la pretensión del orden establecido y se pone el gorro de bufón: no sólo no encarna la seriedad y la grandeza eterna, sino que le es propia la liviandad, la risa y la alegría.

Desde esta posibilidad que abre el pensamiento filosófico contemporáneo, donde el héroe se caracteriza principalmente por la libertad de moverse en el mundo y la capacidad de ser y estar con los otros en la vida colectiva, es donde podemos ubicar a la figura del héroe desde la cultura de masas en la contemporaneidad. Para abordar esta temática principalmente se hará uso de algunas ideas filosóficas de la obra *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* de Andreas Huyssen. Sobre todo en la idea de que, lejos ya del dogma del arte elevado del modernismo, la cultura de masas puede ser el mejor vehículo para comprender los actuales fenómenos de la cultura contemporánea.

El modernismo se constituyó como cultura antagónica a partir de una estrategia de exclusión, que insistía en la autonomía de la obra de arte en su angustia de ser contaminada por la

cada vez más ‘consumista’ y ‘opresiva’ cultura de masas. Desde un punto de vista posmoderno, es posible alejarse de estos mecanismos del discurso jerárquico, y desafiar la creencia en la necesaria separación entre el arte elevado y la cultura de masas, la política y la vida cotidiana. No se trata ya de afirmar que la perdurabilidad de la dicotomía entre el arte alto y el arte bajo consista en la seriedad y calidad del primero, o en la frivolidad y en el desenfreno del segundo, sino en demostrar la fuerza y la adaptabilidad que ha suscitado esta oposición. A partir de que los límites entre el arte elevado y la cultura de masas se tornaron cada vez menos claros, hubo la necesidad de incorporar conjuntamente formas de la cultura de masas con el arte alto, tal como es el caso de las creaciones posmodernas en las artes, la literatura o el cine que han hecho frente a dicha división. No obstante, aun en el posmodernismo, la cultura popular –que devino propiamente en la actual cultura de masas– se presenta en forma negativa si se pierde la línea que lo separa del modernismo.

Teniendo lo anterior como telón de fondo, se indagará cómo la figura del héroe contemporáneo dentro de la cultura de masas se caracteriza por ser un producto de la industria cultural, de la modernización tecnológica de la sociedad, a partir de los medios masivos y de reproducción. Dentro de este análisis se hará una distinción entre el superhéroe clásico de ficción y el verdadero héroe contemporáneo, en tanto que las dos figuras suelen ser personajes prefabricados y masificados dentro de una industria cultural, pero que seguramente no responderán a las mismas necesidades. Para ello, me serviré principalmente de obras como *El mito del héroe, Morfología y semántica de la figura heroica* de Hugo Francisco Bauzá.

A partir de la cultura de masas, además, se podrá ubicar el surgimiento del fenómeno socio-cultural de la lucha libre y sus personajes que a través de los medios de difusión y reproducción se han mantenido vigentes de un modo muy particular. El fenómeno de la lucha libre en México se definió como la representación siempre eterna del combate entre “el bien” y “el mal”, donde deporte y espectáculo intervenían recíprocamente con ayuda de la técnica, la magia y la improvisación. Sus prácticas que iban desde el uso de máscaras, la flagelación y la idolatría, hasta prácticas de iniciación, expulsión y de comunión, propios de la cultura mexicana, acompañaron

siempre a esta fiesta que simbolizaba la vida cotidiana y la reafirmación de la identidad colectiva de sus espectadores. Para comprender dichas representaciones, me serviré principalmente de obras como: *Y detrás de la máscara, el pueblo. Lucha Libre, un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad* de Janina Möbius, y *Ficción y realidad del héroe popular*, de Tiziana Bertaccini. El análisis de dichos estudios nos ayudará a establecer más agudamente cuáles son los verdaderos rostros del héroe que dentro de la cultura de masas tienen lugar en la actualidad.

Llegados a este punto, se confrontarán los perfiles del héroe contemporáneo, junto otras variadas manifestaciones, con el caso de *Santo, el Enmascarado de plata* quien hasta el día de hoy es considerado como todo un “héroe de carne y hueso” en la cotidianidad. La finalidad última será indagar hasta qué punto las cualidades de este personaje son realmente heroicas desde un punto de visto filosófico contemporáneo, y en consecuencia en afirmar o negar desde esta consideración a dicha figura en la cultura de masas actual.

Para señalar los aspectos que ayudaron a reforzar a dicha figura como tal, se revisarán los relatos reales o ficticios que rodearon desde siempre a Santo, tales como los alcances y efectos de su máscara o la relación única que el personaje guardaba con la sociedad. A partir de que el *Enmascarado de Plata*, podía ser admirado en todo momento en el cine, en la televisión o en la historieta, o en vivo y a todo color, es como se ha considerado que dicho personaje no estaba determinado solamente en el mundo de la fantasía, pues se desplazaba casi simultáneamente de la ficción a la realidad y de la realidad nuevamente a la ficción.

Para este análisis varios serán los textos a escudriñar en correspondencia con lo analizado anteriormente: *Santo el Enmascarado de Plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* de Álvaro Fernández Reyes; *¡Santo, Santo, Santo!, Cultura, cine y lucha libre* de Óscar Barrera Sánchez; y ensayos como “La hora de la máscara protagónica. El Santo contra los escépticos en materia de mitos” de Carlos Monsiváis, “El Santo, a dos que tres caídas” de Elena Poniatowska, etcétera.

Finalmente, se examinará cómo dicho fenómeno, tan específicamente propio de una cultura

de masas en México, es acogido mundialmente, y en consecuencia, qué posibles aportaciones culturales importantes surgen a partir de dicha transmisión. *Santo, el Enmascarado de Plata*, pensado como una figura heroica hoy es estimado como todo un ídolo de culto en geografías tan disímiles como Japón, Egipto o España. Para dicho tratamiento se hará acopio de información extraída de documentos varios, como artículos de revistas, periódicos, películas y realizaciones artísticas hechas en otros países influidos en esta figura heroica. Del mismo modo, y de afirmarse a Santo como una de las encarnaciones del héroe contemporáneo dentro de la cultura de masas, se cuestionará a partir de dicha investigación si esta encarnación puede ser considerada como un mito en la actualidad, pues en la fundamentación común que se hace de los mitos, héroe y mito suelen estar emparentados.

La investigación consistirá en el estudio de varios autores, teniendo siempre como hilo conductor sólo el punto de vista del tema principal. Para ello será necesario conocer las aportaciones de los investigadores que han trabajado el tema, con la finalidad de saber lo que se ha dicho y lo que puede servir para la indagación. Asimismo, la presente investigación será de carácter expositivo, mientras que el método empleado será, por un lado para la fundamentación, el método analógico pues los datos particulares que se presenten desde las primeras páginas ayudarán a establecer ciertas comparaciones que finalmente llevarán a la solución del problema central; y por el otro, para su desarrollo, el método a utilizar será el deductivo, ya que se presentarán conceptos y afirmaciones de los que se extraerán algunas conclusiones para después examinar un caso particular sobre la base de dichos resultados.

Aprovecho desde ahora para expresarle mi más sincero agradecimiento a mi asesora la Doctora Zenia Yébenes Escardó por toda su paciencia que en ocasiones necesite para redoblar esfuerzos, y por haberme respaldado y guiado de manera tan fructífera en tan desacostumbrado tema. Gracias Zeni.

APROXIMACIONES CONTEMPORÁNEAS DEL MITO

1. Sentidos y usos del término mito

La Verdad es una, los sabios hablan de ella con muchos nombres.
Los Vedas

En todo el mundo, tiempo y circunstancias han existido los mitos y son el estímulo de mucho de lo que ha podido florecer del ser humano. Sus grandes figuras como los dioses, héroes y demonios se encuentran en muchas manifestaciones humanas, pero más frecuentemente se hallan en las prácticas culturales y cotidianas de muchos pueblos.¹ Mucho de lo que somos es por los mitos y la mitología heredada, y resulta innegable que ningún pueblo podría entenderse sin apelar a dichos fenómenos; por ello, su estudio ha ayudado a acercarnos a las grandes civilizaciones, inclusive de manera íntima al dejar huella en el espíritu de cada una de ellas.²

Pero, ¿qué son hoy aquellos sorprendentes relatos llamados comúnmente ‘mitos’ para nosotros los lectores descreídos? Con el entramado de los textos clásicos, sus poetas, intérpretes y mitógrafos nos acercamos a este mundo imaginario, legendario y caprichoso, y escuchamos una lejana melodía, percibimos su fantástica seducción y a veces, incluso, nos percatamos de su antigua religiosidad. Porque del mismo modo en que asistimos a un mundo en donde no resulta fácil creer en mitos, al mismo tiempo seguimos haciéndolos presentes día a día, ya sea acudiendo a los estudiosos del tema, ya recordando a los personajes que los han hecho vigentes.

Los mitos siguen siendo tan fascinantes y constantes como antaño lo fueron; tan es así que

¹ Misteriosamente, el dinamismo de estas figuras –dioses, héroes y demonios– se hace patente de manera subrepticia en las deliberaciones de los hombres y en sus prácticas. “Las guerras declaradas por los hebreos sólo eran la parte visible de un combate mucho más decisivo que enfrentaba a Yahvé con los dioses de los otros pueblos, y los romanos sólo conquistaron el mundo al domesticar a los dioses de las demás nacionales.” Fernand Comte, *Las grandes figuras mitológicas*, p. 11.

² *Ibidem*

en estos años han logrado una gran presencia: se habla de los mitos en cuestiones de género, en el ámbito político, dentro de las relaciones humanas, etcétera, y la sola palabra aparece referida tanto en el uso coloquial como entre los eruditos. Ya Octavio Paz escribía años atrás que “el modernismo es un mito vacío”.³

Ahora surge la necesidad de hacerse varias preguntas como: ¿A qué está respondiendo este llamado cada vez mayor a los mitos y a recursos tales como los mitologemas o la alegoresis?, ¿Puede hoy afirmarse la existencia de mitos y la necesidad de éstos? Y de ser así, ¿cómo son los mitos de ahora y qué relación guardan con los mitos tradicionales? Ante cualquier posible respuesta, lo más justo será tener presente la idea de que los mitos y todos sus recursos quizá nunca hayan desaparecido del todo, y que en lugar de ello sólo hayan variado o se hayan ido complementando con el paso del tiempo. De ser así, cabría la posibilidad de afirmar que toda recepción mítica valorada como cosa del pasado, sea sólo un pretexto para encubrir lo que ha permanecido invariable según cada realidad, para lo cual hoy estaríamos asistiendo a un mundo desmitologizado pero sólo en apariencia, en donde la verdad es que los mitos siguen persistiendo y cada vez de manera más reiterada.

Por lo anterior, el intento primario aquí será indagar cómo es pensado y acogido el mito en la actualidad en tanto fenómeno vigente en las sociedades contemporáneas, con relación a las nuevas formas de acción y de pensamiento, partiendo principalmente del presupuesto de que los mitos hoy ya no pueden ser abordados con la ayuda de las representaciones míticas originarias. En este sentido se rebatirá hasta qué punto los mitos tradicionales pueden seguir siendo vigentes al tratar de comprender cualquier representación de éstos en la contemporaneidad. Para ello habrá que acercarse a los usos y sentidos que se han dado del mito, los cuales asumen sobre todo su reconfiguración, a partir de su carácter dinámico vinculado a procesos históricos determinados.

Desde esta perspectiva cabe mencionar que, aun cuando el tema central sea el mito que propende fácilmente a la confusión, he de advertir que más que invitar a frecuentar los mitos

³ Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, p. 11

clásicos para regresar punto por punto a su fecundo estudio –lo cual como tal sugeriría infinidad de especulaciones dudosas y arriesgadas–, la idea es sistematizar lo que se ha pensado de éste con base en algunas interpretaciones contemporáneas, con la intención clara de entender el amplio uso de dicho término. Quizá en el intento por resaltar las diferencias del mito en la actualidad con el mito en la tradición clásica ha de reprocharse que se pasen por alto las semejanzas que pudiera haber entre ambos. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que dicha desatención se justifica con el objetivo de dar mayor importancia a una comprensión básica de éste que está demandando nuestro tiempo, a saber, por qué en esta época seguimos proclamando mitos, apelando por lo general siempre a concepciones arcaicas, situadas en un contexto histórico totalmente distinto. Por supuesto que hay semejanzas entre estas dos concepciones; no obstante, lo que se pretende es marcar precisamente sus diferencias. Es por ello que un estudio analógico podrá contribuir a una comprensión más clara del mundo actual, de sus diversas e inusitadas manifestaciones, pero sobre todo podrá ayudar a entender a qué están respondiendo estas necesidades contemporáneas.

Por todo ello, y partiendo del extraordinario poder de seducción que el estudio de los mitos ha ejercido en todo momento y en todo lugar, vale la pena indagar entonces por qué el mito ha logrado tan notable difusión, pues al parecer indiscutiblemente la peculiaridad de éste ha sido especialmente una: negarse a desaparecer.

1.1. La agnosia semántica del término mito

Decía San Agustín en relación con el tiempo en sus *Confesiones*: “Mientras no me preguntan a propósito del tiempo, sé todo lo que a él concierne, pero basta que me pidan que cuente algo sobre el tiempo, para que no sepa nada de lo que a él se refiere”.⁴ Algo parecido sucede con la idea del mito: la sola palabra que no dejamos de tener en la boca, se revela como insostenible de

⁴ San Agustín, *Confesiones*, p.193

frase en frase. Tan pronto la reflexión intenta definir ligeramente al mito, éste se manifiesta como algo impreciso, pues le es propia la vaguedad en su significado a partir de sus múltiples connotaciones, y el solo intento de calificarlo con una idea, una teoría o una determinada figura ha resultado un trabajo inconcluso hasta nuestros días.

El mito es un término tan abierto y complejo, tanto en el uso coloquial como entre los especialistas, que no es posible dar una definición adecuada que pueda ser aceptada como la única posible, ya que ésta en cuanto tal sugeriría abarcar todos los tipos y funciones de los mitos en todas las sociedades existentes. Por ello es un tema que en definitiva no acepta definiciones unívocas, pues le constituye la plurivocidad; y precisamente así lo manifiesta Geoffrey Stephen Kirk: “No existe una sola definición de mito, una forma platónica de mito, a la cual deba amoldarse cualquiera de los casos que se puedan presentar. Los mitos [...] difieren enormemente en su morfología y en su función social y se observan indicios de que una verdad tan obvia está empezando a ser ampliamente aceptada.”⁵

Dicha aseveración se emparenta con la idea de que al final de cualquier proceso teórico no cabe la posibilidad de definir conceptos –o por lo menos así se piensa desde la filosofía. De hecho, Kant en la *Crítica de la razón pura*, se opone ya de suyo a la pretensión de ofrecer definiciones preliminares en filosofía, pues en ella, “la definición como claridad definida, más que abrir, debería cerrar la obra”.⁶ Kant advierte que cuando se tiene un concepto y lo primero que se quiere hacer con él es definirlo, estaríamos haciendo de todo, menos siendo congruentes con el quehacer filosófico. Además, cuando se pretende dar definiciones demasiado precisas –frente o no ante una gran univocidad–, lo que resulta son acepciones parciales o por lo mismo demasiado controvertidas.⁷

Así, la problemática en torno a la definición constata muchas y muy importantes dificultades, en algunas ocasiones, totalmente insuperables. Sin embargo, resulta necesario proceder

⁵ Geoffrey Stephen Kirk, *El mito: Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, p. 21

⁶ Hans Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*, p. 10

⁷ Esto debería ser lo primero en enunciarse cuando se pretende enseñar y aprender filosofía, pues la academia nos ha acostumbrado a definir antes que todo, en tanto que el quehacer de la filosofía no es ni siquiera en su investigación igual al de las ciencias duras.

siempre con una concepción dada de aquello que se está indagando, pues para poder acceder a la realidad, el espíritu humano necesita indudablemente concretar sus razonamientos y también las imprecisiones de su pensamiento; es decir, dado que el conocimiento humano es en todo momento histórico, finito y contenido dentro de una cultura determinada, precisa puntualizarse y fijarse en algo concreto que le conceda tomar la realidad desde un enfoque particular. “El conocimiento humano siempre es perspectivístico, concretado, pues, desde un punto de vista determinado.”⁸

Desde este contexto en relación con el mito, el filólogo español Carlos García Gual considera que rechazar escépticamente una definición general mínima que permita distinguir un mito de lo que no es, para advertir qué usos se consideran pertinentes y cuáles no, resulta una tarea por demás exagerada.⁹ Hans Blumenberg, por su parte, advierte que resulta menester no renunciar *de facto* a las definiciones formales que del mito se tienen y que hasta ahora se han mantenido, pues, de ser el caso, permitirán mostrar la existencia de una ‘nueva mitología’.¹⁰ Es decir, aun cuando los mitos que demandemos ahora sean distintos a los de antaño, no podemos renunciar sin más a sus definiciones formales.

Ahora bien, varios son los significados que la *Real Academia Española* adjudica al término mito y a los cuales se sigue acudiendo, como son: “Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. O, historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal.”¹¹ Estas enunciaciones sólo sirven para notar lo anticuado que ha quedado dicha definición, pero sobre todo para advertir lo cuestionable que resultan en la actualidad.

En general, la definición más común que se tiene del mito es la de ser una “ficción alegórica”, y a pesar de que éstas tuvieron una larga persistencia, hoy han caído en desuso, quizá

⁸ Lluís Duch, *Antropología de la religión*, p. 83

⁹ C. García Gual, *op. cit.*, p. 19

¹⁰ H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 13

¹¹ *Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición*, (2001): En http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mito, consultado el 2 de diciembre del 2008.

por ser el resultado de una visión más “ilustrada” y “racionalista”. Pensado en la actualidad, el uso del término “mito” o “mítico” está emparentado a connotaciones más atractivas, como a lo fabuloso, extraordinario, fascinante o increíble, aunque también a denotaciones poco precisas como a lo quimérico, fantástico y seductor, incapaz de someterse a comprobaciones objetivas. Asimismo, en su aspecto negativo, el *mito* se entiende por lo general como algo más allá de lo real, ligado a la invención del imaginario. Desde este tenor son calificadas de “mitos” desde las sublimes figuras del espectáculo con su propaganda exagerada, hasta las ideas fundamentales o las creencias religiosas que muchas veces se niegan a la objetividad. En fin, que de cualquier forma que se le tome, definitivamente “el término ‘mito’ puede ser una ambigua etiqueta.”¹²

Respecto a la palabra ‘mitología’¹³ aparece por primera vez en Platón con dos significados distintos: uno, como la colección o el conjunto de relatos de un pueblo o civilización, y otro como el estudio y la investigación sobre éstos.¹⁴ No obstante, y aun cuando resulta fácil reconocer dicha distinción, se ha preferido renunciar a este empleo por considerársele poco claro, pues entendida la *mitología* como el “estudio o tratado de los mitos” o incluso como la “ciencia de los mitos”, presupone su existencia como una *colección* mítica.¹⁵ Además, en esta línea, los mitos normalmente forman parte de un conjunto dentro del cual se insertan cada uno para formar un todo; es decir, se definen en razón de otros, y no con un valor independiente. De allí que habitualmente se considere que un mito sólo se deja alcanzar en la medida en que se relacione con otros.¹⁶ Y en tal caso surge la pregunta de si un mito depende entonces de otros mitos para su organización o para su propia existencia, o más aún, si necesitamos de la mitología, como habitualmente es entendida, para hablar hoy acerca de los mitos.

En fin, la idea más tradicional que se tiene de la mitología es la de una “historia de la

¹² C. García Gual, *op. cit.*, p. 12

¹³ La raíz que da en griego el verbo *legó* y el sustantivo *lógos* significa tanto «reunir, recoger» como «decir», y el término compuesto de *mitología*, ha heredado esos dos matices. *Ibid.*, p. 28

¹⁴ Rafael Fontán Barreiro, *Diccionario de la mitología mundial*, p. 15

¹⁵ C. García Gual, *loc. cit.*

¹⁶ F. Barreiro, *op. cit.*, p. 15

influencia”, donde las huellas del pasado son consideradas “formas de pensamiento”, incluidas y llevadas inestablemente por la historia y en ocasiones convertidas en trofeos culturales. Pero dicha concepción no explica, sobre todo, cómo los contenidos míticos –lejos ya de un origen o función primordiales– se retoman, interpretan y reinterpretan una y otra vez, como criterios de conductas básicas del ser humano y de la realidad.¹⁷

Pero, entonces, ¿qué hay que sea objetivo, claro y preciso del mito desde una perspectiva contemporánea? Quizá lo más esencial para saberlo sea investigar cuál es la significación de los mitos, así como su trascendencia y su repercusión, si consideramos que los mitos hablan por sí mismos más de esto último que de los usos con los que hubo que calificarlos a partir de las circunstancias que los vieron nacer. Para ello, y para facilitar la perspectiva adecuada del estudio actual de los mitos y su correcta lectura, habrá que valerse entonces de los diversos enfoques contemporáneos que de él se han generado y que no por nada han ayudado a su mayor comprensión.

2. Principales escuelas contemporáneas del mito

Las interpretaciones de los mitos, por muy fantásticas que puedan ser, nunca se encuentran completamente alejadas del espíritu del ser humano, porque el hombre es un animal imaginativo que nunca permanece completamente ajeno a sus propias creaciones.

Lluís Duch, *Antropología de la religión*

Anteriormente se consideraba que el mito estaba ligado necesariamente a factores religiosos y era acogido generalmente en el mismo plano que un dogma fundamental o incluso como el origen de las formas religiosas. Sin embargo, en un enfoque más contemporáneo existe un cambio de actitud ante dicho tema, debido a las investigaciones de quienes han estudiado los mitos con la ayuda de la historia, la filosofía, la antropología, la arqueología, y demás disciplinas que han encontrado en los mitos materiales útiles para sus respectivas investigaciones, como es el caso de la

¹⁷ H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 12

psicología, la lingüística o la sociología. Dichos estudios ayudaron a revisar, complementar y hasta a desechar las teorías ilustradas que pensaban al mito como algo oscuro y absurdo, perteneciente a una época “prefilosófica”.

Por ello se dice que el estudio de los mitos se ha convertido en el punto de encuentro de las diferentes ciencias y, para poder abordarlo hoy, se puede acudir a las diversas elucidaciones que se han dado de él según cada enfoque o disciplina o si se prefiere de forma interdisciplinaria.¹⁸ Sin embargo, partiendo de una y otra teorización, resulta imposible hallar un núcleo semántico común, y ni siquiera los estudiosos de los mitos griegos y las mitologías históricas coinciden en cuando a las definiciones, pues como diría Blumenberg “las definiciones del mito son casi tantas como las perspectivas metódicas sobre él.”¹⁹ Porque aun cuando la palabra ‘mito’ tuviera una denotación común en su uso, se ha manejado con tal divergencia que ha versado también en infinitas connotaciones al privilegiarse ciertos aspectos del mito según cada enfoque particular. Así lo señala Lluís Duch, citando a Annemarie de Wall: “un lingüista analiza el lenguaje del mito, el folclorista se interesa por los motivos y por las tramas que emplea, el crítico literario considera el estilo y el valor estético, el psicólogo busca el contenido emocional, el teólogo examina la relación con las verdades religiosas y el científico social se concentra en sus significados y funciones sociales.”²⁰ Empero, el hecho de que se hayan ofrecido interpretaciones del mito no sólo diferentes, sino incluso contradictorias, se comprende si se toma en cuenta que en la historia de Occidente, inicialmente en Grecia, surge la necesidad de hallar una hermenéutica de los mitos debido a la importante cantidad de factores religiosos, culturales y sociales que se manifestaban a través de ellos.

Es indudable que la definición del mito acarrea una serie de dificultades, pues se trata de una realidad ante todo profundamente compleja con significaciones y funciones a niveles muy variados. No obstante esta evidencia, los investigadores del tema en todo momento trabajan con una

¹⁸ La labor interdisciplinaria aparecerá por su parte también como engañosa, al no aceptar al objeto de estudio como algo definido y delimitado. C. García, *op. cit.*, p. 12

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ L. Duch, *loc. cit.*

significación precisa del mito, determinada por la visión del mundo de los distintos especialistas. En el fondo, en todo lo que se dice, se describe, se define, se experimenta, etcétera, no se trata sólo de la “realidad en sí” como suponían algunas corrientes científicistas y positivistas; la labor del sujeto que conoce, del mismo modo que transforma y varía la realidad histórica, religiosa y cultural frente a la cual está situado, del mismo modo también la vicia y la malea. Porque de una u otra forma conocer es transformar, es dejar que la objetividad sea asumida por la condición o el proceder de cada sujeto cognoscente.²¹

De esta manera, puede decirse que las interpretaciones de los mitos se aproximan mejor que cualquiera otra elucidación al espíritu humano, pues éste nunca estará del todo exento de sus propias creaciones. Y justamente porque el ser humano se caracteriza por poseer una inagotable inclinación hacia las invenciones del espíritu, las cuales en un proceso nunca cerrado son reinventadas, recontextualizadas y aplicadas una y otra vez –inclusive en sistemas ávidos de definiciones–, es porque se le considera esencialmente un *animal hermenéutico*.²²

Por ello, entre otras cosas, lo que debería tomarse en cuenta principalmente no son los materiales míticos con los cuales trabajar, sino más bien la forma mítica de conocimiento. Porque las experiencias míticas que en todo momento y circunstancia se han concebido son prueba irrefutable de la inagotable búsqueda de *sentido* más profundo de la existencia humana: es señal de los valores que permanecen como universales, a pesar de los cambios en las experiencias y la contingencia propia del mundo. Esta búsqueda de sentido está inmersa y tiene su mayor funcionamiento de manera simbólica en la religión, en el arte, en la filosofía y en todas las expresiones humanas. Muchos investigadores como W. F. Otto, Kerényi, Eliade, Jensen, etcétera – aun con sus diferencias interpretativas– comparten la opinión de que la intención del mito no reside en tratar de ofrecer una forma objetiva sobre el mundo empírico, sino en concretar esa permanente

²¹ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 25

²² Estas invenciones a las que se hace referencia, nos dice Duch, muy frecuentemente son datos o formas anteriormente conocidas que sólo aparecen como innovadoras, pero que en realidad únicamente fueron reclasificadas por haber caído en algún momento en desuso. *Ibid.* p. 30

búsqueda de sentido que el ser humano ha creído poder hallar más allá de lo que se muestra y justifica como verdad.²³

Por tanto, en el entendido de que toda definición posee ciertos intereses creados, y atendiendo a la evidente imposibilidad de ofrecer un repertorio completo acerca de dicha problemática en torno al mito, en lo sucesivo se ofrecerá una exposición de las interpretaciones más importantes de que ha sido objeto, señalando sus premisas ideológicas y metodológicas así como los contextos históricos en los que intenta ser provechosa. Sólo se tratarán los aspectos más importantes de dichos análisis, sin profundizar en los diversos elementos que intervienen en éstos; y aun cuando esto induzca a pensar en un esquematismo reduccionista, esto se comprenderá en el entendido de que la finalidad última aquí será ubicar un contexto teórico capaz de mostrar desde dónde ha sido pensado el mito, cómo ha sido retomado y por qué, lo cual nos servirá para inscribirnos dentro de una visión clara que nos permita mostrar en qué medida resultan relevantes en la actualidad. Todo ello también siguiendo la premisa de Christoph Jamme quien afirma que “el mito nunca ha ejercido *una* sola función. Los intentos realizados hasta hoy para definir exhaustivamente el alcance del mito, siempre han resultado insuficientes”.²⁴ Seguramente por eso, con ayuda de los diferentes modelos interpretativos será posible adquirir una aproximación razonablemente más ordenada acerca de la complejidad y de la diversidad de los universos míticos. De modo que todo esfuerzo por clasificar aquí las diferentes perspectivas permitirá movernos con más ligereza en un mundo que, en palabras de Lluís Duch, es literalmente una jungla.²⁵

2.1. ¿Mitos universales?

Durante muchos siglos no hubo más mitología que la mitología clásica. Después, con los

²³ L. Duch, *op. cit.*, p. 197

²⁴ *Ibid.*, p. 241

²⁵ *Ibid.*, p. 280

estudios que seguían a la aparición de pueblos primitivos en la edad moderna, que dieron a conocer nuevos mitos e historias que aún eran vividas por quienes las contaban, surge durante el siglo XVIII el llamado método comparatista.²⁶ Las primeras interpretaciones de tan fecunda corriente –sobre todo en el campo de la historia de las religiones– mostraban cómo la mitología manifestaba los anhelos e inquietudes comunes a todo el género humano, que expresaba únicamente dichos sentimientos de diferentes formas según cada época y región.²⁷ A medida que se profundizaba en el estudio de dichas formas y que se hacía acopio de las tradiciones de muchos pueblos es como se hizo evidente la existencia de determinados patrones en todas ellas, donde su persistencia se mantenía incluso en regiones muy distantes entre sí y en diferentes épocas de la historia del hombre.

La idea, por ejemplo, de un dios del cielo, de un padre distante en las alturas, aparece cada vez más como una de las concepciones más extendidas de las religiones primitivas. Los aborígenes australianos y muchas tribus africanas tienen un dios del cielo, cuyo representante en la tierra era el emperador. El Zeus griego, como el Júpiter romano, parecen haberse desarrollado a partir de una concepción primera que les acercaba a aquélla, y así lo proclama su origen indoeuropeo como dios-de-la-luz o padre-día. En general, por otra parte, el dios del cielo era un dios distante, que permanecía apartado de la vida de los hombres, quienes nada podían hacer para influir en su voluntad. Sin duda, más importantes en lo cotidiano llegaron a ser otras manifestaciones de lo divino, tales como el culto a los antepasados muertos o al animal *tótem* de la tribu, o las divinidades asociadas a la tierra [...].²⁸

Así, los primeros comparatistas, estudiando los mitos de los pueblos primitivos y relacionándolos con los de la mitología clásica, creyeron encontrar con algunos ejemplos un esquema *universal* dentro del cual habían transitado todos los pueblos para poder llegar del fetichismo al politeísmo; finalmente, al monoteísmo.²⁹ Desde entonces los estudiosos de esta corriente han seguido destacando de alguna manera las semejanzas entre los distintos pueblos, junto con las aspiraciones y las preocupaciones que el ser humano tiene en común dentro de las múltiples

²⁶ Cabe mencionar que el comparatismo no fue una metodología científica exclusiva de la mitología, pues tuvo una gran aceptación en las ciencias de la naturaleza y en las ciencias humanas, surgiendo así el derecho comparado, la literatura comparada, así como la lingüística comparada, etcétera. C. García Gual, *op. cit.*, p. 249

²⁷ F. Barreiro, *op. cit.*, p. 28

²⁸ Diferentes estudiosos han aplicado este criterio a otras figuras divinas que se repiten con características muy parecidas en distintos relatos. F. Barreiro, *loc. cit.*

²⁹ Cf. C. García Gual, *op. cit.*, en “La mitología comparada en sus comienzos”, *passim*, pp. 240, 250.

culturas.³⁰

Sin embargo, después de estos estudios limitados, aunque no por ello vanos de la mitología comparada, las diferentes interpretaciones modernas han optado por explicaciones más eclécticas y múltiples, y por respuestas en ocasiones menos precisas; pero incluso éstas últimas se han servido de dicho análisis para la elaboración de los nuevos enfoques e interpretaciones.³¹

2.2. Interpretación lingüística

En toda la historia de la cultura occidental, el universo de los mitos claramente ha sido donde por antonomasia se ha puesto de manifiesto el “conflicto de las interpretaciones”. Dicho camino hermenéutico se acompaña de manera muy especial con los cambios culturales de cada época en general, y con las experiencias personales de cada estudioso del tema en particular. Cuando se habla del “conflicto de las interpretaciones” se hace alusión directa precisamente al *lenguaje*, pues antes que todo, el ser humano es un *animal loquens*, que debería *apalabrarse* y hablar de, por y para la realidad.³²

Como el mito es en principio una narración, muchos intentos por comprenderlo se centraron precisamente en su estructura lingüística y en la constitución del lenguaje mismo. A partir del siglo XVIII se comenzó a mostrar un gran interés hacia los mitos, haciéndose evidente la innegable relación que guardaban éstos con el lenguaje. Los filólogos fueron los primeros en plantearse el sentido y el alcance de los mitos, aun cuando regularmente tomaban como punto de partida la exégesis poética del Antiguo Testamento –considerada no obstante, como la fuente primaria del

³⁰ F. Barreiro, *op. cit.*, p. 30

³¹ En lo sucesivo se hará la exposición de dichas interpretaciones siguiendo la metodología teórica que hace Lluís Duch, en su obra *Antropología de la religión*. En este respecto se ha de advertir que no se tiene la intención de exponer a todos los autores que de una u otra manera han hecho importantes contribuciones a la interpretación del mito; más bien, los autores que aquí se presentarán serán, sencillamente los más asequibles, sobre todo si lo que se pretende es establecer un marco de referencia de dichos estudios.

³² L. Duch, *Mito interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 32

comienzo del interés moderno por el mito.³³

Después, en el siglo XIX, la explicación alegórica del mito, con una base psicológica muy imprecisa aún, se emparentó con el comparatismo religioso, y de esta unión resultó una metodología que se caracterizó por poseer gran cantidad de elementos de carácter lingüístico, y la cual finalmente fue aplicada al estudio y a la interpretación del mito.³⁴ Se considera como el iniciador y representante más especializado en esta tendencia al lingüista alemán Friedrich Max Müller (1823-1900), quien propuso explicar el mito tomando como marco de referencia la relación existente entre la mitología y el lenguaje, que habitualmente era considerada como inseparable desde Wilhelm von Humboldt.³⁵ Müller se preocupó por averiguar principalmente el origen y las formas derivadas de los mitos a través de un estudio formal y temático de las fuentes literarias; además de que equiparaba el género “mito” con cualquier tipo de narración popular, ya fuera cuento, folclore, leyenda, canción popular, etcétera. Así, este docto sanscritista consideraba que la mitología podía explicarse recurriendo a la “ciencia del lenguaje”:³⁶

De un lado la comparación entre las diversas lenguas indoeuropeas mostraba la afinidad de los dioses de los pueblos indoeuropeos; entre el védico *Dyaus*, el griego Zeus y el latino Júpiter se descubre una clara identidad: la divinidad del dios padre celeste, que luego recibe el nombre de Ahura Mazda en Irán y de Thor en Escandinavia. El dios del cielo es también Varuna en sánscrito y Urano entre los griegos. Los términos para “dios”: *devah*, *deus*, proceden de una raíz indoeuropea que significa “brillo”, y el dios era, en un principio, “el brillante” aludiendo así a su carácter celeste.³⁷

Müller estaba convencido de que el lenguaje era el medio primordial de la transmisión del mensaje religioso. Así, por ejemplo, las hazañas de los dioses son dadas a conocer a los humanos

³³ Esta valoración del lenguaje en la interpretación de los mitos sería apoyada posteriormente por los románticos y su anhelo por una *reforma del lenguaje* alejada de toda abstracción y mentira (propias de la tradición ilustrada), configurada en una “nueva mitología”, reconociendo en el lenguaje y en los mitos la primera experiencia auténticamente humana y humanizadora del ser humano. *Ibidem*.

³⁴ “La denominación de «mitología comparada» para un determinado enfoque de los estudios de mitología ha quedado consagrada a partir del ensayo de igual título que Fr. Max Müller publicó en 1856 [...]. Pero la aparición del método comparativo en el campo de la historia de las religiones puede retrotraerse hasta comienzos del siglo XVIII.” C. García Gual, *op. cit.*, p. 233

³⁵ L. Duch, *Mito interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 276

³⁶ “La ciencia del lenguaje quedó establecida como una disciplina tan sólida como las ciencias naturales a comienzos del siglo. M. Foucault ha destacado bien el interés de ese avance epistemológico.” C. García Gual, *op. cit.*, p. 241

³⁷ *Ibid.*, p. 242

gracias a un proceso de *apalabramiento*, el cual no es otra cosa que una práctica lingüística del entorno cotidiano del ser humano. En su obra capital, *Contributions to the Science of Mythology*, Müller escribe:

En las razas emparentadas, arias o semitas, úgricas o polinesias, existen determinados mitos que tenían un origen común y que ya existían antes de la separación de las distintas ramas de estas familias lingüísticas. Este origen común puede mostrarse mediante la presencia de algunos nombres propios de dioses y héroes, los cuales dejan reconocer, en parte, su significación original mediante una prueba etimológica y, al mismo tiempo, traicionan las intenciones fundamentales de sus creadores.³⁸

Con ello Müller argumenta que a partir de los cambios incorporados por el desarrollo del lenguaje en el transcurso del tiempo, dichas narraciones populares han perdido su carácter mítico originario. Considera que para saber el origen de los mitos hay que adentrarse en los fenómenos lingüísticos de la polisemia y la sinonimia, que desde siempre han estado directamente relacionados con el comportamiento y las emociones afectivas del ser humano. Müller destaca además que en la formación de las figuras mitológicas, la “metonimia” jugó también un papel importante, ya que en un primer momento se trataba de una función meramente figurativa, pero al pasar el tiempo se le dio una significación más objetiva.³⁹ En otras palabras, el nacimiento de los mitos era el resultado de un uso abusivo del lenguaje que en primera instancia objetivaba, para después divinizar las palabras.

En la conformación de la mitología, como en la estratigrafía de la palabra y el sentido léxico, M. Müller distingue tres fases: una temática, una dialectal, y una mitopoética. Así lo expone en su *The Science of Language* (1867). Primero se da un nombre a un tema o un fenómeno natural, luego ese nombre se diversifica y se hace menos evidente su referente originario, y luego se forjan fantasías sobre él. El primitivo lenguaje tenía nombres para las acciones y los aspectos activos del mundo, luego tales nombres se personifican, y más tarde aparecen tras estas denominaciones entidades míticas. En la etapa mitopoética es cuando se fabula todo el repertorio mítico, en un proceso de fabulación en el que el hombre es más una víctima que un creador, extraviado por los malentendidos de la lengua.⁴⁰

De modo que afirmaba que la forma lingüística de cada mito debía explicarse mediante la

³⁸ L. Duch, *Mito interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 276

³⁹ L. Duch, *Antropología de la Religión*, p. 199

⁴⁰ C. García Gual, *op. cit.*, p. 245

imprecisión propia de las expresiones lingüísticas, encargadas éstas últimas de la creación de las expresiones míticas. Lo que ofrecían dichas expresiones míticas, según Müller, eran manifestaciones propias de “una verdadera enfermedad del lenguaje”, de manera que en realidad su constitución era más *psicológica* que *filológica* (en el fondo, los dioses eran un tipo de “máscaras” creadas por el hombre). Así que Müller, al igual que otros autores como Andrew Lang que adoptaron el punto de vista de aquél, consideraron que era necesario “curar” al ser humano de esta enfermedad del lenguaje (suprimiendo lo superfluo que escondía la verdadera realidad de las cosas), sin darse cuenta de que dicha enfermedad inconfundiblemente consistía en un enriquecimiento, y como bien lo señala Peter Munz, estaba fundada en “una necesidad mental e intelectual, a la que el hombre se ve forzado a causa de su incapacidad para describir literalmente la realidad”.⁴¹

A dicha corriente se adhirieron otros investigadores, como G. W. Cox o Karl Simrock, y algunos otros estudiosos llegaron independientemente en su momento a resultados parecidos a los de Müller e, inclusive, su teoría fue recuperada, desde un punto de vista ideológico y metodológico mucho más serio, por la amplia e importante labor del investigador francés Georges Dumézil.

Sin embargo, en general, el comparatismo mitológico que en su momento tuvo una gran aceptación, pero que poco a poco después de la muerte de Müller en 1900 cayó en un profundo descrédito, hoy no tiene ninguna relevancia en la investigación de los universos míticos. “El modelo lingüístico de Müller peca por exceso de poder. La medicina era demasiado fuerte. Y la operación se revelaba demasiado brutal, puesto que toda la mitología desaparecía al mismo tiempo que se desvanecían las brumas de las palabras y las nubes de las frases [*sic*], ha señalado con agudeza M. Detienne”.⁴² No obstante, es innegable que la gran aportación del filólogo anglo-alemán fue la de resaltar la importancia del lenguaje dentro de las investigaciones de la mitología. Desde este tenor su obra sigue teniendo cierta importancia, a pesar de que los objetivos y las metodologías actuales contrasten en mucho con los de su iniciador. Su estudio sigue vivo, además, porque ha ayudado a

⁴¹ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 277

⁴² C. García Gual, *op. cit.*, p. 246

comprender la idea de que los investigadores y sus obras nunca pueden apartarse de las condiciones determinantes de su propio tiempo, pues éstas, además de ayudarles a elaborar sus interpretaciones, contribuyen a descubrir el sentido y el alcance de las preguntas que se llegan a plantear. “Un componente determinante de cualquier hermenéutica es el «espíritu del tiempo»”.⁴³

2.3. Interpretación funcionalista

En los siglos XIX y XX el análisis acerca del mito no sólo se elaboró a partir de los estudios de los textos, sino además de las experiencias de la antropología y de sus diversas disciplinas. Por ello, quienes simpatizaron con dicha tendencia fueron en su mayoría antropólogos y etnólogos, quienes en muchos casos estudiaban y comparaban los diversos e innumerables materiales que acumulaban en aquel entonces de pueblos y culturas prácticamente desconocidos por Occidente.⁴⁴ Los seguidores de la escuela funcionalista insistían en que el mito debía ser estudiado en el contexto social y cultural en el que se producía, pues desde su perspectiva se hallaba directamente relacionado con la realidad de los seres humanos dentro de un sistema de valores, instituciones, creencias y comportamientos. El mito tiene una función social, y para hacerlo inteligible, se debe partir de los contextos socioculturales en el que aparecen los relatos. Es decir, lejos de una significación espiritual o intelectual, la interpretación funcionalista resalta que la labor del mito es dar fundamento a los usos tradicionales y a las normas de convivencia de un pueblo, brindando así una justificación narrativa aceptada por toda una tradición dentro de una vida social.

Dentro de los tratamientos más significativos de esta interpretación sobresalen principalmente los trabajos del investigador polaco naturalizado inglés Bronislaw Malinowski

⁴³ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 278

⁴⁴ Para la investigación antropológica, el funcionalismo significó un gran avance con respecto a lo que se venía ofreciendo durante el siglo XIX, sobre todo en cuanto a las investigaciones de las llamadas “sociedades primitivas”, es decir, de aquellos grupos humanos que según Occidente estaban alejados de la “verdadera” civilización. *Ibid.*, p. 283

(1884-1942). Los primeros antropólogos, como Frazer, Spencer, Tylor, etcétera, en tanto que establecían sus teorías sólo con los datos que les proporcionaban misioneros y administradores exploradores, fueron calificados como “antropólogos de gabinete”. Pero Malinowski inicia con toda una nueva aplicación antropológica debido a su estancia en regiones de pueblos primitivos, donde tuvo la oportunidad de tomar consideración de los mitos vividos en su uso cotidiano, lo cual representó un enfoque totalmente distinto al de los antropólogos de gabinete, que los consideraban como simples “textos muertos”.⁴⁵

A pesar de que Malinowski comenzó su carrera como funcionalista, esto es, como alguien que considera la sociedad como una totalidad con partes interconectadas e independientes entre sí, casi enseguida experimentó un profundo cambio de perspectiva donde subrayó más la *necesidad* y no tanto la *función* en el estudio y en la interpretación de las sociedades simples, dando lugar así a su *funcionalismo pragmático*.⁴⁶ Para el antropólogo anglopolaco la intención principal de los mitos consiste en la justificación, el refuerzo y la codificación tanto de las creencias como de las prácticas que organizan la vida de cada una de las sociedades: “el mito no es una fantasía ociosa, ni una efusión sin sentido de sueños evanescentes, sino una fuerza cultural muy laboriosa y extraordinariamente importante”.⁴⁷ Desde esta perspectiva el mito controla muchos aspectos de las culturas que son sumamente importantes, tanto, que constituyen la base y el soporte de dichas sociedades, pues además el mito también narra el origen de todo lo que existe. “El mito es una *resurrección [sic] en la narración* de aquello que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e, incluso, requerimientos prácticos.”⁴⁸

En otras palabras, Malinowski destaca la función principal del mito como una revalidación

⁴⁵ Antes de Claude Lévi-Strauss, Malinowski fue el investigador más prolífico en cuanto a la aproximación antropológica del mito; tan es así que suele considerársele como “el verdadero fundador de la antropología social británica”. *Ibid.*, p. 284

⁴⁶ *Ibid.*, p. 287

⁴⁷ *Ibid.*, p. 288

⁴⁸ *Ibid.*, p. 289

de los complejos sociales y reconoce que el mito es un *precedente ideal*, tanto de acción como de pensamiento de las sociedades arcaicas, en tanto que su función indispensable es expresar, incrementar y sistematizar las creencias y, con ello, proteger y consolidar la sociedad, pues encierra los indicadores y las reglas prácticas de los individuos en dichas culturas.

Malinowski establece que el estudio del mito en particular, y de la cultura de los pueblos en general, debe promoverse a partir de una aproximación antropológica experimental basada fundamentalmente en la observación directa de los fenómenos. Lo anterior no significa que el mito pretenda explicar un interés científico; más allá de eso, trata del resurgimiento de una realidad primordial vuelta en el relato y como tal necesita ser narrado según las exigencias sociales y prácticas, las profundas necesidades religiosas, los afanes morales, etcétera.⁴⁹ En esta línea cabe mencionar que Malinowski diferencia al mito, al que también denomina *cuento sagrado*, de las demás narraciones –llámense cuentos maravillosos, leyendas o narraciones históricas–, sobre todo, por su uso social:

El mito, tal como existe en una comunidad salvaje, o sea, en su vívida forma primitiva, no es únicamente una narración que se cuente, sino una realidad que se vive. No es de la naturaleza de la ficción, del modo como podemos leer hoy una novela, sino que es una realidad viva que se cree aconteció una vez en los tiempos más remotos y que desde entonces ha venido influyendo en el mundo y los destinos humanos. Así el mito es para el salvaje lo que para un cristiano de fe ciega es el relato bíblico de la Creación, la Caída o la Redención de Cristo en la Cruz. Del mismo modo que nuestra historia sagrada está viva en el ritual y en nuestra moral, gobierna nuestra fe y controla nuestra conducta, del mismo modo funciona para el salvaje, su mito. [...] De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza, no una explicación intelectual ni una imaginería del arte, sino una pragmática carta de validez de la fe primitiva y de la sabiduría moral.⁵⁰

Así que lejos de asumirse al mito como un relato remoto o una forma erudita de explicación, se trata de una fuerza dinámica y una forma vital para el ser humano, capaz de

⁴⁹ La mayor aportación que se le atribuye a Malinowski con relación al estudio del mito, es precisamente el haberle otorgado una gran significación a la “situación narrativa”, es decir, a la íntima interacción que se da entre el narrador y los que escuchan. Para Malinowski, el lenguaje no sólo es una vía para transmitir información, sino que es todo un sistema vivo. Lo anterior se relaciona con su análisis acerca de que los contenidos míticos están ligados necesariamente a su propio contexto, y que deben estudiarse siempre y en todo lugar en relación con su entorno cultural. *Ibid.*, p. 290

⁵⁰ C. García Gual, *op. cit.*, p. 267

fundamentar el valor de la fe primitiva y de su sabiduría moral.⁵¹

Desde la perspectiva funcionalista y desde las teorías inspiradas a partir de los análisis de Malinowski, el mito supone una suerte de codificación del orden de los complejos sociales y de las normas morales –entendidas éstas como formas legitimadoras–, que indudablemente rigen la conducta de los pueblos. Por ello, las narraciones consideradas como míticas tienen la capacidad no sólo de transmitir un saber colectivo, sino que además garantizan la continuidad, el equilibrio y el buen funcionamiento de la vida comunitaria y colectiva de cada sociedad.

Los análisis de Malinowski y su tesis acerca de que el mito resulta indispensable para la sociedad en la que se narra, continúa teniendo gran aceptación por muchos estudiosos, aunque con algunas variantes significativas. De hecho, G. S. Kirk considera que a pesar de que sus métodos sean considerados un tanto primitivos, la antropología moderna le debe mucho a Malinowski, pues hoy por hoy sus interpretaciones siguen ejerciendo un gran dominio en cuanto a la función primordial de los mitos.⁵² Lo cierto es que su interpretación, así como la de innumerables investigadores, se halla relacionada y determinada por la filosofía implícita de su pensamiento, la cual revela una percepción de la humanidad caracterizada por la fragmentación y las ambigüedades de la sociedad moderna, lo que parece imposible superar para él, a pesar de los muchos anhelos por tratar de conseguir un orden y una armonía social. Pero precisamente por ello, “para Malinowski, el mito y la religión son imprescindibles para la sociedad a causa de la insuperabilidad de *la contingencia*.”⁵³

2.4. Interpretación psicoanalítica

El mito ha sido motivo de estudio para la psicología y el psicoanálisis también en parte,

⁵¹ L. Duch, *Antropología de la religión*, p. 200

⁵² G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 20

⁵³ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 291

desde el estudio comparativo. Uno de los intentos del psicoanálisis –por lo menos en algunas de sus tendencias– consistió en tratar de traducir en sus términos la visión que suponía que el mito era en principio una forma de desahogo del alma, que se hallaba prácticamente en todas las culturas y que debía investigarse penetrando en las profundidades de la psique humana.⁵⁴ Así, dicha explicación encontró en el mito elementos clave para delinear y tratar de dar una aproximación a la estructura, el orden y los mecanismos tanto de la vida psíquica de los individuos como del inconsciente colectivo de la sociedad, basándose sobre todo en las semejanzas de las distintas mitologías y religiones. Dentro de esta disquisición son dos los referentes obligados para hablar de los orígenes del *psicoanálisis*: Sigmund Freud (1856-1939) y Carl Gustav Jung (1875-1961), representantes ambos de dos distintas escuelas, quienes aun cuando se alejan en muchos aspectos manifiestan una misma preocupación inicial.⁵⁵ A grandes rasgos, la investigación de Freud –a quien suele considerársele limitado por la ilustración– se dirige a encontrar un sujeto orgánico y colectivo más allá de la psique individual, mientras que el estudio de Jung –a quien por su parte, suele apreciársele limitado por la anti-ilustración– se centra en la búsqueda de la individuación más allá de la psique colectiva.

Sigmund Freud propuso, más que una técnica, un método encaminado a alcanzar una liberación real de aquellas contradicciones y constricciones religiosas, culturales y sociales del ser humano básicamente impuestas por su entorno social. De acuerdo con la interpretación del psicoanalista americano Rollo May, el método de Freud es “un reflejo de los patrones interpersonales básicos que han estado presentes desde el alba de la historia humana”.⁵⁶ Un punto de vista distinto de la concepción freudiana es la de Michael Rutschky, quien considera que el concepto de ciencia con el que trabaja el médico vienés proviene eminentemente de la dialéctica de la Ilustración. Desde este contexto la elaboración que Freud hace del mito de Edipo no significaría

⁵⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁵⁵ Otros autores como Shimkin, Ferenczi, Roheim, etcétera, también interpretaron los universos míticos desde un punto de vista psicológico, aunque sus explicaciones difieren en gran medida con las de aquéllos.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 304.

más que una “interiorización” del mito, la cual conllevaría un acto de ilustración o un apartamiento de las oscuras formas de la irracionalidad.⁵⁷

Como es bien sabido, Freud utilizó los contenidos estructurales de los mitos antiguos para ilustrar los conflictos y mecanismos de la vida psíquica inconsciente mediante sus denominados complejos de Edipo y Electra. En la leyenda de Edipo, Freud percibe la concreción del deseo inconsciente que tienen todos los hijos de matar al padre a causa de los celos por la madre. Edipo refiere una atracción pulsional experimentada, y por ende, reconocida por todos. Freud considera que el tótem y el tabú son sólo la expresión de una transfiguración inconsciente del asesinato del jefe del grupo por parte de sus hijos.⁵⁸ El mito de Edipo, según Freud, descubre “una ignorancia consciente y una sabiduría inconsciente”⁵⁹.

Rollo May considera que la aproximación freudiana del mito de Edipo manifiesta la búsqueda de la verdad sobre uno mismo: “Se trata del drama trágico provocado por la relación apasionada de una persona con la verdad. La trágica imperfección de Edipo es la cólera contra su propia realidad”.⁶⁰ En consecuencia, desde una perspectiva del psicoanálisis, la función del mito resulta ser eminentemente terapéutica al sugerir una toma de conciencia de nuestra propia responsabilidad (adulta) cuando nos reclama un distanciamiento del sueño de nuestra culpabilidad (enfermiza). “Ésta tiene, con frecuencia, efectos paralizadores, narcotizantes, mientras que la toma de conciencia pone en evidencia que «todos y cada uno de nosotros participamos en la inhumanidad

⁵⁷ A decir de Duch, Freud adapta su proyecto ilustrado a su sociedad, sin considerar la validez de éste en otro tiempo y en otro lugar. “El descubrimiento y desarrollo del psicoanálisis son casi inseparables de la persona, del pensamiento y de la participación ininterrumpida y amplia del mismo Freud.” *Ibid.*, p. 305. Lo anterior, nos remite precisamente a lo que se afirmaba desde el comienzo del presente estudio, acerca de que ningún conocimiento humano puede estar exento de su propia realidad histórica y cultural en el que se halla inmerso: Freud también es hijo de su tiempo, como nosotros lo somos del nuestro.

⁵⁸ En la interpretación de los universos míticos, el impulso que recibió el psicoanálisis de las escuelas ritualístico-sociológicas fue decisivo. Uno de los motivos fundamentales y más reconocidos en la interpretación psicoanalítica del mito, es sin duda, la muerte ritual del rey, estudiada por James Frazer en *La rama dorada*. En efecto, el rey que representa la fuerza mágico-divina del grupo, clan, tribu, etcétera, debe morir no cuando se encuentra en la vejez y en la decadencia, sino cuando aún conserva su vigor físico y mental; es entonces cuando debe sucederle otro personaje real con total plenitud y fortaleza. La interpretación de Freud de la narración de Edipo es la base de la comprensión psicoanalítica del mito, del totemismo y del tabú. *Ibid.*, p. 307.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 308.

⁶⁰ *Ibidem*.

del hombre respecto al hombre».”⁶¹

Ahora bien, con respecto a Carl G. Jung puede decirse que su influencia ha sido decisiva en la cultura occidental, de forma tal que muchas de las expresiones que él concibió como ‘complejo’, ‘introvertido’, ‘extrovertido’, ‘autorrealización’, etcétera, siguen estando presentes en la psicología actual. A grandes rasgos, Jung sostiene por un lado la existencia evidente de un inconsciente colectivo común a todos –según sus interpretaciones psicológicas basadas en la vasta recopilación de mitos recogidos de diferentes culturas del mundo– y, por otro, desarrolla su famosa teoría de los arquetipos o modelos de influencia decisiva, que finalmente se expresan como conductas y como imágenes.

De acuerdo con el médico suizo, en todas las culturas existen imágenes y “arquetipos”⁶² que aparecen constantemente, como por ejemplo, el viejo sabio, los humanos enemigos, el camino hacia la luz, la caída a la oscuridad, imágenes del origen del mundo, etcétera. Duch lo explica así: “El arquetipo jungiano es una forma dinámica, una estructura organizadora de imágenes, que, constantemente, supera las concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales de la formación de las imágenes.”⁶³ Y es en la religión, en el culto y en el arte donde se manifiestan estas imágenes arquetípicas por medio de infinidad de figuras y formas. Jung afirma que efectivamente estas imágenes se hallan en el inconsciente y que por lo general suelen presentarse muchas veces en los sueños de los individuos.⁶⁴ “Junto al «inconsciente personal» o privado, marcado por el color que cada uno da a los arquetipos generales, existe el «inconsciente colectivo», que se muestra tanto más activo cuanto más se le intenta alejar de la vida cotidiana.”⁶⁵

De acuerdo con Jung, tanto el mito como las demás imágenes simbólicas son expresiones diversas de los arquetipos, que por lo demás no se refieren a nada consciente, además de que

⁶¹ *Ibid.*, p. 309.

⁶² La primera vez que Jung empleó el término “arquetipo”, fue en 1919, quizá siguiendo un poco la tradición platónica. *Ibid.*, p. 312.

⁶³ *Ibid.*, p. 311.

⁶⁴ Cabe señalar que tanto Jung como Freud consideran los sueños como manifestaciones de la estructura y mecanismos de la vida del inconsciente, pues reconocen básicamente que el sueño se asemeja en muchas de sus características a la narración del mito en culturas tales donde éste aún expresa la totalidad de la vida.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 312.

resultan difíciles de describir y de saber a qué se refieren cabalmente. De modo que el sentido de los arquetipos es sustancialmente confuso e indeterminado, pues se articula dentro de una irracionalidad inconcebible.⁶⁶ De cualquier forma cabe mencionar que Jung no concibe a los arquetipos como imágenes innatas del inconsciente colectivo de la humanidad, sino que los entiende como una ‘preforma’ de las imágenes arcaicas anteriores a la imaginación; por ello, son consideradas como estructuras inconscientes de la subjetividad, que organizan según su propio sistema toda la energía psíquica.

Lo que es evidente es que Jung captó con gran discernimiento la correlación existente entre las imágenes del sueño y de la mitología. Para él, tanto las formas míticas⁶⁷ como los sueños privados de los individuos emplean los mismos “materiales representativos”, aunque se distinguen claramente en que los mitos siempre se presentan de manera consciente, mientras que los sueños tienen como objeto unas manifestaciones más involuntarias e incontroladas de los arquetipos, y por lo tanto ha de advertirse que el mito y el sueño no poseen en definitiva la misma intencionalidad.

Desde dicha perspectiva psicológica puede advertirse que el mito constituye *lo que no es* –a partir del consentimiento de la correlación entre el ser y la conciencia–, y entre el no-ser y el inconsciente. Para Jung –más que para Freud– dicha correlación posee una gran importancia en la interpretación del mito, pues da a éste un valor decisivo como expresión de los deseos inconscientes del ser humano, en especial los del tipo sexual, que se dan a conocer mediante algunos “lenguajes olvidados”.⁶⁸ En otras palabras, en contraposición a Freud, Jung no supone el mito como la expresión de la sublimación del instinto sexual, pero sí sostiene que el mito muestra estructuras y

⁶⁶ En la obra de Jung el alcance y la interpretación del arquetipo fue desarrollándose poco a poco: en un inicio fue asumido en el mismo plano de la ‘representación’; después, Jung lo identificó como “una posibilidad de representaciones” o “una especie de disposición para producir siempre las mismas representaciones míticas”. Finalmente el arquetipo fue tomado como un centro energético del inconsciente colectivo próximo a la acción.

⁶⁷ Jung concibe a los mitos como revelaciones originales de la psique preconsciente y afirmaciones involuntarias sobre eventos psíquicos inconscientes. *Ibid.*, p. 313.

⁶⁸ L. Duch, *Antropología de la religión*, p. 200.

parámetros importantes del alma humana.⁶⁹ Desde esta perspectiva Jung asegura que el nivel más profundo del inconsciente solamente puede ser alcanzado por el mito y por el rito, pues entiende al mito como un vínculo necesario entre el espíritu humano y el hombre natural.

Jung parece asemejar el mito con lo que no es, mediante la diferenciación existente entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo, en tanto que el primero se identifica con lo que puede ser consciente, mientras que el segundo, aún con los tantos arquetipos e imágenes con lo que se expresa, tiene que ver en general con el no-ser. Ante dicha postura, Furio Jesi opina que Jung “[...] llega a declarar inexistente el mito, pero, al mismo tiempo, traduce su no existencia en unos términos de existencia *sui generis*, de sustancia metafísica sagrada.”⁷⁰ Al respecto, J. Campbell opina que la interpretación que hace Jung del mito queda determinada como un sueño colectivo, aunque ciertamente revelador de las exigencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana.⁷¹ Sea como sea, lo cierto es que el estudio en torno al inconsciente o a la “cara oscura del alma” problematizado por Jung, le permite adentrarse en el universo de los símbolos, y gracias a ello puede finalmente acceder a la interpretación de los universos míticos.

Justamente otro autor muy cercano al universo mental de Jung es el citado norteamericano Joseph Campbell, quien en *Las máscaras de Dios* incorporó los hallazgos de la psicología profunda, especialmente la jungiana, con teorías de difusión histórica y análisis lingüísticos, para formular una teoría general del origen, desarrollo y unidad de las culturas humanas.

Con relación a su análisis en torno a los universos míticos, Campbell afirma que todo se deriva del *fundamental anillo mágico del mito*: religiones, filosofías, artes, formas sociales, ciencias, etcétera, así como los sueños y las visiones que han inquietado al hombre primitivo e histórico en todo momento y en todo lugar. Y así apunta: “[Los mitos] han sido la inspiración viva

⁶⁹ Desde su labor propiamente terapéutica, Jung opinaba que en el momento en que el psiquiatra descubre la clase de arquetipos o “mitos privados” que dominan a un paciente determinado, es cuando él puede diagnosticar dónde y de qué modo se halla afectada su alma. L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 314.

⁷⁰ L. Duch, *Antropología de la religión*, p. 201.

⁷¹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*, p. 336.

de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas.”⁷² Asimismo, en *El héroe de las mil caras* Campbell considera que algunas verdades tienen su lugar de manera subrepticia en las figuras de la religión y la mitología.⁷³ Reconoce que sólo basta aprender a leer la gramática de este lenguaje simbólico para que dichas verdades salgan a la luz. De modo tal que el método de aproximación a dichos símbolos, y por ende, a dichas verdades básicas es tomar como instrumento el psicoanálisis, junto con el acopio de los mitos y los cuentos populares de todo el mundo.

Al final, sin embargo, Campbell se instauro también dentro de la tendencia de aquellos que opinan que nunca habrá un sistema final para la interpretación de los mitos, pues ésta deberá quedar determinada por cada punto de vista de cada intelecto moderno que lo estudie. De allí que afirme justamente que “la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época.”⁷⁴

Puede afirmarse que la explicación psicológica del mito constituye una parte fundamental en cuanto al descubrimiento de la subjetividad –que como resultado muy próximo de la distinción cartesiana entre sujeto y objeto– ha revelado en estos últimos siglos el complejo y caótico mundo de la interioridad del ser humano, el cual prácticamente había pasado desapercibido hasta entonces. Lo anterior pone de manifiesto que el mito, así como la totalidad de la realidad humana, indiscutiblemente permite aproximaciones muy diversas y a la vez complementarias, si se atiende a sus infinitas expresiones y manifestaciones representativas.

⁷² *Ibid.*, p. 11.

⁷³ En dicha obra Campbell traza en general un esquema de la carrera arquetípica del héroe con paralelos de muchos textos mitológicos, y procede a su obra más significativa en torno a la mitología, llamada *Las máscaras de Dios*.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 337.

2.5. Interpretación estructuralista

Dentro de la búsqueda de los mitos universales una de las aportaciones que destacan sobre todo por el método de análisis es el inspirado por el estructuralismo de la lingüística.⁷⁵ El estudio más importante y paradigmático del mito desde esta perspectiva fue el iniciado por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, cuya obra marcó un hito en la concepción científica de la antropología del siglo XX.

Lévi-Strauss afirma en su escrito *El pensamiento salvaje* que “los hombres siempre han pensado igualmente bien”.⁷⁶ Dicha afirmación sintetiza sus ideas acerca del mito, tanto en relación con su forma literaria como respecto a su contenido: se trata de una pieza narrativa que se halla en todo lugar, y que cumple *siempre* con la misma función debido a la invariable disposición antropológica del ser humano;⁷⁷ considera que todos los mitos cumplen con una función similar en todas las culturas. Lluís Duch dice al respecto: “Claude Lévi-Strauss [...] en su obra capital, escribe «le mythe est langage»; el mito es siempre idéntico a él mismo, siempre es *algo proferido*, salvo las «variaciones» que pueda presentar porque, *siempre y en todo lugar*, los hombres han pensado, actuado y *hablado* igualmente bien (o mal)”.⁷⁸ Del mismo modo, socialmente el mito cumple con una función ordenadora al instaurar los modelos lógicos, con los cuales superar las contradicciones y las adversidades de la convivencia entre los grupos humanos en la cotidianidad. Visto desde este enfoque, “el mito es una forma de racionalización de la vida en común, un saber en todo momento quién es quién.”⁷⁹

Sin embargo, dadas sus influencias provenientes del psicoanálisis, del marxismo y de la

⁷⁵ El carácter fundamental de cualquier método estructuralista es la búsqueda de elementos invariables entre las diferencias superficiales. Por su parte, la lingüística estructural que nace a partir del estudio de la evolución de las formas lingüísticas plantea la lengua como un sistema e intenta analizar su estructura subyacente; además de que cada sistema está formado por unidades que se condicionan mutuamente y se distinguen de otros. L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p.328

⁷⁶ L. Duch, *Antropología de la religión*, p. 201

⁷⁷ Con ello Lévi-Strauss discute algunas ideas representativas de la cultura occidental, en especial con las teorías propias de la Ilustración, como las del *progreso* o las de la creencia de una *teología inmanente* de la existencia humana.

⁷⁸ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 33

⁷⁹ L. Duch, *Antropología de la religión*, p. 201

filosofía de Kant, a Lévi-Strauss comúnmente se le sitúa dentro de la tradición filosófica occidental, que busca la clarificación de las categorías fundamentales que determinan la mente humana. De allí que el intento de este autor sea, no tanto investigar la función social de los mitos, cuanto descubrir las propiedades de éstos mediante una verdadera ciencia de los mitos.⁸⁰

Lévi-Strauss asegura que el mito no posee nada de místico o sagrado; todo lo contrario. Considera que para su mejor estudio necesita ser purificado de toda conexión religiosa; en otras palabras, seculariza al mito y lo separa del ritual, concediéndole una entidad *lógicamente* autónoma. En última instancia, el antropólogo francés considera que es la lingüística estructural la que puede ofrecer un modelo teórico idóneo para analizar los fenómenos humanos, sobre todo, en el estudio de la mitología, pues considera que las operaciones que llevan a cabo las estructuras gramaticales son semejantes a las que ejecutan las estructuras míticas. La metodología que propone Lévi-Strauss, que no posee una intención meramente *antropológica* sino también *lógica*, parte de la premisa de que todos los mitos, aun con sus diferencias formales, poseen todas características en común.⁸¹

De acuerdo con dicho análisis, la significación del mito proviene de su propia estructura, que lleva a cabo su función *sintáctica* del mismo modo que realiza la sintaxis cualquier otro lenguaje. El sistema propuesto por Lévi-Strauss reconoce las premisas de una racionalidad universal, sin límites culturales ni geográficos, y en este sentido su método ofrece la posibilidad de acercarse a los mecanismos y a los procesos intelectuales de aquellos individuos alejados del horizonte moderno (los llamados “salvajes” o “primitivos”), pero que, según su parecer, gozan de la misma estructura y facultades que el hombre actual:

En una palabra: se deben buscar mediante un proceso completo de *comparación* de las distintas variaciones textuales de un mismo mito, sus estructuras perennes más allá de las variaciones impuestas por las modificaciones temporales. Aún de forma mucho más general, se puede afirmar que Lévi-Strauss está firmemente convencido de que cada nivel de la realidad social (cada variante mítica concreta) constituye el complemento indispensable para comprender los otros niveles, ya que la realidad (y el mismo ser humano) se caracteriza por una plena *circularidad* de pulso y de niveles. El mito,

⁸⁰ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 328

⁸¹ *Ibid.*, p. 335. Lévi-Strauss llevó a cabo el primer ejemplo de su método, con ayuda del mito de Edipo en un ensayo de 1955, y posteriormente de nuevo en su obra *Antropología estructural* en 1958.

cualquier mito concreto, es un momento en un proceso de *traducción* sin término y quizás también sin objeto [...].⁸²

A partir de la aproximación lingüística del mito de Lévi-Strauss se advierte, en primer lugar, que el mito como unidad lingüística se compone por unas unidades constitutivas llamadas *mitemas*⁸³ y, en segundo lugar, que la configuración de dichas unidades es semejante a las que participan comúnmente en la estructuración lingüística, pero con mayor grado de complejidad. En otros términos, para acercarse al mito, Lévi-Strauss utiliza el método de la *sinóptica* para establecer en un marco referencial, las “unidades constituyentes” de un mismo mito, con la finalidad de poder *leer* los distintos mensajes que ofrece un mito determinado a partir también de diversos niveles de lectura.⁸⁴ Así, expresado el mito como una estructura narrativa capaz de descomponerse sintagmática o paradigmáticamente, en secuencias y elementos significativos mínimos o *mitemas* (que transmiten un mensaje superficial ocultando un sentido más profundo), se busca la significación de esos *mitemas*, por oposiciones y referencias a todo el corpus narrativo mítico de que se trate,⁸⁵ con la finalidad de hacer notar que en su estructura profunda, el mito revela otra significación más allá de la narración aparente.⁸⁶ “El mito, en las manos de Lévi-Strauss, es «un útil lógico que opera algunas mediaciones y algunas conexiones entre términos contradictorios».»⁸⁷

Todo ello apoyado precisamente en la idea de la mitología como un sistema dentro del cual los elementos se definen por sus relaciones o asociaciones y oposiciones existentes en todos los mitos, como son: vida-muerte, macho-hembra, día-noche, cielo-tierra, derecha-izquierda, etcétera.

⁸² *Ibid.*, p. 337

⁸³ En esencia, los *mitemas* son frases cortas que condensan en una relación simple las secuencias esenciales de la narración.

⁸⁴ L. Duch, *Antropología de la religión*, p. 201

⁸⁵ Debe recordarse que Lévi-Strauss afirma que la misma forma lógica está presente en todos los lenguajes y culturas, y tanto en obras científicas como en mitos de los grupos arcaicos.

⁸⁶ Desde esta perspectiva, para Lévi-Strauss el mito es un *metalenguaje* que usa el discurso exhaustivamente, situando sus operaciones en un grado más complejo que el propio del lenguaje natural. En palabras de Gilbert Durand, dicho metalenguaje mitológico es un lenguaje *presemiótico*, donde la gramática y el léxico son reemplazados por la gestualidad del rito, del culto y de la magia. L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 339

⁸⁷ *Ibid.*, p. 338

“Estas oposiciones binarias se pueden asumir en una *oposición mayor* entre *naturaleza y cultura*, de la cual el mito constituye la mediación más adecuada”.⁸⁸ En el modelo propuesto por Lévi-Strauss una de las finalidades del mito radica en ofrecer una respuesta al antagonismo de la naturaleza y de la cultura, que es una de las primeras experiencias del ser humano. Así, el análisis de las relaciones señaladas dentro de un mito concreto se considera como el primer momento del análisis estructuralista del mito.

He aquí una importante contribución de esta metodología, a saber, el descubrimiento de la estructura binaria de la vida social, que a decir de Lévi-Strauss constituye la expresión última de los contrastes que le son propios al proceso del pensamiento humano.⁸⁹ El mito finalmente es un código que expresa las polaridades fundamentales de la existencia humana, independientemente de la variabilidad de la historia, y es por medio del estudio de las variaciones de un mismo mito que se pueden descubrir las leyes estructuro-lógico-formales del pensamiento humano.

De acuerdo con Paul Ricoeur, el propósito fundamental del mito que propone Lévi Strauss consiste en producir un modelo lógico que dé respuesta a las dificultades y contradicciones con las que se enfrentan los seres humanos.⁹⁰ En este sentido es innegable que Lévi Strauss ha contribuido de manera incuestionable en la comprensión de algunas particularidades importantes en torno al mito, sobre todo porque ha insistido en el *carácter dilémico* y en los aspectos contradictorios de la existencia humana, expresado a través de los mitos. Además, porque lo anterior permite poner en tela de juicio aquellos sistemas ilustrados e históricos que ofrecen “soluciones” únicas, infalibles y precisas para la existencia humana y sus grandes enigmas.⁹¹ Pues una de las singularidades del mito desde este método consiste en ser una “historia” contada de lo sucedido en un tiempo pasado, concreto e irreversible; historia, empero, que se actualiza cada vez que vuelve a relatarse y, por tanto, delimitada en un marco atemporal y por ende reversible.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 339

⁸⁹ L. Duch, *Antropología de la religión*, p. 202

⁹⁰ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 341

⁹¹ *Ibidem*

Con todo, resulta necesario advertir, como lo hace Duch, que el alcance de las estructuras en este sentido ciertamente limita al lenguaje a determinados elementos dentro de un sistema, y no se considera que la realidad de una lengua es mucho más que ser un simple informador. “Dicho de otro modo: una comprensión exclusivamente matematizadora del mito estropea su irrenunciable polisemia, compuesta de afirmaciones y de insinuaciones, de aspectos palpables y de deseos dificultosamente formulados, de la positividad de la vida cotidiana y de los profundos anhelos de una existencia alternativa.”⁹²

2.6. Interpretación espiritualista

Dentro de las teorías que afirman que el mito constituye una forma y una vía de conocimiento se encuentran dos tendencias fundamentales. En la primera, el mito es estudiado como un asunto intelectual y lógico y, en la segunda, es examinado en su significado imaginativo – como un modo de percepción diferente de las formas racionales y lógicas de conocimiento– y en su significado intuitivo –como algo que precede al conocimiento racional en la evolución intelectual del individuo.⁹³ La figura más destacada de la interpretación espiritualista, y quien sin duda ha sido uno de los estudiosos del siglo XX que más ha colaborado en la rehabilitación del estudio de los mitos, es el filósofo rumano especialista en religión comparada Mircea Eliade (1907-1986), quien en este tenor ofrece una visión definitiva del mito como algo lógico-racional y, al mismo tiempo, como algo intuitivo-imaginativo.

Como se ha insistido en la obra de cada autor existe un inevitable carácter autobiográfico, y la producción científica de Eliade no es la excepción; aunque en su caso, debido a sus orígenes, ha

⁹² *Ibid.*, p. 342

⁹³ Cabe señalar que las formulaciones que sostienen una relación directa entre el mito y el conocimiento, son tan antiguas como la interpretación misma del mito, por tanto no son propiamente representativas de las interpretaciones modernas acerca de éste último.

sido objeto de innumerables discusiones y descalificaciones.⁹⁴ Empero, existen aspectos muy importantes en su obra que se consideran científicamente aceptables.

El método de Eliade estuvo encaminado desde sus inicios a descubrirle al hombre moderno el sentido de los fenómenos religiosos. Considera que la religión es también una *forma autónoma de vida*, y por ello insiste en que la disciplina que se ocupe de dichos fenómenos debe ser, en efecto, autónoma. En sus estudios referentes a dichas manifestaciones religiosas –a decir de Duch–, cuatro son los elementos teóricos que se relacionan con su significación, elementos que permiten a Eliade configurar el eje de su metodología y que retomará constantemente en su análisis y en su interpretación del mundo.⁹⁵

El primer elemento es la oposición entre lo sagrado y lo profano que, de acuerdo con Eliade, constituye el fundamento de la experiencia religiosa, y por ende, la base de toda la historia religiosa de la humanidad. Afirma que la experiencia de “lo sagrado” es inseparable a la manera de ser hombre en el mundo, y que constituye además en todo momento la revelación de la realidad, “el encuentro con aquello que nos salva por el hecho de dar sentido a nuestra existencia”.⁹⁶ El segundo elemento es de carácter simbólico, que es el medio primario de las experiencias religiosas, pues el hombre esencialmente es un homo *symbolicus*, en tanto que todo lo que piensa, siente y realiza, se halla relacionado con su capacidad simbólica. “El símbolo precede al lenguaje y a la razón discursiva; revela algunos aspectos de la realidad –los más profundos–, que son inaccesibles a cualquier otro medio de conocimiento [...] Mediante las imágenes y los símbolos, el hombre recupera la situación paradisíaca del hombre primordial”.⁹⁷ La tercera noción es, el tiempo antes del tiempo (*illud tempus*), considerado como la edad de oro o el Gran Tiempo funcional de la historia religiosa de la humanidad: de acuerdo con Eliade, sólo en la auténtica y profunda experiencia

⁹⁴ Respecto a los “orígenes” de Mircea Eliade se cuestiona sobre todo hasta qué punto su producción científico-literaria se halla afectada desde 1945 por el fascismo y por la adscripción a los ideales racistas y antisemitas que se le adjudican a la “Guardia de Hierro” de Cornel Codreanu; en muchos casos a partir de ello, se cuestiona su método y los resultados obtenidos de éste. *Ibid.*, p. 415

⁹⁵ *Ibid.*, p. 418

⁹⁶ *Ibid.*, p. 420

⁹⁷ *Ibid.*, p. 421

religiosa, la religión recupera lo elemental y lo primordial, es decir, recupera lo *ahistórico*.⁹⁸ El cuarto y último elemento es el del *homo religiosus*: un “tipo ideal” del hombre, es aquél que recuerda, que experimenta y que conoce, es decir, el hombre *gnóstico*.⁹⁹

Con estos cuatro elementos metodológicos, que de una u otra forma están activos en todo momento en su obra, Eliade estudia al mito como el elemento invariante y permanente en el acontecer de la existencia humana. Para el filósofo rumano, el mito más que ser una forma literaria de aspecto popular, es una fuerza humanizadora, cuya tarea es desarrollar una función en la “historia”. En este sentido, el mito no sólo es una realidad simple, ya que puede estar presente en contextos culturales muy complejos y ser interpretado desde diferentes perspectivas complementarias.

Ahora bien, varias son las definiciones que Eliade ofrece del mito, todas las cuales apuntan a que éste representa un factor fundacional en la existencia humana. Así, los mitos retratan acontecimientos que han dado lugar a la constitución de las condiciones actuales de cada comunidad, enseñando al hombre las historias que han configurado su modo de existir en el mundo. “Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparezcan.”¹⁰⁰ En su obra *Aspectos del mito*, Eliade afirma que en determinadas sociedades el mito proporciona modelos de la conducta humana, otorgándole así significación y valor a su existencia; abordar cualquier estructura mítica, nos dice, implica captar y comprender, en tanto hechos humanos o hechos de cultura, el sentido, la causa y la justificación de

⁹⁸ Eliade estaba convencido de que la religión trascendía la historia y por ello sospechó siempre de los métodos *históricos* que pretendían estudiar los fenómenos religiosos. Afirma que, “una de las funciones esenciales del mito es precisamente esa entrada hacia el Gran Tiempo, la recuperación periódica de un Tiempo primordial. Esto se traduce por la tendencia a despreciar el tiempo presente, lo que llamamos “momento histórico”. Mircea Eliade, *Los mitos del mundo contemporáneo*, p. 20.

⁹⁹ Aquí sin duda la alusión directa de la máxima de Platón: “conocer es recordar”. (Cabe mencionar que para entender claramente la interpretación del mito de Mircea Eliade ha de tenerse bien en cuenta sus amplios precedentes intelectuales, que van desde Platón hasta el pensamiento de la India, de los renacentistas italianos y los modernistas franceses, además de la marcada simpatía por el pensamiento de Goethe, manifestada en la totalidad de sus estudios. L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 417.)

¹⁰⁰ M. Eliade, *Aspectos del mito*, p. 23

las conductas extrañas que la originaron. Para ser más precisos, Eliade describe su comprensión del mito con la siguiente afirmación:

El mito narra una historia sagrada; narra un acontecimiento que tuvo lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso del “principio”. Dicho de otro modo: el mito explica como gracias a las acciones de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, ya sea la realidad total, el Cosmos, o tan sólo un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una intuición. Es siempre, pues, el relato de una “creación”: se narra como algo que ha sido producido, que ha comenzado a *ser*. El mito no habla sino de lo que *realmente* ha sucedido y se ha manifestado [...] En definitiva: los mitos describen las distintas y frecuentes dramáticas irrupciones de lo sagrado en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que lo hace tal como es actualmente. Más aún: el hombre es hoy lo que es, un ser mortal, sexuado y cultural, como consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.¹⁰¹

El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento [...] Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla sino de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente.¹⁰²

Desde dicha perspectiva, la función primera del mito es configurar un cosmos sagrado a partir del caos original, en tanto que lo que se designa como “cosmización” es en último término una *teodicea práctica* en el contexto de la vida cotidiana.¹⁰³ Lo que califica al mito es en definitiva la santificación del mundo. Pero no sólo eso, sino que el mito además es totalmente verdadero porque narra una *historia sagrada*:

Comenzamos finalmente a conocer y a comprender el valor del mito tal como ha sido elaborado por las sociedades “primitivas” y arcaicas, es decir, por los grupos humanos donde el mito resulta el fundamento de la vida social y de la cultura. [...] Para tales sociedad [*sic*] el mito es considerado como expresión de la *verdad absoluta*, porque refiere una *historia sagrada*, esto es, una revelación trashumana que ha tenido lugar en el alba del Gran Tiempo, en el tiempo sagrado de los comienzos (*in illo tempore*). Siendo *real* y *sagrado*, el mito se vuelve *ejemplar* y, por consecuencia, *repetible*, por cuanto sirve de modelo y, simultáneamente, de justificación para todos los actos humanos. En otros términos, *un mito es una historia verdadera que ocurrió en el comienzo del Tiempo y que sirve de modelo al comportamiento de los humanos*. Imitando, los actos ejemplares de un dios o de un héroe mítico, o simplemente *refiriendo* sus aventuras, el hombre de las sociedades arcaicas se desliga del tiempo profano y

¹⁰¹ L. Duch, *op. cit.*, p. 426

¹⁰² M. Eliade *op. cit.*, p. 17

¹⁰³ L. Duch, *op. cit.*, p. 425

alcanza mágicamente el Gran Tiempo, el tiempo sagrado.¹⁰⁴

Asimismo manifiesta que: “El mito es solidario de la ontología. No habla sino de *realidades*, de aquello que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. [...] Para las sociedades arcaicas, lo sagrado es lo real por excelencia. Todo lo que pertenece a la esfera de lo profano no participa del ser, ya que lo profano no ha sido fundado ontológicamente por el mito”.¹⁰⁵

En la interpretación de Eliade el mito logra revelar una ontología del hombre primitivo, es decir, una explicación de la naturaleza del ser. Los mitos, por medio de símbolos, expresan un conocimiento completo y coherente, y aunque con el transcurso del tiempo puedan volverse insignificantes o ligeros, los individuos pueden retomarlos para volver a un tiempo primigenio, y volver así a descubrir y a experimentar su propia naturaleza.

Recapitulando la exégesis de Mircea Eliade puede decirse que el mito es una historia absolutamente verdadera porque se refiere a los acontecimientos sagrados que tuvieron lugar en un “no tiempo”, y que por lo mismo no están sujetos a la “caída” propia de todo lo *temporal*; el mito es además, el paradigma de toda la acción humana significativa, pues está ligado indudablemente al origen de todo cuanto existe, de allí la afirmación de que el conocimiento de los mitos corresponda al auténtico conocimiento de las cosas. Desde esta aproximación, los mitos son una forma diferente de nombrar la experiencia religiosa, si se considera a ésta como un ámbito cualitativamente diferente separado de la vida cotidiana, donde el ser humano puede por ello mismo, sentirse consciente de su auténtica humanidad. Por ello, Eliade afirma:

“*Vivir los mitos* implica, pues, una experiencia verdaderamente ‘religiosa’, ya que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana. La ‘religiosidad’ de esa experiencia se debe al hecho de que se reactualizan los sucesos fabulosos, exaltantes, significativos, que se asiste a las obras creadoras de los Seres Sobrenaturales... En suma,

¹⁰⁴ M. Eliade, *Los mitos del mundo contemporáneo*, p. 5, 6

¹⁰⁵ L. Duch, *op. cit.*, p. 426

los mitos revelan que el Mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenaturales, y que esa historia es significativa, preciosa y ejemplar.”¹⁰⁶

Finalmente, hemos de convenir con Lluís Duch cuando dice: “«Vivir la eternidad en el tiempo» (Eliade) es la divisa de una concepción del mito que, pese a las numerosas críticas de que ha sido objeto, sobre todo por su innegable ahistoricismo, permite la intuición de lo «eterno en el hombre» más allá de las inevitables contingencias socioculturales a que inevitablemente está sometido.”¹⁰⁷

2.7. La dinámica presencia de los mitos

Con estas continuidades hermenéuticas se perfila el campo de investigación de los universos míticos. Me ha parecido necesario ofrecer con cierta generalidad el marco teórico de los autores más recientes y representativos, que se han acercado a la interpretación de los mitos y que de una u otra forma se han esforzado en situar a éstos en la atmósfera histórico-cultural de su tiempo, con la finalidad de señalar el hecho irrecusable de que las narraciones míticas no sólo poseen una enorme versatilidad literaria, sino que además pueden ser legítimamente interpretadas desde diferentes perspectivas.¹⁰⁸ Entre otras cosas, lo que se ha manifestado desde esta pluralidad y heterogeneidad de enfoques es que ningún punto de vista es ejemplar ni único, y asimismo que con éstos, no se sugiere la culminación de los procesos teóricos en la comprensión de los mitos; tan es así, que dichas interpretaciones han contribuido de manera importante para el surgimiento de nuevos análisis en torno al mito en la actualidad:

¹⁰⁶ C. García Gual, *op. cit.*, p. 285

¹⁰⁷ L. Duch, *Antropología de la religión*, p. 203

¹⁰⁸ Sin menospreciar ningún estudio, se retomaron las interpretaciones más significativas y de mayor alcance, habiendo tenido que dejar de lado autores notablemente prolíficos –de igual o mayor importancia–, como por ejemplo a Ernest Cassirer, Walter F. Otto, Károly Kerényi, Otto Rank, James G. Frazer, Emile Durkheim, Georges Dumézil, Gilbert Durand, etcétera.

En el espacio de un medio siglo, el análisis de los mitos ha hecho progresos tan rápidos que una nueva disciplina parece haber emergido a la luz. [...] Así que los que hoy, en el surco de los grandes fundadores, han tomado el relevo en la labor de comprender los mitos no ponen fundamentalmente en cuestión los métodos de interpretación de sus precursores, ni siquiera los soportes teóricos de tal empeño. Su interrogación no apunta directamente a la nueva disciplina tal como se ha constituido en sus tramos esenciales. Se dirige hacia su objeto. Él es quien ahora se ha vuelto problema. A través de los progresos mismos de las técnicas de investigación, aquellos a los que se podría llamar los artesanos de la tarea de desciframiento se ven llevados a plantearse la pregunta: el mito, ¿qué es? ¿Hay una realidad humana, bien delimitada, que responde a esta noción? En resumen, se preguntan por cómo definir el objeto de su trabajo, dónde situarlo, qué estatuto científico asignarle. [...]¹⁰⁹

Es indiscutible que los mitos forman parte de una ciencia hermenéutica indeterminada y cambiante según cada tiempo, espacio y lugar. Por ello, ha de convenirse que el problema que deja en claro todas estas elucidaciones, es la cuestión de definir cuál es el sentido de estas narraciones y cuál es la marca que define en última instancia a un mito, pues como afirma Joseph Campbell:

No hay un sistema final para la interpretación de los mitos y nunca habrá tal cosa. [...] La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar el individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios a Sus hijos (la Iglesia). La mitología es todo esto. Los diferentes juicios están determinados por los diferentes puntos de vista de los jueces.¹¹⁰

Y más aún si se toma en cuenta como dice Eliade que: “Por cuanto laicizados, degradados, “camuflados”, los mitos y las imágenes míticas se reencuentran por todas partes: sólo es cuestión de reconocerlos.”¹¹¹

Después de acercarnos a los usos y sentidos del mito, y de haber recorrido el paisaje dibujado por los distintos modelos interpretativos de las narraciones míticas, se puede asegurar que lo que finalmente constituye al mito es el hecho de ser algo que se cuenta y que se acepta dentro de una colectividad, y que fluctúa sin más en las tradiciones de un pueblo. Porque aun cuando el

¹⁰⁹ Cita de J. P. Vernant, a la que alude García Gual, *op. cit.*, p. 280-281.

¹¹⁰ J. Campbell, *op. cit.*, p. 336

¹¹¹ M. Eliade, *Los mitos del mundo contemporáneo*, p. 19.

horizonte del estudio sobre los mitos se perfila a partir de múltiples direcciones, según cada disciplina (filosofía del conocimiento, psicología, antropología, lingüística, etcétera), y pese a que dichas interpretaciones difieren en ocasiones enormemente entre sí de acuerdo con su configuración y su contexto histórico y cultural determinado, en cada uno de dichos tratamientos se subraya el punto de vista en común de considerar al mito como algo importante, al ser aceptado como un factor determinante en la experiencia humana.

El hecho de no poder ofrecer definiciones perentorias del mito y sus múltiples versiones, es porque ciertamente no es allí donde radica su importancia o valor universal; por el contrario, el mejor estudio de cualquier mito será aquel que lo aborde en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la humanidad en el pasado y de cómo puede o no servirle en un momento actual, según cada época, cultura o lugar, tal como considera J. Campbell. En este respecto se ha de coincidir también con Ernst Cassirer cuando afirma que el no encontrar una dilucidación clara y distinta del mito es porque, en general, se considera que la realidad es siempre fluida e incapaz de encerrarse conceptualmente en fórmulas definidas y perfectas; y que lo contrario equivaldría a suprimir el mismo ser del mito, que consiste en una representación cognoscitiva de una realidad dinámica.¹¹²

Ahora no se trata ya de subrayar que los mitos son explicaciones alegóricas primitivas de los procesos naturales, o que son imágenes fantásticas explicadas por un lenguaje primitivo, o que son una “enfermedad del lenguaje”; más bien, el horizonte del estudio de los mitos se enfocará a los actuales procesos de recepción de éstos, en tanto que indicadores o modos históricos de comprender la realidad. En este respecto la mejor concepción del mito y su recepción debe dar cuenta de cómo sus contenidos pueden ser retomados y reinterpretados de acuerdo con las variantes que cada realidad histórica exija, pues en el fondo cada interpretación del mito es sólo una formalización concreta de la existencia humana, es decir, una perspectiva determinada desde la cual es posible

¹¹² Martín Sagrera, *Mitos y sociedad*, p. 16

ofrecer una valoración para comprender mejor la compleja realidad del mundo y del ser humano, o por lo menos sólo un fragmento de ésta.

3. La recepción del mito en la actualidad

3.1. Multifuncionalidad del mito

Sea que escuchemos con divertida indiferencia el sortilegio fantástico de un médico brujo de ojos enrojecidos del Congo, o que leamos con refinado embeleso las pálidas traducciones de las estrofas del místico Lao-Tse, o que tratemos de romper, una y otra vez, la dura cáscara de un argumento de Santo Tomás, o que capturemos repentinamente el brillante significado de un extraño cuento de hadas esquimal, encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante, junto con una incitante y persistente sugestión de que nos queda por experimentar algo más que lo que podrá ser nunca sabido o contado.

Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*.

Salustio afirmaba que el mito habla “de aquello que nunca ha sucedido pero que sin embargo, siempre está presente”.¹¹³ Dicha expresión tan paradójica refleja la verdadera situación del mito, a saber, el estar invariablemente presente en la existencia humana, aunque muy especialmente en forma de *ausencia*. En las actuales discusiones, diferentes y muy heterogéneas tradiciones de pensamiento han tomado como objeto al mito, y han encaminado su estudio con sistemas y métodos muy diversos.

De acuerdo con Lluís Duch, los mitos pueden ser clasificados según definiciones conceptuales distintas, pero advierte que aun cuando se establezcan dichas delimitaciones o definiciones hay que tener en cuenta que todas éstas serán igualmente inadecuadas, lo cual no impide que ofrezcan un conjunto de orientaciones para su estudio. En este respecto, como señala Kirk, es un error suponer que todos los mitos son de la misma naturaleza, y que además poseen una misma intencionalidad; por el contrario, ha de considerarse, señala Duch, que teóricamente todos los mitos son multifuncionales, y siendo así admiten muchas determinaciones. “En definitiva, el

¹¹³ H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 84.

mito es, al mismo tiempo, significativo e insignificante desde diversas perspectivas. Todas ellas son aprovechables en lo que afirman y no lo suficientemente ajustadas a la realidad en lo que excluyen”.¹¹⁴ De allí que las formulaciones en torno al mito vayan desde aquellas que lo afirman como algo consabido, hasta aquellas que se refieren a éste como una manifestación inexistente. Y siempre habrá en dichas categorizaciones puntos de contacto y, en las que no, habrá siempre puntos que habrá que añadir o reformular.

Ahora bien, desde una perspectiva meramente “racionalista” es admisible la afirmación de que el concepto del mito forma parte de lo más indeterminado que ha estado presente en la terminología filosófica de todos los tiempos. Pero precisamente por ello, la investigación actual se ha interesado no tanto por establecer definiciones o acordar su esencia, sino por la descripción de su cometido. Lo que se argumenta es que indiscutiblemente en todos los pueblos los mitos han tenido una función muy importante, pero además que

[...] las distintas *tradiciones* culturales, históricas y religiosas, que son mutables y fagocitarias por naturaleza, son de gran importancia para interpretar cada mito en concreto, ya que «el mundo», que es la base físico-mental sobre la cual se apoyan los diversos mitos, tiene unas dimensiones y unas connotaciones que varían extraordinariamente de una cultura a otra, de un tiempo a otro, de una persona a otra.¹¹⁵

Y en esta línea cabe señalar el hecho evidente de que existen cuestiones que la ciencia positiva, aun con todas sus explicaciones y certidumbres, no llega a responder o a comprender del todo aun en la actualidad. Cuestiones como:

¿De dónde procedo? ¿hacia dónde voy? ¿por qué la vida? ¿por qué el mal? ¿por qué la muerte? El mito, a través de su discurso *visionario* [...], es el encargado de aportar una *base experiencial* a los citados interrogantes, los cuales, fundamentalmente, se caracterizan por su carácter dialéctico, contradictorio, inaprehensible [*sic*] en una sola dirección. El mito puede ser, a partir de la base experimental aludida, el medio eficaz (simbólicamente eficaz) para dar el salto mortal de la [*sic*] *exotérico* a lo *esotérico*.¹¹⁶

¹¹⁴ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 87

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 87

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 89

Ante dicha realidad, el mito resulta ser el resguardo o incluso el sustento de aquello inaprensible para el ser humano, pues como afirma Rollo May: “Mientras que el lenguaje empírico se refiere a los hechos objetivos, *el mito se refiere a la quintaesencia de la experiencia humana, al significado y al sentido de la vida humana*”.¹¹⁷

3.2. La reconfiguración del papel del mito

El interés heurístico y metodológico concedido al mito desde hace más de medio siglo es, a mi modo de ver, el signo de un cambio asimismo considerable en la episteme, la ideología, la Weltanschauung, o mejor aún, la Wesenschau de nuestro siglo.

Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*

Como se ha visto, el mito ha tenido desde siempre un lugar social y cultural, que se modificaba de acuerdo con los cambios que intervenían en la marcha de cada sociedad concreta. Cada nuevo periodo cultural e histórico ha dado lugar a un nuevo concepto de mito. Siendo así puede decirse que la concepción del mito ha estado íntimamente relacionada con la manera concreta como el hombre se establece y actúa delante de su realidad.

En el curso de su desarrollo encajan los golpes de las cambiantes creencias de la humanidad, resisten, adaptando sus imágenes a las circunstancias, reinterpretando sus personajes, transformando todo su aparato; resisten y mantienen su autoridad, aunque las creencias que los sostienen se hayan diluido; conservan su prestigio incluso cuando no quedan más vestigios de las civilizaciones que les han visto nacer. A veces los mitos se mezclan y se ponen de acuerdo entre sí, como si no se pudiera combatirlos de frente y fuera mejor referirse a ellos que intentar destruirlos.¹¹⁸

Ahora bien, ¿por qué a pesar de que los mitos son tan vastos y a veces también un tanto indescifrables, al final siempre han estado presentes en todas las sociedades, como algo propio y natural, inclusive dentro de las sociedades actuales que siguen apelando a ellos? Probablemente la razón de dicha permanencia se deba a su polisemia –característica inalterable del mito–, que junto

¹¹⁷ Rollo May, *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, p. 28

¹¹⁸ C. Fernand, *op. cit.*, p. 23

con la multiplicidad de interpretaciones con las que se ha nutrido, permiten fundamentar el potencial aparentemente inagotable de la reelaboración del mito (aunque también de la palabra, como se verá más adelante). O por lo menos así lo manifiesta Lluís Duch con ayuda de las consideraciones de George Steiner, en su formulación de que el poder plástico de la palabra no conoce límites:

[...] la ambigüedad, la polisemia, la oscuridad, los atentados contra las secuencias lógicas y gramaticales, la incompreensión recíproca, la facultad de mentir no son enfermedades del lenguaje; son las mismas raíces de su genio. Sin ellas, el individuo y toda la especie completa habrían degenerado». De acuerdo con la opinión de George Steiner, el mito de Babel es un ejemplo magnífico de inversión simbólica: «La humanidad no fue destruida cuando se dispersó entre las lenguas; al contrario, fue esta dispersión aquello que salvaguardó su vitalidad y su fuerza creadora.¹¹⁹

Sin embargo, la problemática en torno a la interpretación del mito ha constatado muchas y muy importantes dificultades, en ocasiones incluso algunas han representado más inconvenientes que clarificaciones. Por ejemplo, de acuerdo con Ernest Cassirer, el mito es una objetivación de la experiencia social del hombre; experiencia de duras adversidades y límites dominantes, o de actos que resultan incomprensibles desde el pensamiento pragmático actual, de los que la mitología da una representación anticipada. El filósofo alemán Hans Blumenberg, en su estudio *El mito y el concepto de realidad* opina que justamente prefiguraciones como ésta y otras que versan más o menos en lo mismo, impiden a lo incomprensible de la intención de entenderlo y de advertirlo desde las circunstancias actuales de su formación. Es decir, cuando se da una representación anticipada de lo que *son* los mitos puede surgir la imposibilidad de comprenderla, sobre todo si dicha representación no corresponde a la realidad del mundo actual.¹²⁰

Esta forma de argumentar, que da de antemano una prefiguración del mito, no hace más que mantener siempre una única forma posible de proceder, a saber, que esta realidad no puede ser ni

¹¹⁹ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 479

¹²⁰ Antes de cualquier otra circunstancia, los mitos y su instauración, hacen caso omiso tanto de las condiciones materiales, como de los límites circunstanciales y temporales; pero sin duda y al mismo tiempo, se dirigen a una parte importante de nosotros mismos que presenta una relación con nuestra realidad y con nuestra experiencia cotidiana. Con todo, ha de reconocerse que los mitos no han nacido por casualidad o gratuitamente. H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 15

rebatida ni juzgada, sino acogida pasivamente. Pero si queremos saber a qué está respondiendo la recurrencia cada vez mayor a los mitos, no se puede partir de ninguna representación anticipada, pues ésta nos detendrá cada vez que nos enfrentemos a diferentes realidades históricas, que siempre y en todo momento son dinámicas y fluidas. Quizá entonces haya que partir o incluso haya que proponer nuevas configuraciones míticas.

Lo cierto es que esto incomprendido encubre ya una convención ancestral. A partir de esta ocultación del sentido de por sí enigmática, se establece el uso más oscuro, indeterminado e impreciso del vocablo ‘mito’ con el que incluso todavía hoy se expresa la inadaptación completa de éste para con la realidad racionalizada de la que forma parte. Sin embargo, junto con lo anterior, se advierte también y más notablemente el carácter dinámico y libre que conserva el mito aún en la actualidad, y que se advierte con la manera casi habitual y obvia con la que se presentan desde diferentes contextos.

Pero para acercarnos a la recepción actual del mito, ha de considerarse que lo importante en ello no radica tanto en la temática de tal o cual mito, sino en la distancia que con respecto a éste establecemos nosotros como espectadores. Ya Friedrich Nietzsche –con la doctrina del eterno retorno de lo mismo– puso de manifiesto claramente que la recepción del mito no tiene que ver sólo con la contemplación de sus materiales o la reproducción sin más de sus estructuras formales, sino que dicha recepción tiene además su propia finalidad. Blumenberg llama a este procedimiento “concluir el mito”, lo cual en el fondo supone ya una reforma en su significado.¹²¹

De acuerdo con Blumenberg, en los primeros estudios sobre el mito la calidad de inconsistencia constituía el primer criterio para poderlos formular como tal; sin embargo, esta concepción que muestra al mito en su carácter originario es precisamente lo que lo distancia hoy del concepto de realidad, que habitualmente se caracteriza bajo el signo de la consistencia y la coherencia lógica. Así:

¹²¹ *Ibid.*, p. 49

Al concepto moderno de realidad como ‘contexto abierto, en sí unánime’ para el que la realidad siempre es el resultado de una realización, de una fiabilidad que se mantiene a través del tiempo pero que nunca está definitivamente asegurada, de una consistencia nunca concluida que, por ello, todavía depende completamente del futuro, a este concepto de realidad le resulta incomprensible la posibilidad de percibir en un dato la validez de lo que ‘propriadamente es’, o pensarlo como apercibido y ver en ello una exhortación a la repetición.¹²²

En este contexto, lo que ha de proponerse ahora no es una explicación por la historia del mito, ni por la filología de lo que podía haber sido en su origen o en cualquier etapa de su desarrollo, sino más bien siempre ha de entenderse formando parte ya de su recepción y de todo lo que ello implica.

3.3. El mito y su intrínseca relación con la realidad histórica

Tradicionalmente se considera que la explicación filosófica significaba desde un comienzo una renuncia al mito cuando se buscaba el fundamento o el origen del mundo.¹²³ El resultado de ello, por un lado, fue que las formas que adoptara el mito para su recepción se vieran distanciadas de todo tipo de rigor, de exactitud o de sistematización y, por el otro, el hecho notorio de que la mitología dependiera en gran medida de la historia de su recepción.¹²⁴

Sin embargo, en la fenomenología de la recepción del mito Blumenberg es de la opinión de que el alcance del uso de la palabra ‘mito’ se interpretará más eficazmente en la medida en que se tome como “*proyección de un proceso que transcurre en el tiempo*”. Dentro de su análisis Blumenberg manifiesta que el carácter originario del mito se presenta bajo dos categorías metafóricas, a saber, como *terror* y como *poesía*; ambas formas suficientemente importantes para

¹²² *Ibid.*, p. 59

¹²³ *Ibid.*, p. 23

¹²⁴ En esta línea Blumenberg considera que, el desinterés por la mitología, probablemente provino —a partir de la certeza de estar ante algo superado— cuando su recepción interpretó el pasado como algo que nunca fue, o que había dejado de ser posible o cuando se asumió la idea de estar ante algo ficticio. La decadencia de la recepción mitológica se originó cuando la temprana investigación sobre los mitos se orientó por la búsqueda del regreso a aquella “dogmática griega”, a través de su supuesta banalización. *Ibid.*, p. 105

abarcar casi todas las interpretaciones de la mitología habidas hasta el momento. Blumenberg advierte que con lo anterior se mitiga el sentimiento arcaico de terror frente a lo omnipotente, lo cual finalmente engendra lo poético y su disposición.¹²⁵ Con esta tranquilidad que logran los seres humanos respecto a las figuras omnipotentes, es como entra a formar parte de dicha historia; y a partir de aquí se advierte la “elaboración poética del mito”, que comprende la proposición de que ello ya ha concluido hace mucho tiempo. De acuerdo con Blumenberg, dicho acto de conclusión constituye una categoría precisamente de la recepción del mito.¹²⁶

Desterrar lo omnipotente de la conciencia de los hombres es algo a lo que dio comienzo el mito por sí mismo y que llevó adelante con su poetización; pero tan sólo desde la tentativa de poner término al mito por medio de un mito [a saber, la quimérica superstición de que las sociedades contemporáneas se han liberado del mito] se reconoce claramente el enorme hilo de Ariadna que desmadeja esta intención.¹²⁷

Blumenberg argumenta tomando como referencia los postulados sobre el ‘inicio’, que en el momento en que la filosofía finalmente se colocó dentro de un monoteísmo dogmático, se aceptó una *nueva concepción de la historia en la que lo verdadero se concebía sólo como relevo del mito por algo diferente a él.*¹²⁸

Desde esta perspectiva, ¿dónde reside la posibilidad de un cambio de función del mito? La mitología presentada como expresión de una determinada conciencia histórica, que asimismo constituye un “*haber-dejado-tras-de-sí*”, en el fondo sigue siendo o vuelve a ser *un elemento cultural consagrado*; pero justo en ello, nos dice Blumenberg, *reside el potencial para un nuevo cambio de función.* Por lo tanto:

La significatividad [...] es un resultado, y no un acopio: los mitos no significan ‘siempre’ aquello que se interpreta de ellos o aquello para lo que son reelaborados, sino que la enriquecen a partir de las configuraciones que adoptan o en las que son incluidos. La

¹²⁵ *Ibid.*, p. 15, 93

¹²⁶ En este respecto, Blumenberg reconoce con ayuda de la “teología” de Epicuro que: “En el momento en que una física orientada hacia la neutralización de los fenómenos cósmicos haya mitigado por medio de la teoría los enigmáticos poderes de la naturaleza y la tendencia a las prácticas mágicas que se inspira en ellas, la función del mito puede cambiar.” *Ibid.*, p. 109

¹²⁷ *Ibid.*, p. 118

¹²⁸ *Ibidem*

polisemia es una deducción de su contenido fundamental a partir de su historia de recepción. Cuanto más polisémicos son, tanto más incitan a agotar aquello que ‘todavía’ podrían significar y, con seguridad, aumentarán todavía más sus significados. La radicalidad siempre gusta de dar el último paso y sacar definitivamente a la luz aquello que hasta entonces sólo habría sido entrevisto tangencialmente.¹²⁹

Blumenberg argumenta que lo que otrora había constituido el indicio de una preocupación en el ser humano, ahora se transforma en prueba del sosiego del ser humano en relación consigo mismo como un ser histórico. En este sentido, “la tendencia a la nueva formación de caracteres míticos, dotados de significación dentro de la historia, está sin duda sujeta a la fuerza contraria de la constante deconstrucción por parte del conocimiento histórico”.¹³⁰ Por ello advierte que “la desmitologización, como paradigma de la nivelación científica de la significación inteligible, puede ser también pura ilusión o, cuando menos, encubrimiento de un elemento residual no superado, de cuya cualidad arcaica se precisa en una nueva función.”¹³¹ De este modo, se manifiesta la necesidad permanente que se tiene de instaurar nuevos mitos, a partir de una reconfiguración del papel de éstos desde su carácter dinámico emparentado a procesos históricos determinados. Así, la constancia del mito se transforma en fenómeno de su recepción debido justamente por su elasticidad, por su porosidad, por su mera “contigüidad”:

El mito no es un contexto, sino un marco dentro del cual se puede interpolar; en ello estriba su capacidad de integración, su función como ‘modelo’ y esbozo que todavía posee como residuo de esa familiaridad que deja traslucir. Si bien la metamorfosis lo permite todo, no es caótica; antes bien, presupone un determinado rigor dentro de un canon de reglas de juego a seguir, de privilegios que, una vez atribuidos a uno, el otro también reivindicará, imitará u obtendrá subrepticamente. [...] Por lo mismo, las plazas que quedan vacantes deberán ser ocupadas de nuevo [...].¹³²

En consecuencia puede decirse que en todo caso el mito dependerá de la historia tanto para su recepción como para su instauración, en la medida en que ésta comprenda y hable siempre de la realidad; y en este sentido también necesita de la historia, porque el mito es siempre dinámico y

¹²⁹ *Ibid.*, p. 121

¹³⁰ *Ibid.*, p. 83

¹³¹ *Ibid.*, p. 84

¹³² *Ibid.*, p. 89

cambiante, y porque existe en todo momento dentro de un contexto histórico determinado: “el mito, en su recepción, opera como atadura a lo objetivo”.¹³³ Por otra parte, gracias a este carácter libre, cambiante y pluridimensional del mito, es que su recepción constituye un proceso vivo y activo; y una clara evidencia de ello, es que inclusive la llamada “desmitologización” de las sociedades contemporáneas resulta ser un mito, pues, *la mitología sigue siendo de perenne actualidad*. Los mitos aún siguen teniendo para el entendimiento humano, un interés inagotable:

Parece, en efecto, que, como apunta Vernant con sutil metáfora, «el mito, como Eurídice, se ha esfumado cuando la mitología lo reconducía a la luz». Pero esa desaparición es un truco más de su pervivencia camaleónica, sólo un artilugio más de su proteico presentarse en varias formas, y en distintos ámbitos, desde el marco de la religión al de la literatura.¹³⁴

3. 4. Mythos y logos

En profundidad, mythos y logos son expresiones de la capacidad de apalabramiento que, como máximo atributo de su humanidad, posee el ser humano.

Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura*

El modo de operar del estudio de los mitos, así como de los distintos autores que los han conformado, definitivamente han sido decisivos en la investigación de los universos míticos, porque muestran entre sí que el *conflicto de las interpretaciones* del mito ha sido y es un elemento clave en

¹³³ *Ibid.*, p. 57. Gilbert Durand en su estudio *De la mitocrítica al mitoanálisis* coincide con lo anterior aunque va más allá, acerca del papel de la historia en relación con el mito, a partir de su argumentación acerca de que el mito constituye la dinámica del símbolo: “dentro de la duración de las culturas y de las vidas individuales de los hombres [...] es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia y no a la inversa. [...] Es el mito el que hace de referencia última a partir de la cual la historia se puede entender, a partir de la cual el «oficio de historiador» es posible, y no al revés. El mito va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima, del mismo modo que el Antiguo Testamento y sus «figuras» garantizan para un cristiano la autenticidad histórica del Mesías. Sin las estructuras míticas, no hay inteligencia histórica posible. Sin la espera mesiánica –que es mítica- no hay Cristo Jesús. [...] El destino de Occidente también es aquella trama mitológica en la que se enfrentan héroes, titanes y dioses. [...] Algunos mitos de época –es decir, aquellos que explican una época- no desaparecen con la época que los secreta: Unamuno demostró de manera luminosa que el quijotismo no había necesitado de una encarnación histórica del Caballero de la Triste Figura y que Don Quijote seguía viviendo en nuestro siglo tan alejado de la proeza caballeresca.” Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, p. 32, 33.

¹³⁴ C. García Gual, *op. cit.*, p. 280, 281.

la historia del ser humano. Sin embargo, ahora es preciso mencionar que este conflicto de las interpretaciones, además de resultar del polifacetismo propio del ser humano, también proviene sin duda de otra parte activa y medular en la existencia humana, a saber, de la centralidad de la *palabra*, si y sólo si ésta se toma de manera complementaria y diferenciada, al mismo tiempo como *mythos* y como *logos*.¹³⁵

De acuerdo con Lluís Duch con frecuencia las estructuras racionales que legitiman en exclusiva la existencia humana impiden comprender las experiencias, así como la importancia que en determinado momento se le atribuyen al mito. Sin duda, mediante la instrumentalidad del lenguaje, el ser humano llega a saber, a conocer, a conjeturar, a dudar, a asombrarse de la realidad y a tener alguna relación identificable con *aquello que es*.¹³⁶ Pero no sólo eso. El *apalabramiento* de las relaciones del ser humano para con la realidad se dan desde la perspectiva del *logos*, así también como desde la perspectiva del *mythos*, en tanto que la palabra constituye el centro fundamental, primario e incuestionable de las relaciones humanas en su existencia:

Ejercer el «oficio de hombre» equivale, de hecho, en dar consistencia verbal a la realidad y, pues, al mismo ser humano. *Mythos* y *logos* son expresiones distintas y complementarias para el descubrimiento de aquello que *es* el hombre. Ayudan a establecer, como faceta insustituible de este (auto) descubrimiento, el ámbito propio de las *relaciones humanas*, que son constitutivas de la persona como tal.¹³⁷

3. 4. 1 La crisis expresiva de nuestro tiempo

Bajo diversos aspectos se esboza, en esta perspectiva, una rehabilitación del mito. Su «absurdidad» no es ya denunciada como un escándalo lógico; es sentida como un desafío lanzado a la inteligencia científica que se apresta a recogerlo para comprender eso otro que es el mito [...].

Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*

¹³⁵ Con la finalidad de mostrar la relación del ser humano con su facultad de expresión a través y más allá del lenguaje mismo, en el presente se considerará a Lluís Duch, quien presenta los resultados más importantes de la investigación llevada a cabo en los últimos años en torno al mito; y para ello se retomará su estudio intitulado *Mito, interpretación y cultura*.

¹³⁶ L. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, p. 457

¹³⁷ *Ibid.*, p. 458

De acuerdo con Duch, dentro de un proceso social las épocas históricas que se ven afectadas por fuertes crisis globales, por lo regular se ven afectadas al mismo tiempo por crisis expresivas, al experimentar la inadecuación de las palabras o el agotamiento de los recursos verbales, en la cultura y en la política de masas; lo cual puede verificarse desde nuestro pasado más próximo:

No se puede excluir *a priori* que algunos aspectos de la inhumanidad del siglo XX (las dictaduras, los campos de concentración, el aniquilamiento de poblaciones enteras, la posibilidad de la destrucción total del planeta, la distorsión de la realidad por parte de los mass-media, etc.), acompañados de ciertos elementos de la sociedad tecnológica, hayan afectado muy negativamente el lenguaje. Más aún: opinamos que la «gramática de lo inhumano», tan característica de nuestro siglo, ha podido entrar en acción a causa de la perversión de nuestro léxico habitual que, al mismo tiempo, ha sido la causa y los efectos de la perversión de los sentimientos humanos.¹³⁸

Desde esta perspectiva se dice que la capacidad de apalabrar la realidad de que dispone el ser humano es como toda su humanidad, de carácter ambiguo, y así lo manifiesta también George Steiner: “El habla que puede articular la ética de Sócrates, las parábolas de Cristo, la construcción magistral del ser de Shakespeare o Hölderlin, puede diseñar y crear, a causa de la misma virtud de ilimitada potencialidad, los campos de exterminio y transcribir las sesiones de la cámara de torturas”.¹³⁹ Es decir, junto a las evidencias que podrían augurar un futuro poco favorecedor, puede afirmarse con seguridad que, gracias a esta capacidad ambigua del ser humano de apalabrar la realidad, es que además existe la facultad de potenciar y construir una “gramática de la esperanza”, esto es, lograr que la convivencia humana no sucumba ante las amenazas de nuevas transgresiones, tanto individuales como colectivas. Pero lo anterior, sólo en la medida en que conscientemente se logre disponer del *mythos* y del *logos*, de forma tal que ninguno de los dos domine o excluya al otro en ningún momento.

Sin embargo, en el seno del trayecto histórico hacia la modernidad pareciera que el lenguaje dentro del sistema de comunicación ya no constituye el camino hacia la verdad demostrable. Siendo

¹³⁸ *Ibid.*, p. 459

¹³⁹ *Ibid.*, p. 460

así, ¿qué clase de comunicación será posible ahora? ¿Cómo se podrán emplear las expresividades humanas para evitar esa incomunicación originada a partir del lenguaje habitual que es limitado y empobrecedor? ¿De qué manera se impedirá el desmantelamiento de las creencias? ¿Cómo se evitarán las señales de vacío que producen los medios de comunicación a los que sólo les preocupa la estilización del mensaje y su brevedad?¹⁴⁰

Antes que todo, debe afirmarse que el lenguaje es el último y más profundo problema del pensamiento filosófico, en la medida en que se relaciona con la vida cotidiana, con la ciencia o con cualquier otro sistema, pues todo aquello que podemos saber o toda meditación sobre el conocimiento está íntimamente ligado a todo aquello que podemos decir; así como toda reflexión sobre el conocimiento involucra a toda la reflexión sobre el lenguaje. En pocas palabras, como afirma Duch, “es en el lenguaje donde se decide el ser o no ser del ser humano.”¹⁴¹ Por ello, el objetivo primario es destacar que la *palabra humana* –del mismo modo que el ser humano y la realidad tal como es percibida e interpretada por él– debe ser ante todo *polifónica* y provenir de la comunicación intelectual y afectiva de los individuos, en todo momento y lugar determinado. Desde esta perspectiva resulta indiferente aproximarse al ser humano desde el *mythos* o bien a partir del *logos*, porque en cualquiera de los casos la palabra constituirá un medio del que no se podrá prescindir.¹⁴²

Es indudable que la palabra es el testimonio vivo del sentir profundo del ser humano que resulta de su radical ambigüedad, luego de aceptar que las palabras quizá no coinciden con la

¹⁴⁰ No es posible cerrarnos a las nuevas formas de comunicación, pero tampoco dichas innovaciones deben rebasarnos, en todo momento debe vigilarse la calidad de sus contenidos. En este sentido, cuando el medio de comunicación se vuelve más importante que el mensaje, y la atención se dirige más a la forma que al contenido, es posible que exista un problema en el sistema comunicativo; así, cuando el medio limita ya sea al receptor o al mensaje, aquél deberá ser cuestionado y analizado, sobre todo por cuanto está transmitiendo, que puede tender incluso a un distanciamiento progresivo con la realidad.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 497.

¹⁴² Para el ser humano no existe ningún conocimiento sin el lenguaje, tan es así, que ante cualquier realidad desconocida lo primero que hace es nombrarla, del mismo modo que todo aquello que ignora no puede nombrarlo; así, lo que se halla fuera del lenguaje se hallará también fuera de su vida. En este sentido, además, el lenguaje permite que las relaciones del ser humano con la realidad sean creativas, pues admite una reconstrucción de la realidad en el momento de distinguirla, de seleccionarla, de nombrarla y finalmente de dotarla de algo que ella misma no poseía. *Ibid.*, p. 464

realidad que nombran o que sólo representan caminos provisionales o meras aproximaciones, situadas en marcos espacio-temporales sujetos a la contingencia. Pero lo más importante de este carácter de ambigüedad es que, ante determinada realidad, el ser humano deberá invocar, suplicar, convencer, evocar, etcétera, porque tendrá que enfrentarse al hecho de que su palabra nunca será la definitiva y además que puede ser olvidada; pero al mismo tiempo este apalabramiento incesante también lo reconfortará, porque con ello constatará la distancia de su propio ser con la realidad.

Por otra parte, no se debería olvidar que la palabra nunca es aquello que dice ser. La palabra, como es de manifiesto oculta mucho más que confiesa explícitamente, desfigura mucho más que define, separa mucho más que une, insinúa mucho más que determina. Los *implícitos* mucho más que los *explícitos*, los «querer decir» más que los «decir objetivados», las alusiones más que las constataciones rotundas, constituyen los ámbitos más fecundos, pero al mismo tiempo más difíciles de transitar del lenguaje humano. [...] No hay duda: donde más claramente se manifiesta la radical ambigüedad humana es en la actividad más típica del ser humano: el *habla*.¹⁴³

Del mismo modo Duch señala que el significado que las palabras y las expresiones adquiridas en un determinado ámbito histórico-cultural representan la condición de posibilidad y la guía de cualquier experiencia humana; en este sentido, la verdad de las expresividades humanas constituye para quien habla un intento de conciliarse con la realidad y concordar con ella, ya sea positiva o negativamente.

La finalidad última será entonces tratar de buscar la conciliación o la coordinación, o tratar de establecer una actuación armónica entre el *mito* y el *logos*, que además de todo han coexistido en todo lugar desde siempre. Si es que en verdad nos importa el futuro del ser humano y su realidad, resulta necesario recuperar la *palabra*, porque la crisis de nuestro tiempo, argumenta Duch, es efectivamente una crisis gramatical.¹⁴⁴ A esta pretendida avenencia Duch la denominará como la *logomítica*:

«Lo que es mítico» y «lo que es lógico» pertenecen al equipamiento del ser humano de la misma manera que le es propia la «capacidad hablante». Pero la *palabra*, que lo alcanza todo y que diferenciadamente se da a conocer en forma de «mitos» y de «lógicas», se articula en *formas históricas*, que están sometidas a la contingencia y a la

¹⁴³ *Ibid.*, p. 478

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 480

ambigüedad, que son atributos básicos de todos los seres humanos. La logomítica debería ser un *acto de salvamento*, que se debería concretar en nuestro *hic et nunc* mediante la curación de la *crisis gramatical* que en este momento estamos padeciendo.¹⁴⁵

3. 4. 2. El mito del “sólo logos”

El carácter dinámico propio del mito entra en juego en el momento en el que se le deja actuar sin mediación alguna: “¿No deberíamos, quizás, dejar que el mito hable a su manera sin intentar hacerlo entrar en la camisa de fuerza de una racionalidad que de «tan racional» casi se ha convertido en «mitológica»?”

Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura*

De acuerdo con Duch, en la modernidad, así como en otras épocas, las cuestiones acerca de la racionalidad han alcanzado mucha relevancia; en buena parte porque con frecuencia se ha tenido la creencia de que solamente la ciencia hace uso correcto de la *razón*, dejando fuera a todas las demás formas de acceso a la realidad tomándolas como “irracionales”, lo cual, como principal consecuencia, ha dado pie a prácticas aberrantes, entre las que se cuentan los aniquilamientos más desconsiderados de comunidades y de culturas enteras. En este sentido la razón ha servido para enmarcar diferentes “campos de batalla”, de posiciones absurdas y paradójicas consecuencias. Tal es el caso de las épocas optimistas, como en el caso de la Ilustración, cuando existía el convencimiento de que la explicación *racional* del mundo –que explicaba la misma existencia humana–, sería capaz de desterrar de forma definitiva la interpretación *mítica* de la realidad. Parecía entonces que el mito había dejado irreversiblemente su lugar a la ciencia y a sus procesos: todo apuntaba a que las “oscuridades” del mito fueran despejadas finalmente por la “luz” de la razón.

Ahora bien, Duch considera que toda racionalidad está orientada a la obtención de unas finalidades concretas y deseables en el centro de un ámbito geo-histórico determinado. No obstante, dichas representaciones que configuran la racionalidad suelen originar los prejuicios más comunes

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 501

y activos contra el mito, pues al considerar sus términos y normas como imprecisos, fuera de toda lógica y sin disposición a una racionalidad operativa, da por sentado que el mito no puede oponer al progreso técnico algo que le sea equivalente. “En realidad, podemos observar con cierta facilidad la decidida preferencia, sobre todo en los medios más populares, por una «ciencia» sobrehumana que, en realidad, actúa, en el más peyorativo de los sentidos, «míticamente».”¹⁴⁶

Sin embargo, “tanto la posibilidad del ser humano de ser racional como las mismas expresiones mediante las cuales se configuran los interrogantes y las cuestiones debatidas son señales inequívocas de la *cuestionabilidad estructural* del ser humano, la cual, sin embargo, *siempre se expresa en contextos históricamente situados*.”¹⁴⁷

De esta forma, Duch argumenta que las verdades científicas, así como las realidades míticas, se encuentran también siempre en un contexto histórico determinado; ya que cualquier conocimiento nace de una circunstancia determinada, todos los “datos”, “evidencias” y “hechos” empíricos serán tan sólo posibles pero en dicho contexto. “La verdad científica, que siempre es «una» verdad concreta, porque es *histórica*, siempre es *ambigua* y, por eso mismo, no puede monopolizar el conocimiento de verdad.”¹⁴⁸ Con todo, esta relativización de la ciencia –si así se le quiere denominar– no pretende suprimir de ninguna manera su pretensión de veracidad, sino que intenta otorgarle un lugar dentro de la existencia humana, que es siempre dentro de una contextualización.

Lo anterior es así porque el saber es un *producto social*, y la racionalidad no es ningún privilegio exclusivo de las ciencias. Aun cuando sólo se gozara de la capacidad de hacer uso del pensamiento mediante la pura razón, la racionalidad no se agotaría, ni se limitaría en los conocimientos científicos –y mucho menos en lo único que estos pueden ofrecer–, porque aunque esta forma de la racionalidad es fundamental, en ningún caso es la única, y si fuera así, ¿cómo se

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 495

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 496

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 490

transmitiría toda la inexpresividad que impele al ser humano a cada momento? Las diversas formas que adoptan los razonamientos siempre se hallarán enmarcadas *históricamente* y, por tanto, no puede existir algo así como la “razón universal”, debido a la constitución finita y contingente del ser humano por los embates, las eventualidades y los intereses del propio momento histórico-cultural.

3. 4. 3. El poder de la palabra o la palabra del poder

La complementariedad por la que abogamos como óptima introducción en la logomítica consiste en primer término en el firme convencimiento de que aquello que califica al ser humano como tal es (debería ser) el polifacetismo. Es decir, se deben desterrar, desde el mythos y desde el logos, los discursos globalizadores, porque el hombre es una unidad de contrarios (coincidentia oppositorum): ahí radica su grandeza.

Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura*

Históricamente la batalla de la que se hablaba ha tenido lugar a causa de la palabra misma inseparable del *mythos* y del *logos*: así como en las beligerancias, a raíz de la palabra, se ha pretendido que hubiera vencedores y vencidos, y con ello formas dominantes y formas sometidas a la opresión. El *logos* que ayer fuera vencedor y considerado como lo más elevado de lo humano, por ejemplo por los ilustrados, hoy es puesto en tela de juicio por algunos, por haber intentado reducir la totalidad de la existencia humana a una “mitología” cualquiera. De modo que, “en esta guerra civil en el interior de la palabra, se han empleado dos estrategias: «Paso del *mythos* al *logos*» y «paso del *logos* al *mythos*».”¹⁴⁹ Sin embargo, estos dos pasos, se han distinguido por albergar un gran conflicto entre sí, pues los recursos de apelación al “sólo mito” o al “sólo logos” que parecen ofrecer todas las garantías para nuevas restituciones, sobre todo en épocas históricas de crisis globales, en el fondo lo que suponen es una enorme peligrosidad. Tanto el recurso al “sólo mito” como el intento de configurar el marco de la existencia humana a partir del “sólo logos”, se

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 498

encuentran abocados a un discurso de carácter totalitario, que por cierto se presentan cada vez más frecuentemente. Por ello Lluís Duch está convencido de que el “buen uso de la palabra” se halla estrechamente vinculado al “buen uso del poder”, de modo que justamente la *logomítica* debe caracterizarse por ofrecer el manejo adecuado de las expresividades humanas, para poder evitar así la confrontación que nos asedia en el momento en que el “poder de la palabra” se transforma en la “palabra del poder”.

Desde este tenor, el “mal uso del *mythos*” ha presentado rasgos muy parecidos o idénticos al “mal uso del *logos*”. La tarea primordial será entonces, la *salvación de la Palabra*, o lo que es lo mismo, la salvación del ser humano, pues para nosotros no existe otra salvación posible al margen de la palabra; palabra, sin embargo, que ha de ser expresión siempre viva y abierta a las diferencias. La palabra en su doble versión de *mythos* y *logos* se plantea desde la renuncia a cualquier clase de discursos o prácticas totalitarios; y si es que el ser humano en realidad quiere establecer una auténtica comunicación, debe aprender a disponer correcta y dialógicamente de esta palabra. En otros términos, la práctica de la *logomítica* debe edificarse a partir de la adecuada transmisión del polifacetismo y de la multifuncionalidad de la palabra, porque sólo así el ser humano y la sociedad serán capaces de expresar y de concretar las experiencias que los humaniza, porque como afirma Duch “sin palabra no hay ojos para ver, oídos para oír, sentimientos para fraternizar. ¿Cómo invocaremos, evocaremos, revocaremos, convocaremos sin haber aprendido los lenguajes de la imagen y del concepto, del *mythos* y del *logos*?”¹⁵⁰

4. La mito-lógica naturaleza humana

Afirmar, por un lado, que el mito es una parte inalienable de nuestra biografía más íntima e indestructible, porque nuestras «historias» acostumbran a ser nuestras fabulaciones para uso personal, y, por otro, sostener que nuestra biografía contiene una mezcla, a menudo muy difícil de distinguir, de elementos «míticos» y de elementos «lógicos» no es otra cosa que poner de relieve nuestra íntima naturaleza de seres mito-lógicos.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 502

El camino histórico e ideológico expresado a través de los usos, las interpretaciones y las actuales recepciones del mito han permitido detectar la presencia constante de éste hasta el día de hoy. Tal parece que dicha permanencia no ha cesado de establecer sus puntos de referencia dentro y fuera del discurso filosófico, ya sea para afirmarlo con fervor, ya sea para rechazarlo intuitivamente.

Entre otras cuestiones se ha constatado que el mito, así como los demás factores de la existencia humana, y principalmente del *logos* mismo, se halla absolutamente en el ámbito de la *ambigüedad*, y como tal es susceptible de lo mejor o de lo peor. Por ello, se ha hecho manifiesto lo irreal y lo peligroso que resulta el *mythos* sin alusión al *logos*, como el *logos* sin ninguna referencia al *mythos*. Se ha examinado por el contrario cómo ambas expresividades tomadas de manera conjunta son formas indispensables para consolidar el *apalabramiento* de la realidad, que incesantemente lleva a cabo el ser humano; apalabramiento, cabe decir, que nunca permanecerá del todo cerrado, ya que siempre y en todo lugar querrá establecer y expresar esta dinámica relación entre *mythos* y *logos*. Incesantemente, entonces, todo *mythos* deberá ostentar siempre aspectos “lógicos”, así como todo *logos* nunca dejará de estar determinado por formas “míticas”.

Desde esta perspectiva, cada vez que se demande una explicación acerca del mito, a lo que se hará referencia constantemente con ello será a una explicación por el *logos*; porque la forma complementaria entre el *mythos* y el *logos* constituye la única representación realmente humana y humanizadora de referirse a estas dos realidades. En un momento de cambios de extraordinarios y considerables proporciones como es el nuestro, es preciso meditar acerca de esta relación necesaria y omnipresente, en la medida en que además, con mucha frecuencia, se tenga la impresión todavía de que uno de estos términos –*mythos* o *logos*– ha sido absorbido o ha dado punto final al otro.

En este sentido, finalmente, la reflexión en torno a la logomítica ha de desembocar en una consideración ética, y como tal debe contarse entre las urgencias más apremiantes. Porque ciertamente los mitos en colaboración con formas muy diversas se relacionan con los aspectos más

significativos de la vida humana, y en especial se hallan vinculados con su carácter a la contingencia. Por ello es que los mitos se presentan como polisémicos, contradictorios y susceptibles a ser interpretados de múltiples formas: en el fondo, la misma naturaleza compleja del mito, responde a la ineludible complejidad y ambigüedad del ser humano.

Por lo tanto, ha de considerarse que la actualidad del mito estribará en la constante reinterpretación que en todo momento y en todo lugar precise cada nueva variable del acontecer vital de los individuos y de las colectividades. Desde este tenor puede decirse que el ser humano se halla constantemente sujeto a nuevos procesos de *remitificación*, los cuales se relacionan estrechamente con las circunstancias propias de su vida. El mito que es móvil y flexible, y que está presente en la existencia concreta de cada sociedad y de cada individuo, es en definitiva una entera manifestación del conjunto de las diversas dificultades, aspectos y matices de la vida real tal y como la percibe el ser humano. En conclusión, el mito enfatiza el hecho de que en el fondo nuestra biografía no es una construcción acabada, clara u objetiva, sino que por el contrario es una historia cargada de vaivenes y fluctuaciones, donde el deseo, la bondad, el engaño, los sueños y la realidad se conjugan sin regla alguna, en expresiones o conceptos por lo regular imposibles de entender: la dimensión mítica es inalienable en todo ser humano, precisamente porque todas estas posibilidades de la existencia humana permanecen ocultas y más allá de aquello que pueda deliberar conceptualmente, establecer históricamente o fijar en un determinado momento. Por ello es justo señalar que no basta que un individuo concreto o una sociedad entera, desde el exterior, argumentativa o indistintamente, rechacen una determinada forma expresiva, como es por ejemplo, la mítica. Porque ésta, hasta el día de hoy y pese a todo, se ha mostrado activa y vigente sin siquiera percatarnos de su propia existencia.

II. SEGUNDA CAÍDA:

LA CULTURA DE MASAS Y SUS DISTINTAS MANIFESTACIONES

1. Una aproximación a la resignificación del proyecto de la modernidad

Para abordar las investigaciones en torno a las nociones dadas del héroe en la actualidad, será necesario ahora acercarse primeramente a ciertas reflexiones en torno a las posibilidades que abre el pensamiento filosófico contemporáneo, asociado sobre todo a una resignificación del proyecto de la modernidad. Para ello se revisarán algunas críticas hechas por Esther Díaz en su obra *Posmodernidad*.¹⁵¹

Hace ya tiempo se viene hablando acerca del ocaso de la época conocida como modernidad –con todo y lo confusamente delimitada temporal, social, política y culturalmente que aún resulta. Los temas con los que se planteó la tesis del giro en la contemporaneidad aluden en general tanto a la decadencia de la idea de progreso y la caída de los fundamentos metafísicos de la verdad como al fin de la historia en tanto desarrollo lineal, único y progresivo. De acuerdo con la filósofa argentina, el actual pensamiento se halla enmarcado principalmente dentro de una época que redescubre y revaloriza lo nuevo a partir del rescate de lo viejo fragmentado. En el momento en que lo moderno va agotando sus fórmulas tradicionales con el desencantamiento del mundo surge la necesidad de volver la mirada a formas de vida y de pensamiento pasados.

Algunas opiniones han coincidido en utilizar el término ‘posmodernidad’ para referirse a ciertas manifestaciones culturales contemporáneas. La expresión por supuesto ha generado

¹⁵¹ He de acotar desde ahora que aun cuando se retomen discursos y textos relacionados directamente con el posmodernismo, de ninguna manera es éste el tema de discusión en el presente estudio; por lo tanto, en lo sucesivo cuando se recurra a dicho término será en el sentido más amplio de su uso, y en todo caso circunscribiéndome al análisis propio de los autores aquí citados.

polémica, pues se cuestiona entre otras cosas si es que en verdad asistimos a un cambio de época o a una ruptura con la modernidad, o si se trata sólo de una moda fugaz o una extensión de aquella época.

El sentido de ‘moderno’ entendido como nuevo, actual o renovador sigue teniendo vigencia, de modo que paradójicamente en todo caso un movimiento posmoderno también puede abarcar el concepto de moderno en tanto nuevo. Si lo novedoso es moderno, oponerse a la modernidad –como se pretende ahora– resulta ser también moderno. Sin embargo, se puede objetar que “la posmodernidad no es moderna en tanto no sólo pretende novedades sino también rescatar fragmentos del pasado y, fundamentalmente, ahondar en la crítica a la modernidad, si bien tal crítica se encuentra en las entrañas mismas de la modernidad”.¹⁵² En este sentido se considera moderna a una época por el hecho de que ha dejado atrás o ha superado sus lazos con el pasado mediante rupturas –tanto al interior, como al exterior de ella. De modo que cuando se considera lo “moderno”, como algo superado por lo “posmoderno” no se hace alusión al sentido de “actualidad” que la palabra posee, sino a un movimiento inscrito dentro de una época determinada y dentro de un campo del saber también determinado. Ahora bien, no es lo mismo hablar de modernidad desde el punto de vista filosófico o científico, que desde el punto de vista socio-histórico o del arte. Desde un campo socio-histórico, el inicio de la modernidad puede situarse en el momento del nacimiento del capitalismo, junto con la sociedad industrial y tecnológica del siglo XIX. Desde el punto de vista filosófico hablar de modernidad es hablar de la revolución del racionalismo científico de Galileo, y la aplicación de dichos principios al método de la investigación filosófica con Descartes. Otro punto de vista sería desde la estética, que remite a un movimiento que apela a la subjetividad y a sus aplicaciones así como a las vanguardias. Sin embargo, puede decirse que lo común que legitima a la modernidad en cada una de dichas interpretaciones, y que asimismo comprende aquello que entra en crisis, es sobre todo la creencia en las posibilidades de la razón o la fe en el poder de la razón, que se ha deteriorado o incluso desmoronado junto con todo lo que sostenía.

¹⁵² Esther Díaz, *¿Qué es la posmodernidad?*, p. 16

Empero, es necesario tener como telón de fondo la totalidad del enfoque existente, si lo que se pretende es comprender esta época llamada posmodernidad, capitalismo tardío, época posindustrial, edad digital o cualquier otro apelativo que quiera significar que los pasados ideales han quedado atrás –sea este cambio para bien o para mal– , junto con algunos de los parámetros fundamentales del proyecto moderno.

1.1. El proyecto de la modernidad entra en crisis

El espíritu de las luces del siglo XVIII defendió fundamentalmente la idea progresista de la historia. La cultura se conformaba por las esferas de *la ciencia, la moralidad y el arte*, que a su vez se fundamentaban respectivamente desde *la verdad, el deber y la libertad*; en el fondo todas éstas manifestaciones estaban orientadas por la ideología del progreso. Mientras que la razón gobernara las acciones, la humanidad se dirigiría hacia su perfección; de modo que la universalidad de la razón era el gran ideal de la humanidad. En contraposición a la antigüedad –que se regía por los modelos de su propio pasado– la modernidad le apostaba al futuro y todo se hacía en pos de un mejor mañana: “Ése era el ideal de la ciencia, que progresaría hasta poder conocer los más recónditos secretos de la naturaleza; de la ética-política, que crecería en justicia al ritmo de una racionalidad en aumento; y el arte, que devendría obra totalmente racionalizada”.¹⁵³ En última instancia, todo apuntaba a que los sujetos debían ser en todo momento y bajo cualquier circunstancia razonables, justos y éticos.

Sin embargo, la mentalidad moderna ha rebasado ya tres siglos, y si bien es cierto que desde el punto de vista de sus defensores se pretende que exista objetividad absoluta y unidad metodológica en la ciencia, legitimidad incondicional en la moral y lógica racional en el terreno del arte, lo cierto es que en las teorías y en las prácticas contemporáneas asistimos a una época en la

¹⁵³ *Ibid.*, p. 17

que la realidad es otra, y cada ciencia impone sus propias reglas, así, la moral se impone con una pluralidad de preceptos, y el arte actúa más a menudo con imperativos sensitivos e incluso populares; sin mencionar que los límites definitorios entre una y otra esfera del conocimiento se desdibujan cada vez más. Se ha dejado ver que mientras el discurso de la modernidad apelaba a leyes universales para explicar la realidad valiéndose de términos tales como determinismo, racionalidad, universalidad, verdad, progreso o unidad, el discurso actual sostiene que lo único cierto son consensos parciales o universalmente acotados, o representaciones inconmensurables entre sí, haciendo suyos términos como deconstrucción, descentralización o diferencia.

Existe, pues, una fuerte ruptura que nos separa de aquella concepción progresista del Siglo de las Luces, y la nueva actitud que podría sintetizarse en una especie de descreimiento del progreso global de la humanidad. Cabe señalar que las ideas de progreso se afianzaban, en general, en la certeza de que el desarrollo de las artes, del conocimiento y de las libertades se concedería para el beneficio de toda la humanidad. Pero que en este consenso, el sujeto del progreso podía ser cualquiera: el pobre, el capitalista, el proletario, el sabio, el analfabeto, el tolerante, el intolerante, etcétera. Como parte de dicho discurso, todos ellos y más querían hacer valer sus propios intereses: para el cristiano la emancipación se dirigiría por la salvación de las almas; para el marxista, por la revolución social; para el nazi, por la pureza de la raza, etcétera. En nombre de los ideales emancipatorios, cualquier discurso podía reclamar ser el universalmente justo.

Sucesos como el nazismo, la invasión a Hungría o el Proceso militar argentino, entre otros, se presentarían como una rotunda negación al pretendido progreso racional de la humanidad, pronosticado por el espíritu de las Luces. Hechos como Hiroshima, Chernobyl, la irrupción de armas biológicas o los desastres ecológicos hacen sospechar de la excelencia incondicional de la ciencia. La tan mentada globalización no hace más que desnudar su propia falacia: se globaliza el dominio neoliberal, pero cada vez hay más ganancias concentradas en menos manos y hay, por consiguiente, más (o más agudos) bolsones de pobreza.¹⁵⁴

El denominado desencanto posmoderno consiste, en parte, en que ya no se aspira a la libertad absoluta de la humanidad, pero sobre todo en que ya no se apoya la idea de una historia

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 21

universal de la humanidad (propia de Hegel, Spengler o Marx) que establecía una organización lineal de un tiempo hacia un mañana mejor; pues lo único que ello mostró, en última instancia, fue que la primera persona del discurso emancipatorio en realidad era la figura del dominador.

Los pueblos imperialistas acuñaban la bandera de la igualdad entre los seres humanos, mientras le negaban al sometido la posibilidad de ser persona. Inglaterra, campeona política de la modernidad, inventa el liberalismo, mientras explota a los naturales de sus múltiples colonias. Francia se ufana (y se ufana todavía) de haber diseñado los grandes ideales de igualdad y fraternidad, sin encontrar contradicción entre esos ideales y el trato humillante que les reservaba a sus colonizados. Italia y Alemania buscaban, entre otras excelencias, la pureza étnica y en nombre de ellas invadían y destruían. Estados Unidos, en cambio, goza de un imperialismo posmoderno, multinacional, sonriente y cínico. Se escandaliza por la sexualidad de sus gobernantes, pero no por las bombas arrojadas sobre civiles inermes.¹⁵⁵

El hecho es que la promesa de un mañana mejor se ha ido; que la historia no dispone para el ser humano ni la emancipación, ni la igualdad ni tampoco la sabiduría. Ahora los vínculos que nos unen son otros, por ejemplo, precisamente la privación de nuestros ideales o la obligación y la necesidad de tener que olvidarlos. “El hombre posmoderno ve desaparecer ante sí el horizonte de universalidad otrora constituido en aras de una razón que englobaría el arte, la ética y la ciencia. Este horizonte que desaparece como ideal, desaparece también como intento de realización edilicia.”¹⁵⁶

¿Que sí estamos transitando por una nueva época histórica? ¿Que sí persiste todavía la modernidad? Sólo el paso del tiempo lo dirá. Así como los medievales no eligieron ser medievales, pues los teóricos posteriores fueron quienes les otorgaron dicha ubicación histórico-cultural, así también acontecerá en el presente. Ser o no ser posmodernos, no es una elección. Sin embargo, poco importa el nombre, pues llámese como se llame, lo cierto es que en la actualidad, “lo que ya no podemos tener es la capacidad de ‘amar sin presentir’, como en plena modernidad. Es difícil apostar a un mañana mejor, aunque es angustiante no poder hacerlo.”¹⁵⁷ Actualmente, el terror se

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 45

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 88. Hemos de interpretar que cuando Esther Díaz habla de posmodernidad, está haciendo referencia en general al pensamiento contemporáneo y a sus respectivas manifestaciones; de manera similar, cuando se recurra aquí en lo sucesivo a dicha denominación, estaremos apelando a ello mismo. Esto, en el

sigue ejerciendo, pero si anteriormente la satisfacción de los poderosos era “pudorosa”, en tanto que se escondía detrás de la hipocresía del ideal de libertad en la modernidad, la satisfacción posmoderna, por el contrario, se muestra sin ninguna reserva.¹⁵⁸

1.1.1. La ética

El periodo posmoderno es una especie de separación de los supuestos universalistas que regían en las últimas corrientes culturales modernistas. Se trata de un proceso de deconstrucción del yo y de la racionalidad totalizadora; y desde esta perspectiva es como se desenvuelven ahora las esferas culturales de la ética, la ciencia y la estética.

La ética de la posmodernidad o “posética” como la denomina Díaz trata de la nueva relación entre el ser humano y los valores, cuyos elementos éticos siguen siendo los mismos en cuanto a que determinan en general aquello que está bien o que está mal, pero con un cambio sustancial acerca del tipo de cuestiones que el sujeto se plantea con respecto de su acción moral. Mientras que en la modernidad se interrogaba acerca de lo *necesario* en un sentido categórico, en la posmodernidad se cuestiona acerca de lo *conveniente* en un sentido hipotético. “¿Qué debo hacer?”, era la pregunta que se hacía la modernidad, cuya respuesta era categórica: *actuar según el deber*. Sin medir consecuencias, había que cumplir con el deber por el deber mismo. En cambio, en la posmodernidad la pregunta se vuelve sobre lo instrumental: “¿Qué me conviene hacer?”, cuya respuesta hipotética es: *actuar según lo que se desea obtener*; donde además el derecho ocupa el lugar del deber: “Cuando se tenían deberes, había que cumplirlos según valores consagrados por

entendido de que aún cuando aquí se haga alusión a la posmodernidad, no es como tal, de ninguna forma el tema de la presente investigación.

¹⁵⁸ Desde este panorama, Esther Díaz considera por su parte, que todo ello nos ha marcado con una nueva herida narcisista como una ofensa a nuestra propia integridad, pues al parecer la tendencia es a guiarnos por una historia y un destino carentes de teleologías y de perfección: el primer ataque fue saber que no somos el centro del universo; el segundo, que no fuimos creados a imagen y semejanza de la divinidad; y el tercero, que en definitiva, nuestro proceder no siempre se ha guiado por la conciencia.

una racionalidad universal. Cuando se alegan derechos, el sujeto debe ser *responsable* del uso que haga de ellos.”¹⁵⁹

La moral anterior exigía que el deber se asignara inexorablemente y sin diferencia. Solicitaba un imperativo moral categórico, necesario y universal; la ley no valía por sus consecuencias, sino por sí misma, pues quien cumplía con el deber era digno de ser feliz. A la posmodernidad, por su parte, no le interesa la retórica del deber austero, más bien, se declara abogada del derecho individual y de la autonomía. Hoy, las morales valen para muchas cosas, son multifacéticas, cambiantes y están a la orden de los consensos grupales: irrumpen en ámbitos como las estrategias empresariales, el discurso científico, la defensa por los animales o la conservación de la naturaleza.

Las campañas comunitarias también adquieren cadencias éticas. En nombre de la salud, se prohíbe fumar. En nombre de la defensa de la naturaleza, se expulsa a los “sin hogar” de los parques públicos. En nombre de los animales, se agrede a quienes visten ropas de piel o a los investigadores que experimentan con cobayos. En nombre del derecho del feto, se ponen bombas en clínicas que practican abortos. Por otra parte, en los grandes encuentros deportivos –sobre todo en los mundiales de fútbol–, los colores patrios, sobre los posmodernamente elaborados cuerpos de los competidores, despiertan sentimientos de valores compartidos. La eticidad se juega en la seducción del espectáculo. El bien y el mal se definen por penal.¹⁶⁰

Las circunstancias históricas establecen lo rentable que resulta ser ético, de modo que sus valores son integrados congruentemente al proceso económico. La exigencia ética responde a un imperativo hipotético con la fórmula: “‘si soy ético, haré mejores negocios’ o ‘si actúo de manera responsable, a la larga ganaré más’ o ‘si mostramos una imagen ética, tendremos más clientes’”.¹⁶¹ El imperativo categórico del que hablaba Kant ha quedado atrás, pues hoy día el lugar de ese deber lo ocupan los derechos individuales y las responsabilidades inherentes a ellos.¹⁶² En este vuelco no importa tanto lo ético en sí mismo, sino la posibilidad de éxito que resulte en esto, además de la imagen social. La ética, en la actualidad, es un parámetro económico imprescindible que debe

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 73

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 76

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 81

¹⁶² De acuerdo con I. Kant, para ser moral uno debe cumplir con el imperativo ético de manera incondicional, cumpliendo con el deber por el deber mismo y no por los posibles beneficios que éste traiga consigo.

convivir con el ámbito científico en las deliberaciones de las relaciones humanas, en la política, etcétera. De allí que la ética no trate acerca del deber absoluto; por el contrario, se trata de una ética divertida, seductora, pero sobre todo mediática: ésa es la ética de los derechos, de las responsabilidades y de los grandes éxitos económicos.

En este sentido, según Díaz, los valores éticos de una cultura surgen desde las redes de poder, es decir, desde el conjunto de ideas y estrategias políticas, religiosas, económicas, jurídicas e incluso educativas. Así, nuestra época cuenta con uno de los mecanismos más eficaces del poder: los medios masivos, los cuales repercuten en los modos de vida y en la constitución de los sujetos contemporáneos, pues a través de ellos se fundan fuertes valores y se crean inimaginables realidades.

Cada vez más, las empresas económicas presentan una fuerte demanda ética, y la operatividad utilitarista de la moral nunca había sido tan explícita como hasta ahora con las estrategias de mercado. La intención es favorecer la imagen de las empresas para ver reflejados los resultados en ganancias; en este sentido, ya no se trata sólo de administrar productos, sino de atender la relación con el público cuidando la imagen que se desea reflejar, la cual tiene que ser idónea, ética, confiable y, si es posible, filantrópica. El precepto de “la calidad total” alcanza incluso el ámbito ético cuando la estrategia es poner en escena, es decir, en pantalla, el sentido de responsabilidad social y moral del benefactor. Si anteriormente el sistema económico se centraba en el derecho a la propiedad y el libre mercado, ahora con el sistema actual de lo que se trata es de producir, vender y difundir imagen a través de los medios masivos. La caída de las ideologías, la crisis de los valores y la creciente corrupción han producido una mayor demanda de eticidad; sin embargo, contrario a lo que se pensaría, en realidad no es la ética la que gobierna la comunicación en las empresas, sino que son éstas últimas las que imponen su propia y muy conveniente imagen normativa.

Asimismo, en el mundo contemporáneo donde no hay más deberes absolutos lo que prevalece es una era de sentimientos autogestionados. Anteriormente el sujeto trataba de cumplir con las normas impuestas por las instituciones, que aunque no garantizaban la felicidad, sí dejaban una sensación del “deber cumplido”; ahora, la “ética del sentimiento” no impone ni exige, sino que en cambio, conmueve: “Se moraliza desde la emoción”.¹⁶³ Esta ética del sentimiento es el resultado de una sociedad dirigida sobre todo por los medios masivos de comunicación, pues a partir de ellos se determinan las causas primeras, que incentivan la generosidad y la sensibilidad del público. Con frecuencia las personas se vuelven altruistas a partir de hechos altamente mediatizados e impactantes, donde la solidaridad inducida por los medios es instantánea y eficaz (piénsese en el caso de las fuertes catástrofes naturales o sociales, como por ejemplo, las inundaciones, los atentados terroristas, las enfermedades inesperadas; o en el caso de los eventos de beneficencia televisados, etcétera). En definitiva, los medios desempeñan una función diferente con respecto a la que cumplían en los procesos tradicionales de la moral: ahora gestionan la opinión pública promoviendo efectos de subvención, que no obstante, son limitados por las circunstancias, pues no gozan de mayor alcance que el solo acto de la conmoción originada desde la espontaneidad. “La emoción prevalece sobre la ley; el sentimiento, sobre la norma; el corazón, sobre la razón. La ética del deber era rigurosa y severa, la del sentimiento es libre y flexible. Esta última apela a la responsabilidad y a la iniciativa de las personas; aquélla, en cambio, apelaba a la obligación y a la obediencia a las leyes.”¹⁶⁴ Como consecuencia, la moral se valúa ahora de manera distinta, pues tiene *marketing* y buena prensa al grado de arrojar importantes dividendos según la conveniencia de las grandes campañas comerciales.

Si la ética moderna del deber apuntaba al porvenir, la ética del sentimiento posmoderna apunta al presente y al disfrute puntual. En este sentido es que la solidaridad contemporánea se relaciona precisamente con la búsqueda de convivencia y de desarrollo personal, y se lleva a cabo

¹⁶³ *Ibid.*, p. 84

¹⁶⁴ *Ibidem.*

por una motivación sensitiva, más que por un estímulo racional: desconfiando de los imperativos absolutos, prefiere la iniciativa personal.

En conclusión, la moral se ha caracterizado actualmente por una pluralidad de valores y un cambiante caleidoscopio ético, pues se tiene todo un universo de imperativos hipotéticos y de derechos, donde el sujeto no puede más que comprometerse con su propia responsabilidad. Y todo ello a medida que el mundo ha tendido sobre todo a la democracia, y en la medida en que el neoliberalismo, el más joven de los totalitarismos, llamado subrepticamente “globalización”, se expande sin pena ni preocupación. Ante dichas condiciones:

Podemos preguntarnos, por ejemplo, acerca de nuestras actuales exigencias éticas. Demandamos equilibrio ecológico, transparencia comunicativa, responsabilidad política, éticas comunitarias y morales individuales. Estos requerimientos ¿surgirán realmente de nuestra libre decisión o serán preceptos que nos imponen las actuales estrategias consumistas? Nuestras convicciones morales, ¿responden a una idea de justicia elaborada por cada uno de nosotros, o copian las consignas impuestas por el mercado? Dicho de otra manera, ¿nuestro reclamo de responsabilidad ética es una autoafirmación personal o será un mero producto del dispositivo de poder que hoy manda ser ético porque descubrió que ser ético resulta rentable?¹⁶⁵

1.1.2. La ciencia

Otro ámbito que se relaciona directamente con los valores actuales es el que se halla enmarcado en el ámbito científico. En la modernidad la ciencia determinaba qué era y qué no era lo verdadero; sin embargo, este conocimiento verdadero precisaba ser fundamentado de manera racional, en tanto que el discurso moderno no podía validarse a partir de prácticas o relatos de carácter ‘mítico’.¹⁶⁶ En la modernidad se consideraba que la ciencia, la moral y la política tendrían fundamento a partir de un relato emancipatorio y que la razón única abriría el camino hacia verdad, y que ésta última, al mismo tiempo, estaría legitimada por la neutralidad y la autonomía de los sujetos implicados en la labor científica. Sin embargo, a últimas fechas y en el momento en que la

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 76

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 24

ciencia entra en crisis, esta idea de unidad pierde credibilidad. Por un lado, de manera interna, las leyes inmutables y las teorías sólidas en sí mismas en que se apoyaba la ciencia parecen conmoverse, y, por otro lado, de manera externa, la comprobación de la ciencia como redentora absoluta de la sociedad se desvanece: con la tecnología se comprueba que la ciencia y sus aplicaciones tecnológicas son fuente de bienestar pero también de desavenencias.

Contrario a la modernidad, ahora se asume la idea de que la ciencia no puede legitimarse por medio de un relato único, pues cada estudio se verifica o se hace patente por medio de sus propios y muy particulares preceptos. Se establece entonces que el discurso actual no pretende ser abarcador, pues lo que busca es encontrar un equilibrio con respecto a la técnica, además de que ahora la eficacia es tan importante como la constitución de la verdad en los enunciados. Del mismo modo, la técnica y por ende la posibilidad técnica de acceso a la verdad están más directamente relacionadas con las inversiones del capital, que obviamente se ajustan a las grandes cantidades de dividendos por parte de los inversionistas.

Estos cambios de perspectiva se hacen patentes con nuevos paradigmas que se manifiestan desde la biología evolucionista, la teoría de la relatividad y los estudios astronómicos, hasta la aparición de la informática, el desarrollo de la biogenética, la expansión de los medios masivos, etcétera. En última instancia, lo que ahí se muestra es la disyuntiva entre la ciencia libre en pos de una búsqueda de la verdad o la ciencia dependiente de las inversiones económico-tecnológicas. “De este modo, se establece un dispositivo en el que interactúan riqueza, eficiencia y verdad. La técnica ocupa hoy el lugar que antes ocupaban los relatos abarcadores, pero en otro sentido.”¹⁶⁷

La ciencia actual se enfrenta a su propia transformación. Mientras que las ciencias tradicionales pretendían establecer leyes inmutables, racionales y universales, sin tomar en cuenta los sucesos inesperados en el camino, las teorías contemporáneas no pueden rechazar el azar y la irreversibilidad en su ejercicio, pues necesitan de manera obligatoria lo particular tanto como lo universal para poder ofrecer una completa explicación. En dicho proceder se enriquecen los campos

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 25

de investigación y se posibilita el camino para las disciplinas epistemológicamente débiles; de forma tal, además, que el límite entre las ciencias “duras” y las “blandas” se disipa: ante la pretensión de uniformidad que en el fondo explicaría toda la realidad –propia del modelo de ciencia que guiaba la modernidad–, hoy se impone un nuevo enfoque respecto a esta objetividad universal, la cual, lejos de negarse, se redefine. Dentro de este pluralismo de enfoques se vislumbra la idea de Paul Feyerabend de que “todo vale”, en el sentido metodológico de poder llegar a la resolución de un problema no únicamente por el método oficialmente aceptado por la comunidad científica, sino desde diferentes criterios o métodos resolutivos.

Probablemente, el signo de la posmodernidad sea esa sensación de que la Verdad se ha vuelto indigesta. Nos pesa la certeza de las leyes, la previsión y la repetición. Los estilos “puros” nos cansan. El principio de ininteligibilidad reina y nos ampara: gracias a él podemos permitirnos descansar no en nuestra ignorancia, pero sí a pesar de nuestra ignorancia, descansar de la obligación de saber, de saberlo todo respecto al mundo y a lo que somos. El sentimiento de libertad es asombrosamente fértil cuidando en vez de enfrentarse al destino nos enfrentamos al *jaos* [caos]: al abismo de posibilidades. Todo es posible; constatamos que la necesidad surge en el seno de las teorías, y que éstas son válidas porque funcionan, pero sabemos que no agotan la infinitud del universo.¹⁶⁸

1.1.3. La estética

Entre las esferas culturales de la ética, la ciencia y la estética modernas, es en esta última donde se comienza a plantear más en específico la posibilidad de los acontecimientos fragmentados y de ruptura –en particular, acerca del ideal de una razón totalizadora organizativa de lo bello. Si bien es cierto que el arte contemporáneo se nutrió en parte de las vanguardias estéticas, empero, su valor preponderante no radica en la aspiración al futuro o el afán de que el arte sea una “forma de vida total”, sino precisamente en encontrar el equilibrio entre lo universal y lo particular.

En el proyecto moderno, el arte reflejaba una realidad amplia y profunda; ahora, al contemplar los diseños del arte contemporáneo, más que profundidad, lo que se descubre es un arrojado de superficialidad, trivialización y diferencia; una especie de desacralización, de ironía, de

¹⁶⁸ Chantal Maillard, *La razón estética*, p. 32

mengua de los efectos representativos, de aumento en los elementos decorativos y de empeño por portar una simple manifestación desencantada pero encantadora a la vez.¹⁶⁹ “El arte posmoderno deconstruye la estética de la expresión. Se pretende no totalizante, aunque expresivo.”¹⁷⁰

Debe recordarse que cuando a lo moderno le fue imposible seguir con un desarrollo comenzó entonces a desplazarse en el vacío. En el momento en que la convicción marcaba una destrucción o una clausura definitiva del pasado, no sólo las subjetividades se empobrecían, sino que la gran historia comenzaba a carecer de texto llegando a reducirse a un silencio total.

Pero hay algo más en la crítica posmoderna: parece como si la razón, durante el propio discurso crítico, perdiese pie; como si comprendiese que su voz pudiera estar destinada a perderse en el vacío por falta de consistencia; como si, atacando los fundamentos, vaciase su discurso de todo sentido que no fuese el de apuntar al silencio, o a otro tipo de entendimiento más cercano a lo estético.¹⁷¹

Sin embargo, cuando el entusiasmo de lo moderno y la apuesta por la renovación comenzaron a menguar, se vio favorecida la tendencia a volver a formas de vida y de pensamientos hasta ahora considerados como superados. Pero para ello fue necesario tener como telón de fondo la totalidad del enfoque existente: los primeros posmodernos tuvieron su parte de iniciativa a partir de que desestimaban los hasta ahora reconocidos criterios del arte moderno. De manera que lo que dio sentido a la estética actual no fue el tratar de olvidar a su antecesora, pues continuó utilizando sus formas, o más bien, reutilizándolas. Mientras que el artista moderno le apostaba al futuro y se empeñaba en negar el pasado, el artista actual encuentra un asidero precisamente en el pasado, pues para él éste puede tener un futuro si se le actualiza –por ejemplo, desde la ironía, la recreación, la reproducción o la imitación–, sin la necesidad de volverse a perder en la moderna continuidad

¹⁶⁹ El término ‘posmoderno’ surge en el terreno de la arquitectura en contraposición al movimiento modernista. Dicha manifestación que como tal, obedece más a la creación libre, que al progreso de la racionalidad, rescata la multiplicidad de códigos con una oposición a los postulados funcionales y al racionalismo en la distribución de los espacios. Y aún cuando estos ideales a la hora de ser llevados a la práctica no consiguieron ser del todo acertados –pues los diseños disfuncionales generaban la confusión en algunas estructuras, al grado de tener que acudir a la puesta de carteles indicadores y detallados (por cierto, modernos)–, sí hacían patente el clima estéticamente buscado del *desencanto*. E. Díaz, *op. cit.*, p. 29

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 48

¹⁷¹ Ch. Maillard, *op. cit.*, p. 141

progresiva. “Antes el hombre se escondía detrás de los escrúpulos, ahora ya no oculta sus pasiones. La modernidad era hipócrita, la posmodernidad es cínica”.¹⁷²

Luego, entonces, la posestética –en términos de Díaz– ironiza y se burla de las formas anteriores sin por ello inventar nada nuevo, pues tampoco las vincula dentro de una corriente común y unitaria (al estilo moderno), sino que coexiste con ellas libremente.¹⁷³ “Las expresiones artísticas de nuestro tiempo pegotean estilos, copian otras obras o fragmentos de otras obras, traspasan los límites de los géneros clásicos, aglutinan o expanden los espacios y aceptan tiempos múltiples. Constituyen así una especie de presente que remite al futuro desde el pasado.”¹⁷⁴

Aunque todo pareciera disponerse a partir de un mismo plano estético; lo cierto es que sólo simula repetirse, ya que en realidad nunca son las mismas obras. Repetido pero distinto suele ser la constante, en tanto que ahora la reiteración puede colaborar perfectamente con un nuevo sentido. De manera que en la posestética no existe algo así como una dictadura de estilo que determine y unifique a cada una de las manifestaciones, como sí lo hiciera otrora la modernidad.

Lo más relevante de todo ello es que ya que la concepción del arte contemporáneo no tiene que ver con lo sistemático, sino con lo aditivo y compositivo –pues se vale de procesos de mezclas, recopilaciones y compendios–, lo que en un origen se distinguía de elitista y refinado, ahora puede convivir perfectamente con un proyecto de divulgación y expansión, de modo que al final las divisiones incluso entre lo culto y lo popular, o lo distinguido y lo ordinario, cada vez son más tenues o simplemente han desaparecido.

Ahora bien, dentro del arte, el posmodernismo se manifiesta en todos los ámbitos culturales, entre los que destacan principalmente la literatura, la música y el cine. En el caso de la literatura puede decirse que enseguida que la búsqueda desenfrenada de lo nuevo acabara por agotarse a sí

¹⁷² E. Díaz, *op. cit.*, p. 40

¹⁷³ Un ejemplo de ello, es la nostálgica búsqueda de lo *retro*, donde se entremezclan las técnicas y los estilos, como es el caso concreto del cine, en donde se llega a alternar lo erudito con lo kitsch, el pasado con el presente, lo intelectual con lo emotivo, etc. Aún así, “la búsqueda de lo *retro* —en arquitectura, en vestimenta, en música, en arte en general— no significa que no siga vigente la moderna (y por lo tanto antigua) avidez de novedades.” *Ibid.*, p. 23

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 42

misma, se registraron ciertos cambios en cuanto a las formas y los estilos, dando paso así a la literatura posmoderna, que cabe mencionar surge primordialmente a partir del agotamiento del modernismo literario, de la exaltación de la pureza de un arte al servicio de sí mismo y de la decadencia de diversas vanguardias estéticas como el dadaísmo, el surrealismo, etcétera. Mientras que en la literatura moderna los elementos más importantes eran el relato extenso y abarcador, la adhesión a un estilo determinado sin mezclas de distintos géneros literarios, la exclusión total del humor, la ironía o el afán de mimetizar la vida, etcétera, en la literatura contemporánea, por el contrario, se apuesta por los relatos breves, por el tránsito a través de diversos estilos y géneros, y por la abundancia de las ironías, logrando de esta forma convivir literatura y crítica literaria en los mismos discursos. “El modernismo estaba basado en la aventura y la exploración; el posmodernismo tiende a la reconquista. La huida hacia delante ha sido sustituida por el redescubrimiento de los fundamentos del desarrollo interior. Se rescata el pasado sin actitud crítica. Se asiste a un eclecticismo que revaloriza elementos postergados en períodos anteriores.”¹⁷⁵

De manera similar que en la literatura y en la crítica literaria también se produjo un cambio en la música. Después de que el movimiento modernista irrumpiera en la música –aproximadamente al mismo tiempo que en plástica–, y de que las vanguardias musicales terminaran por agotarse, los pioneros del posmodernismo musical comenzaron a utilizar como en las demás artes técnicas alternativas para su ejecución. Introdujeron nuevos elementos como fue el caso del acompañamiento de equipos electrónicos para tocar música clásica, reciclar instrumentos e, incluso, aceptar ruidos de la cotidianidad mediática en sus obras. Ello porque para los artistas precursores del posmodernismo la música debía ser una investigación de la lógica de los materiales, para así fomentar una renovación en la ejecución y en la composición artística.

Del mismo modo el cine que nació moderno y continuó siéndolo con el impresionismo, el expresionismo y el surrealismo con sus grandes relatos, le siguió, al igual que las demás manifestaciones estéticas, la adaptación del estilo, los contenidos y las formas posmodernas. Dentro

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 32

de los parámetros posmodernos, el cine fue adoptando la técnica mixta, el hipersubjetivismo, la simultaneidad de tiempos y de espacios dentro de relatos breves, mezclando modas, costumbres y estilos de diferentes épocas históricas, y por supuesto, la tendencia a mezclar lo kitsch con lo erudito. En general “la tónica posmoderna se permite presentar como arte aquello que el solemne arte moderno (académico) rechazaría y, por el contrario, intenta imprimir un sentido coherente en los lugares en los que el arte moderno "no-solemne" (las vanguardias) rechazaría.”¹⁷⁶

1.1.4. Ante el mar de la incertidumbre

A la luz de las consideraciones precedentes puede considerarse que en el arte, la representación y la abstracción toman un lugar importante, además de que se tiende a una coexistencia en la que convergen las más contrastantes posibilidades. En la ciencia, cada disciplina intenta legitimarse sin el afán de proponer un metalenguaje universal que las abarque a todas. En la ética y en la política se multiplican los códigos, y las ideologías duras se ablandan, al tiempo en que el neoliberalismo –que pretende pasar por blando– se propaga del mismo modo que se promueven las tolerancias a la par que se agudizan las intolerancias por quienes se creen con derechos para abusar de su poder.

Las esferas del arte, la ciencia y la eticidad, que la modernidad creyó poder abarcar bajo el ideal de una razón regida por los principios lógicos de identidad, no contradicción y tercero excluido, se desmembran en la multiplicidad. Hoy sabemos que la identidad entre principios ideales y mundo concreto es un invento lógico-matemático inaplicable a la realidad concreta, que la contradicción es nuestro pan de cada día y que los terceros no son (por lo menos no siempre) excluidos.¹⁷⁷

De todo lo anterior y más se deriva la llamada “crisis” o “vacío de los valores” en el ámbito de la ética, la ciencia, la estética y, en general, en todo el campo de la cultura, lo cual básicamente hace referencia a la pérdida del fundamento, y al desencanto por los ideales propios de la exaltada

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ E. Díaz, *op. cit.*, p. 33

racionalidad que anhelaba controlarlo todo:

Su logro: la técnica. Su fracaso: la comprensión de la vida humana. Su justificación: la situación de “bienestar” que la técnica procura mediante la producción de artefactos. El resultado: una civilización adicta al consumo y alentada a la adicción para que el sistema pueda seguir produciendo. El “bienestar”, sin embargo, es cosa muy distinta de aquel estado de perfección que ontológicamente indica el cumplimiento de una cosa en su ser, o dicho de otro modo, de la “felicidad” como eudaimonia (buen *daimon*) y del “bien de todos”. Qué duda cabe de que “se” vive mejor, es decir, con mayor comodidad y mayor seguridad que en siglos pasados (el “se” se refiere, claro está, a unos cuantos, no a todos), pero ¿a expensas de qué o de quienes?...¹⁷⁸

Indudablemente esta crítica al modo de ser o de no ser actual se hace desde un “deber ser”, es decir, desde la añoranza de aquellos valores y de la certidumbre que éstos brindaban. Es cierto, asistimos a una crisis de la razón, sin embargo, ello no es lo que define a la época contemporánea, ya que dicha concepción parece ser propia de las exigencias de la modernidad. Es evidente que la crisis actual de la razón es en principio la crisis de los presupuestos veritativos mantenidos hasta ahora, y en esta variación el mal que nos aqueja es sobre todo la expresión de un mal psicológico, el viejo mal de siempre: “el terror al movimiento de las aguas profundas, el temor a sentirse, a saberse sin asidero”.¹⁷⁹ Ante tal circunstancia es natural que el primer intento sea el de afianzarnos a aquel mundo que nos brindara esperanza en otro tiempo; aunque lo cierto es que la razón no puede salvarnos ya de dicha conmoción. No puede salvarnos del estado en el que nos hallamos, a saber, de la participación en la indómita inconsistencia de las cosas y de la realidad toda.

“¿Qué mundo podrá reemplazar al que ha caído? Para contestar a ello, sería necesario responder primero a otra pregunta: ¿Qué tipo de racionalidad será aquella que pueda dar nacimiento al mundo o a los mundos que la actualidad requiere? ¿Qué disposiciones, qué tipo de atención, qué expectativas, qué dirección?”¹⁸⁰ En realidad, no se necesita contestar a tales cuestiones al grado de que no se necesitó siquiera formularlas para que el mundo adoptara su propia dirección, haya sido o no la más conveniente. El hecho es que cuando se construyen mundos conforme a la realidad, y no mediante esquemas referenciales, el sujeto también se efectúa, no como un individuo aislado, sino

¹⁷⁸ Ch. Maillard, *op. cit.*, p. 35

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 141

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 253

como una trayectoria dentro de un sistema dinámico que se construye en la sucesión de trazos, pero también de intersecciones, que finalmente habrán de transformarse en la existencia.

Es por ello que en este caso habrá que tomar en cuenta que en la actualidad las cuestiones tanto a nivel social como a nivel individual en la actualidad quizá sólo requieran de un cambio de perspectiva acerca de una nueva racionalidad, que pueda sernos más útil o que se adecue mejor a estos tiempos.¹⁸¹ Pero sin duda es preciso preguntar si es posible que todo aquello permita pensar nuestro tiempo o, por el contrario, si todos estos estímulos acabarán con cualquier intento de pensar nuestra propia contemporaneidad.

2. La cultura de masas contemporánea

2.1. Entre el arte elevado y la cultura de masas

Lo que se exige al arte de masas es una inmediata comprensibilidad, una eficacia lúdica, hedonística. En una palabra: la diversión, el entretenimiento, lo placentero, son los elementos indispensables para este género de creaciones. Y ¿por qué habríamos de juzgarlos tan negativamente, cuando esos elementos estaban presentes también en casi todas las formas artísticas del pasado? No está dicho que el futuro no pueda modificar sustancialmente su juicio con respecto a muchos de estos productos que hoy consideramos inferiores y decididamente Kitsch, del mismo modo como en nuestros tiempos se consideran con veneración y reverencia algunos objetos del pasado, de un pasado remoto, que probablemente en aquellos tiempos eran sólo un mediocre y común implemento de trabajo.

Gillo Dorfles, *Nuevos ritos, nuevos mitos*

El modernismo se constituyó como cultura antagónica a partir de una estrategia de exclusión, que insistía en la autonomía de la obra de arte en su angustiosa preocupación por ser contaminada por la cada vez más “consumista” y “opresiva” cultura de masas. “Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 35

experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso.”¹⁸² Para este tema habrá que abordar ciertas ideas que ayuden en la comprensión de la llamada cultura de masas, sobre todo, las relacionadas con la longevidad del paradigma arte alto, arte bajo. En este aspecto serán útiles las ideas filosóficas de Andreas Huyssen y su libro *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, principalmente aquella que considera que, lejos ya del viejo dogma de la alta cultura del modernismo, la cultura de masas puede ser el mejor vehículo para comprender los más recientes fenómenos de la cultura contemporánea.

Desde un punto de vista posmoderno, Huyssen se aleja de estos mecanismos del discurso jerárquico y desafía la creencia en la necesaria y muy particular separación entre el arte elevado y la cultura de masas, la política y la vida cotidiana. Desde esta perspectiva, no se trata ya de afirmar que la perdurabilidad de la dicotomía entre el arte alto y el arte bajo consista en la seriedad y calidad del primero, o la frivolidad y el desenfreno del segundo, sino en demostrar la fuerza y la adaptabilidad que ha suscitado dicha oposición.

Lo que llamo la Gran División no es sino el tipo de discurso que insiste en una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas. Desde mi punto de vista, esta división resulta mucho más importante para la comprensión teórica e histórica del modernismo y sus derivaciones que la supuesta ruptura histórica que, según muchos críticos, separa al posmodernismo del modernismo.¹⁸³

A partir de que los límites entre el arte elevado y la cultura de masas se tornaron cada vez menos claros hubo la necesidad de incorporar conjuntamente formas de la cultura de masas con el arte alto o “culto”, como es el caso de las creaciones posmodernas en las artes, la literatura o el cine, que han hecho frente a dicha división. Huyssen considera que aún en el posmodernismo la cultura popular –que devino propiamente en la moderna cultura de masas comercial– se presenta en forma negativa, si se pierde la línea que lo separa del modernismo. Por ello, si lo que se pretende es

¹⁸² Néstor García Canclini, *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p. 17

¹⁸³ Andreas Huyssen, *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, p. 7

comprender los actuales fenómenos de la cultura contemporánea, es necesario abordar dicho desequilibrio a partir de la idea de que el dogma del alto modernismo ya no vale.

En el terreno del arte algunas nuevas caracterizaciones de la sociedad contemporánea surgen en este sentido. Ahora no se explica más lo bajo por lo alto: desaparecen las divisiones entre lo culto y lo popular, entre lo distinguido y lo vulgar. Mientras que el artista moderno apostaba al futuro negando el pasado desde una visión progresista, el posmoderno actualiza el pasado para conformarse en él y hacerlo suyo, incluso ironizándolo. Así también las costumbres de las sociedades que solían desdeñarse llamándolas cultura de masas, ahora son reconocidas como formando parte de un sector cultural incluso novedoso.

Es cierto que la creencia en la división del arte elevado y el arte bajo –con sus derivaciones estéticas, morales y políticas– persiste aún sobre todo en el campo académico, pero también lo es que tal creencia ha sido desafiada por las nuevas producciones en las artes, que se hacen en general en nombre del posmodernismo, en el momento en que éste rechaza las técnicas y las prácticas de la Gran División:

De la apropiación de Courbet de la iconografía popular hasta los collages del cubismo, del ataque del naturalismo *a l'art pour l'art* hasta la inmersión de Brecht en lo vernáculo de la cultura popular, de la explotación consciente de la Madison Avenue por las estrategias pictóricas modernistas hasta el desinhibido aprendizaje del posmodernismo en Las Vegas, ha habido una plétora de movimientos estratégicos orientados a desestabilizar desde adentro la oposición alto/bajo.¹⁸⁴

Ciertamente existe una diferencia en la estima que se tiene entre la alta cultura tradicional o burguesa y la cultura popular que se transforma en la cultura de masas comercial y que como considera Huyssen, el modernismo, la vanguardia e incluso el posmodernismo privilegian a la primera a costa de la segunda. La tarea es, pues, contrarrestar este desequilibrio sin negar las diferencias cualitativas entre una obra de arte lograda y la basura cultural –*kitsch*. Esto último porque establecer distinciones de calidad sigue siendo importante ante el pluralismo que pregona

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 6

que cualquier cosa es válida, lo que se traduce no en una reducción de la crítica cultural al problema de calidad –síntoma éste de la vieja angustia de contaminación–, sino porque no toda obra desajustada a los parámetros establecidos se inscribe sin más en, por ejemplo, lo kitsch, y porque obviamente el ingreso del kitsch en el arte pueda resultar en obras de alta calidad. El hecho es que ahora muchas manifestaciones artísticas incorporan en sus obras formas de la cultura de masas de manera exitosa, al tiempo en que ciertos terrenos de la cultura de masas añaden prácticas de la alta.¹⁸⁵

Desde un punto de vista más estrictamente filosófico me parece que es más decisivo el análisis del concepto mismo de *Kitsch* aplicado a la obra de arte, a su creador y a su disfrutador. La verdadera razón que posibilita una búsqueda actual en este delicado sector –mientras que no la posibilitaba en un pasado muy cercano– es la existencia de un vastísimo sector de objetos, de productos que, aun cuando caen bajo la definición de “obras de arte”, aun cuando son considerados como tales por un gran número de personas, no pertenecen al sector artístico más que por mera convención terminológica; y, además, la admisión de la posibilidad de una transferencia de valores en relación a algunas obras y por parte de algunos individuos, por lo cual objetos “de mal gusto” pueden ser acogidos en el emporio del “buen gusto” *por un acto de opción* y de decisión por parte de algunos [...] creadores dotados de una particular capacidad discriminatoria; mientras que, por otro lado, obras de arte “auténticas” pueden ser degradadas a nivel *Kitsch* por un uso equivocado, por una mezcla con otros objetos o contextos de gusto criticable, o incluso por el hecho de haberse reproducido estas obras de arte de manera no artística o pseudo-artística.¹⁸⁶

2.2. Cultura de masas en tiempos de industria cultural

Ante dicho contexto político y cultural se desarrollaron estrategias de mediación como fue el caso del movimiento de vanguardia, que se caracterizó principalmente por su insistencia en la transformación de la vida cotidiana. De acuerdo con Huyssen el objetivo de los movimientos artísticos de vanguardia (como el dadaísmo, el surrealismo y la vanguardia posrevolucionaria –rusa) era la reconciliación del arte con la praxis de la vida, es decir, un intento por articular el arte con la realidad.¹⁸⁷ Pero para tal restablecimiento, la vanguardia debía acabar con la “institución arte”, es

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 10

¹⁸⁶ Gillo Dorfles, *Nuevos ritos, nuevos mitos*, p. 185

¹⁸⁷ *Ibidem*.

decir, con el entramado en el cual el arte era producido, distribuido y recibido en la sociedad burguesa.

Así, la modernización tecnológica de la sociedad y las artes a partir de los medios de reproducción fue usada por la vanguardia histórica¹⁸⁸ para sostener pretensiones estéticas y políticas. A decir de Huyssen, el factor que más influyó en la necesidad del nuevo arte de vanguardia fue el aparato tecnológico y su capacidad de penetrar en lo más hondo de la obra misma.¹⁸⁹ Por un lado, la técnica se presenta como un aspecto clave por sus nuevos modos de percepción y por su anhelo en una cultura de masas; y, por el otro, la tecnología fue crucial en la intención de la vanguardia de superar la dicotomía arte/vida, y de hacer del arte un elemento productivo en la transformación de la vida cotidiana.

Desde esta perspectiva, de lo que se trata es de poner de manifiesto la dialéctica oculta de la vanguardia y la cultura de masas, para entender el sustrato sociopolítico de su inevitable ocaso y el ascenso simultáneo de la cultura de masas.

Ciertamente sin la tecnología del siglo XX la cultura de masas sería impensable, pues ésta invariablemente depende de las tecnologías de producción y reproducción en masa. Pero si bien se admite en general que las tecnologías han transformado radicalmente la vida cotidiana, se reconoce mucho menos que la vida en un mundo altamente tecnologizado ha transformado también de manera radical el arte. La invasión de la tecnología en la creación de la obra de arte no se circunscribe sólo en cuanto a su reproducción, sino en que muchas formas artísticas fueron diseñadas para la reproductibilidad mecánica. Esto último fue muy bien señalado por primera vez por W. Benjamin en su famoso artículo *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*, donde se expuso precisamente cómo la técnica ha modificado sustancialmente la naturaleza del arte en el

¹⁸⁸ “El término “vanguardia histórica” ha sido acuñado por Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia*. Comprende fundamentalmente al dadaísmo, el surrealismo y la vanguardia rusa posrevolucionaria.” Nota a pie, *ibid.*, p. 19

¹⁸⁹ Con la incorporación de la tecnología en el arte, la vanguardia liberaba al arte de su pretendida autonomía.

siglo XX, en lo que se refiere a las condiciones de producción, distribución, recepción y consumo.¹⁹⁰ Con la obra de Benjamin y sus conceptos acerca de la percepción, la pérdida del aura, el shock, la distracción, la experiencia, etcétera, es donde puede entreverse viva por primera vez la dialéctica oculta entre el arte de vanguardia y la confianza utópica en una cultura de masas liberadora.

La pretensión de la vanguardia histórica era cambiar la exclusión de la sociedad (del arte por el arte), por una rebelión activa que haría del arte una fuerza productiva para el cambio social. Sin embargo,

el fracaso de la vanguardia en su proyecto de reorganizar una nueva praxis vital a través del arte y la política concluyó precisamente en los fenómenos históricos que vuelven altamente problemática, si no imposible, cualquier restauración actual del proyecto vanguardista: la falsa superación de la dicotomía arte/vida, en el fascismo con su estetización de la política; en la cultura de masas occidental con su ficcionalización de la realidad, y en el realismo socialista con su exigencia de un status de realidad para la ficción.¹⁹¹

Finalmente las discusiones sobre la vanguardia no superaron el sistema dicotómico entre lo alto versus lo bajo, la elite versus lo popular, el arte versus la vida; todo ello constituye en esencia la expresión histórica del fracaso de la vanguardia y de la continuación del dominio burgués,¹⁹² pues en el momento en que la vanguardia queda en el pasado, sus invenciones y técnicas artísticas quedan absorbidas y capturadas por la cultura de masas occidental en todas sus vertientes, desde el cine hollywoodense, la televisión, la publicidad, el diseño industrial, hasta la estetización de la tecnología y la estética del consumo. Todo ello y más ha ocupado el lugar de una vanguardia cultural que sostenía una esperanza utópica en una cultura de masas liberadora, pero que sin embargo dio paso a una cultura de masas mediada y sostenida por industrias e instituciones:

Irónicamente, la misma tecnología que ayudó al nacimiento de la obra de arte de vanguardia y a su ruptura con la tradición la privó luego del espacio necesario para habitar en la vida cotidiana. Fue la industria cultural y no la vanguardia la que consiguió

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 30

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 27

¹⁹² *Ibid.*, p. 38

transformar la vida cotidiana durante el siglo veinte. Y sin embargo las utopías de la vanguardia histórica aparecen preservadas, aunque bajo una forma distorsionada, en ese sistema de exploración llamado eufemísticamente cultura de masas.¹⁹³

Sin embargo, y a pesar de la difícil relación casi irreconciliable entre el arte elevado y la cultura de masas, diversas tentativas tanto de un lado como del otro se han dado a la tarea de establecer un puente que ayude a disipar dicho abismo. Y lo más concreto que ha resultado de ello una aparente elasticidad, desde la oposición modernismo y cultura de masas –o vanguardia contra industria cultural–, al grado de que se ha llegado a pensar que ninguno de los dos sectores puede existir sin su contrario, que su mutua exclusión es más bien un signo de su oculta interdependencia. “O para decirlo en otros términos: mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquiva.”¹⁹⁴

En este sentido es que la persistente complicidad entre el modernismo y la cultura de masas no puede resolverse con recurrir sólo a las categorías de “gusto” o “calidad”, sino a partir de un marco de referencia más amplio. Desde hace ya bastante tiempo artistas y escritores que han vivido después de la Gran División han también creado sus obras a partir de ésta. Theodor Adorno es sin más el filósofo por excelencia de la Gran División, quien con su teoría cuestionó aquella barrera supuestamente necesaria e insuperable que separaba el arte elevado de la cultura popular en las sociedades capitalistas modernas, a partir de la música, la literatura y el cine a finales de los años treinta. En el caso de Adorno, como en el de muchos teóricos más, lo que impulsó a insistir en la desvinculación categórica entre el arte culto y la cultura de masas fue sobre todo una cuestión cultural y política. Su finalidad era salvar la dignidad y autonomía de la obra de arte de las

¹⁹³ *Ibid.*, p. 39

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 42

influencias totalitarias de los espectáculos fascistas de masas, y de una cada vez más corrompida cultura de masas comercial en Occidente.¹⁹⁵

De acuerdo con Huyssen la discusión de Adorno en el contexto de la dicotomía cultura de masas/modernidad, tiene sentido en la medida en que en primer lugar, se conceda que Adorno, a pesar de todo, es uno de los pocos críticos regido por la certeza de que una teoría de la cultura de masas moderna debe vincularse tanto a la cultura de masas como al arte elevado, pues él mismo socava dicha separación. Y en segundo lugar, en que la teoría de la industria cultural –concepto acuñado por Adorno y Max Horkheimer–, ha ejercido un enorme impacto en la investigación sobre la cultura de masas (primero en Alemania, acota Huyssen, y luego aunque en menor medida, en Estados Unidos).¹⁹⁶

De acuerdo con el autor de *Después de la Gran División*, con la universalización de la producción de mercancías a mediados del siglo XIX, la cultura de masas comenzó a hacerse notar entre las diversas clases de manera inusitada: sus expresiones atraen a todo tipo de público, la cultura popular tradicional produce una gran hibridación de formas y los modernistas incorporan temas de la cultura popular en su vocabulario.¹⁹⁷

Sin embargo, en el momento en que las obras de arte suceden y son acogidas como mercancías es cuando la mercancía en sí, dentro de la sociedad de consumo, deviene como imagen, representación o espectáculo. En este sentido se dice que la publicidad reemplaza al valor de uso, al tiempo en que la mercantilización del arte termina con la estetización de la mercancía: el museo o la academia ceden su lugar a la tienda comercial y al supermercado. En dicha teoría, cultura y mercantilización han sido colapsadas con tanta fuerza que la industria cultural acaba con todo

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 10

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 47

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 44

sentido y significación.¹⁹⁸ Para Huyssen es innegable que la progresiva mercantilización de la cultura en todas las producciones es invasiva; no obstante, ello no implica que la función y el uso se hallen sometidos totalmente por las intenciones corporativas, o que el valor de cambio sea sustituido por el valor de uso.

Huyssen está de acuerdo, sin embargo, en que ahora la obra de arte sigue estando en el dominio de la mercancía, incluso todavía más que en el siglo XIX, pues las complicadas relaciones de cambio de las que hablaba Adorno han crecido desde entonces. De hecho, en los últimos años de ese siglo hubo culturas populares más resistentes, en comparación con la actual cultura que se presenta completamente administrada. Por ello ahora,

debemos interrogarnos acerca de las posibilidades de un arte contemporáneo genuino después de la muerte del modernismo clásico. Una conclusión sería considerar que la única posibilidad para el arte contemporáneo se funda en una nueva elaboración del proyecto modernista. [...] Otra conclusión, sin embargo, sería resituar las producciones y prácticas artísticas contemporáneas en los intersticios del modernismo y la cultura de masas. La mercantilización invadió la obra de Wagner sin debilitarla completamente. Al contrario, hizo de ella una gran obra de arte. Pero entonces cabe preguntarse por qué no es posible producir hoy obras de arte ambiciosas y eficaces que articulen la tradición del modernismo y la cultura de masas, incluyendo diversas subculturas. Parte del arte más interesante de nuestra época parece avanzar en esta dirección.¹⁹⁹

2.3. La incursión de la vida cotidiana y su transformación en la cultura actual

Uno de los movimientos representativos del comienzo de la democratización del arte, así como de la apreciación y la sensibilidad artísticas, es sin duda, el *pop art* –cuyo término originalmente designaba aquellas formas artísticas (o pseudo-artísticas) vinculadas al consumo y al disfrute de las masas. El entusiasmo surgido en la Alemania Occidental a mediados de los años

¹⁹⁸ En términos políticos, la tesis clásica de la industria cultural lleva consigo hoy la resignación acerca de la manipulación y la dominación del mundo. A partir de los nuevos medios tecnológicos de reproducción y propagación, el capitalismo monopólico ha triunfado en su intento por dominar y apropiarse de las formas más básicas de la cultura popular, asimilándolas ante cualquier posible resistencia en contra de la regla de la mercancía. Con ello, toda cultura es estandarizada, ajustada y manipulada con el fin de aprovecharse como un instrumento de control social. *Ibid.*, p. 47

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 87

sesenta por el *pop art*, no se refiere exclusivamente al arte acuñado por Warhol, Lichtenstein y Wesselmann, entre otros, sino en general a cualquier manifestación de la “subcultura” y lo “subterráneo”, como la música de rock, el arte del póster, el culto a la rebeldía, las drogas, el hipismo, etcétera. El pop representaba un nuevo estilo de vida entre los jóvenes, que se rebelaban contra la autoridad en pos de una liberación de las normas establecidas por la sociedad. Al tiempo en que se extendía dicho ímpetu emancipatorio, el pop fue confundiéndose con actividades públicas y políticas de la nueva izquierda antiautoritaria. Bajo tales circunstancias la prensa conservadora y la crítica cultural proclamaron la decadencia de la cultura occidental, sin verificar la legitimidad de dicha manifestación, a la vez que denunciaban al *pop art* como un arte de supermercado, como arte kitsch, etcétera. A pesar de ello muchas ramas, sobre todo de la industria y el comercio, se percataron de que este movimiento originaba necesidades que podían aprovecharse económicamente. Así, mientras que por un lado los críticos de arte seguían cuestionando si el pop debía ser aceptado como un arte genuino, por otro lado comenzaron a surgir nuevos mercados mucho más accesibles al público, en tanto que sus seguidores comenzaban a tomar el arte pop como protesta y crítica, más allá de la afirmación de una sociedad opulenta.²⁰⁰

Mientras los artistas pop consideraban obras de arte las exposiciones de mercancías, la producción serial de botellas de Coca-Cola, las tiras de historietas, etcétera, muchos otros por su parte no advertían tal cosa y no veían en ellas reproducciones afirmativas de la realidad. Por el contrario, denunciaban la falta de valores y de criterio, mientras se esforzaban por mantener el abismo entre el arte elevado o serio y el arte bajo o frívolo, mientras se preocupaban por la crisis del arte burgués.

En contraposición, para una gran parte del público del *pop art*, lo más significativo radicaba en la sensación de liberación que experimentaban, pues el pop parecía salvar al arte del enorme aburrimiento, violentando las estructuras más sólidas propias del arte opulento.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 246

Parecía ridiculizar la mortal seriedad de una crítica de arte que no admitía la fantasía, el juego y la espontaneidad. El uso casi indiscriminado de los colores brillantes era arrollador. Me conquistó su goce del juego, su interés en el entorno cotidiano, y, al mismo tiempo, lo que yo entendía una crítica implícita de ese entorno. El público de arte se amplió considerablemente. [...] Y una cosa más le sugería este arte a la nueva generación. El “realismo” del pop, su cercanía con los objetos, imágenes y reproducciones de la vida cotidiana, alentó un nuevo debate acerca de la relación entre el arte y la vida cotidiana, la imagen y la realidad, un debate que llenó las páginas de cultura de los diarios y semanarios nacionales. El pop parecía liberar al arte elevado del aislamiento en el que lo había mantenido encerrado la sociedad burguesa. Se suprimió la distancia del arte “respecto del resto del mundo y el resto de la experiencia”.²⁰¹

Esta nueva perspectiva aparentaba establecer la superación del abismo entre el arte elevado y el bajo; además, porque desde su origen este arte intentó reconciliar el arte y la realidad, eliminando la separación histórica entre lo estético y lo no estético. De tal modo, el *pop art* se presentaba con todo el potencial para transformarse en un arte auténticamente “popular”, y resolver así la crisis del arte burgués efectivo desde comienzos del siglo XX.

Sin embargo, nos dice Huyssen, a partir de las producciones del *pop art* con la proclamación de productos y su reproducción gráfica presentadas como obras de arte y a partir de que los artistas pop juzgaban valiosas las imágenes banales y triviales de la vida cotidiana, es como se completó la subordinación del arte a las leyes de una sociedad productora de mercancías. De acuerdo con Adorno, la praxis manipuladora de la industria cultural somete al lucro y a la ganancia toda creación intelectual o espiritual.²⁰² De allí surge la crítica hacia los artistas pop, quienes fueron acusados de someterse con sus producciones y técnicas al modo de producción capitalista, glorificando el mercado con la elección de sus temas, hecho que finalmente no debe ser confundido con la eliminación de la dicotomía entre arte y vida, pues es innegable que el *pop art* se presenta como un arte que mostró la naturaleza elitista y oculta de la vanguardia histórica, al descubrir más a

²⁰¹ *Ibid.*, p. 248

²⁰² Una de las barreras supuestamente necesarias e insuperables para el establecimiento del arte elevado y la cultura de masas es dado a partir de las sociedades capitalistas, tal como lo desarrolla T. Adorno en su teoría. *Ibid.*, p. 10

fondo que cualquier otro movimiento artístico el carácter de mercancía de toda la producción artística contemporánea.²⁰³

Lo cierto es que a partir del establecimiento de la industria cultural se ha evidenciado que toda obra de arte producida de manera supuestamente autónoma es absorbida por el sistema de distribución, de la misma forma que todo artista que se somete al aparato de distribución al publicitar, promover y distribuir su obra se halla inscrito en el marco de la industria cultural que está dentro de un sistema económico.

Mientras que el arte bajo (las películas de Hollywood, las series de televisión, los *best sellers*, las *hit parades*) inunda al consumidor de modelos positivos que son tan abstractos como irreales, la función del arte elevado es legitimar el dominio burgués en la esfera cultural intimidando al profano, es decir, a la mayor parte de una población dada. [...] Allí donde el arte no es considerado sino como mercancía, se verifica un reduccionismo económico que iguala las relaciones de producción con lo producido, el sistema de distribución con lo distribuido y la recepción del arte con el consumo de las mercancías.²⁰⁴

Sin embargo, el historiador de arte alemán considera que aun dentro de las condiciones impuestas por la industria cultural capitalista –con todo y su aparato de reproducción–, el arte puede abrirse caminos liberadores en la medida en que la sumisión total del arte al mercado deja de lado la posibilidad de emancipación propia del consumo. Es decir, aun cuando el consumo satisfaga necesidades, toda necesidad contiene ya, en menor o mayor medida, un elemento de autenticidad. La cuestión es cómo satisfacer ese elemento. Ahora bien,

las posiciones de Adorno y Benjamin son diametralmente opuestas, y ninguna de las dos ofrece una solución satisfactoria a los problemas actuales. La tesis adorniana de la manipulación total y su conclusión de que el arte debe preservar la autonomía de la negación debe ser tan refutada como la ingenua de Benjamin y Brecht en que las nuevas técnicas artísticas podrían llevar a una eliminación de la cultura burguesa. Y sin embargo, si la crítica de Adorno a la industria cultural capitalista se articula con las teorías de Brecht y Benjamin puede resultar todavía válida. Únicamente a partir de esa antítesis es posible desarrollar una teoría y una praxis que conduzcan a esa integración del arte y el proceso de la vida material que reclamaba Marcuse. No tiene demasiado sentido oponer ambas posiciones. Más importante resulta conservar lo que pueda ser útil

²⁰³ *Ibid.*, p. 259

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 261

en la actualidad; no solamente ciertos elementos de la teoría sino todo lo que era progresista en la recepción del pop [...].²⁰⁵

Como se advierte, con la cultura del pop se establece una nueva relación entre la cultura alta y la cultura de masas, frente a la clara rivalidad con la canonización del alto modernismo que le antecedió. El *pop art* es ahora considerado como un arte tanto afirmativo como crítico, y sobre todo como un movimiento central en el impulso hacia lo posmoderno en el contexto cultural de los años sesenta. Lo más notable del *pop art* es sin duda el hecho de que consiguió que la atención se centrara en lo más concreto de la vida cotidiana –al reclamar la eliminación de la distancia entre la cultura elevada y la cultura baja. Las consecuencias de ello residen en la tarea del artista que consiste hoy en escapar de esa torre de marfil del arte, con el objeto de favorecer la transformación de la vida cotidiana.

Debe seguir el mandato de *La vie quotidienne dans le monde moderne* de Henri Lefebvre: no aceptar la separación entre lo filosófico y no filosófico, lo alto y lo bajo, lo espiritual y lo material, lo teórico y lo práctico, lo cultivado y lo no cultivado. Y no proyectar solamente una transformación del Estado, de la vida política, de la producción económica y de las estructuras judiciales y sociales, sino también proyectar una transformación de la vida cotidiana. La estética no debe ser excluida de esa tentativa de transformar la vida cotidiana. La actividad estética de los seres humanos no se manifiesta únicamente en las artes icónicas sino en todas las esferas de la actividad humana.²⁰⁶

Dicha transformación de la vida cotidiana debe ser entendida como una actividad práctica, en tanto que debe albergar las esferas más cotidianas de la producción humana: naturaleza, trabajo, hogar, vehículos, cuerpo, etcétera, lo cual no implica que deban anularse todas las diferencias entre el arte y la vida cotidiana, sino que supone el poner de manifiesto la relación entre arte y vida en su realidad.²⁰⁷

En realidad, es sólo a través de estos productos [los considerados negativamente como triviales] que el público entra en contacto con imágenes que son de alguna manera diversas de las proporcionadas por la simple “realidad”. [...] Y esto sucede en escala grandísima, a través de las diversas formas del arte *pop* –historietas, canciones, bailes,

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 272

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 274

²⁰⁷ *Ibidem.*

cine, televisión, revistas ilustradas- mientras que sólo sucede limitadamente a través de las diversas formas del arte “culto”. La solución sólo puede ser la de llegar un día a transformar el arte *pop* en arte “auténtico”, a elevar lenta y progresivamente el nivel de estas creaciones que son hoy con demasiada frecuencia triviales y vacuas. Si, en cambio, se quisiera y se lograra llegar a suprimir estas formas de sub-arte (cosa que, por otra parte, no resultaría fácil dada la demanda urgente e interesada de un público tan inmenso) para dejar con vida sólo el arte de élite, se llegaría rápidamente no sólo al “fin del arte” sino a algo mucho peor, al fin de la humanidad misma en el sentido más elevado del término, para transformarse en una horda mecanizada o animalizada, carente de todo germen afectivo y estético.²⁰⁸

2.4. Hacia una nueva comprensión de la cultura contemporánea

En el sentido más amplio, el establecimiento del *pop art* fue el contexto en el cual la idea de lo posmoderno surge por primera vez. Desde entonces hasta hoy las más importantes tendencias de la cultura actual han rechazado en general también la hostilidad propia del modernismo hacia la cultura de masas.²⁰⁹

De acuerdo con Huyssen el proyecto moderno ha cumplido su ciclo en la medida en que se ha visto reemplazado por el nuevo paradigma de lo posmoderno, que pese a todo se presenta como multifacético y diverso –tal como se presentara alguna vez el modernismo antes de que se convirtiera en dogma.²¹⁰ Con ello no se pretende ahora establecer una ruptura total entre el modernismo y el posmodernismo, sino que se organice entre ambos el comienzo de un nuevo marco de relaciones mutuas, a través de una negociación constante entre sus categorías.

Ahora bien, Huyssen considera que si en la década de los sesenta podía discutirse en ciertos sectores de la cultura, aun según los términos de una secuencia de estilos –pop, minimalista, conceptual–, tal distinción pierde su razón de ser en los setenta, cuando parece surgir una dispersión en las prácticas artísticas que trabajan desde las ruinas del modernismo, saqueando ideas,

²⁰⁸ G. Dorfles, *op. cit.*, pp. 229-230

²⁰⁹ A. Huyssen, *op. cit.*, p. 323

²¹⁰ *Ibid.*, p. 10

apropiándose de su vocabulario y vinculando motivos de las culturas premodernas y no modernas, y de la cultura de masas contemporánea.²¹¹

Los estilos modernistas no han sido abolidos, sino que “gozan de una vida vegetativa en la cultura de masas”: en la publicidad, por ejemplo, o en el diseño de las cubiertas de los discos, en los muebles y artículos del hogar, en las ilustraciones para la ciencia ficción, en las vidrieras, etc. Otra manera de plantear esta misma cuestión sería decir que todas las imágenes, técnicas y formas modernistas y vanguardistas son almacenadas como recuerdo espontáneo en los bancos computerizados de memoria de nuestra cultura.²¹²

De esta forma, con todo y las repercusiones de la expansión en las posibilidades de almacenar, procesar y recordar, la gran división que separó al modernismo de la cultura de masas al parecer ya no es relevante para la sensibilidad crítica o artística actual. En otros términos, es posible que la exigencia de desvincular irreconciliablemente lo elevado y lo bajo haya perdido casi todo su poder de persuasión.

De acuerdo con Huyssen, un primer momento de la gran división fue la era de Hitler y Stalin, cuando la amenaza del control totalitario sobre la cultura dio origen a numerosas prácticas destinadas a salvaguardar no sólo al modernismo, sino en general a toda la alta cultura. Se afirmaba, como lo hizo el crítico conservador Ortega y Gasset, la necesidad de proteger a la alta cultura de la “rebelión de las masas”.²¹³ Contrario a este dogma, lo posmoderno abrió nuevas direcciones y nuevos puntos de vista. Y aunque es cierto que la cuestión había surgido ya en la década de los sesenta con el *pop art*, por ejemplo, fue hasta después cuando se dio una aproximación a las formas de la cultura popular y de masas, abordándolos con estrategias del modernismo y de las vanguardias. En este sentido es que,

tampoco es una coincidencia que la diversidad de la cultura de masas fuera ahora reconocida y analizada por los críticos que empezaron a trabajar por fuera del dogma modernista según el cual toda la cultura de masas es monolíticamente kitsch, psicológicamente regresiva y nociva para la inteligencia. La posibilidad de anudar y mezclar la cultura de masas y el modernismo era prometedora, y produjo de hecho gran parte del arte y la literatura más exitosos y eficaces de los setenta. No hace falta decir

²¹¹ V. *infra*, p. 130

²¹² *Ibid.*, p. 336

²¹³ *Ibid.*, p. 339

que produjo también fiascos y fracasos estéticos. Pero el modernismo no produjo únicamente obras maestras.²¹⁴

Es notable que desde hace ya tiempo, las prácticas artísticas se presentan cada vez más difusas y difíciles de ajustar en categorías o instituciones mediante la cultura del museo, la galería, la sala de concierto, etcétera. Esta dispersión de las prácticas artísticas y culturales simbolizará para algunos una sensación de pérdida, de desorientación o la falta de terreno, pero para otros, representará una nueva liberación cultural. Ninguno habrá de estar del todo errado.

Hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos. Se publican más libros y ediciones de mayor tiraje que en cualquier época anterior. Hay obras eruditas y a la vez masivas, como *El nombre de la rosa*, tema de debates hermenéuticos en simposios y también bestseller: había vendido a fines de 1986, antes de exhibirse la película filmada sobre esa novela, cinco millones de ejemplares en veinticinco lenguas. Los relatos de García Márquez y Vargas Llosa alcanzan más público que las películas filmadas sobre sus textos.²¹⁵

Lo cierto es que no sólo la reciente crítica fue la encargada de privar de su papel hegemónico a los análisis exclusivos y unívocos del modernismo, sino que además fueron las actividades de los artistas, escritores, cineastas, etcétera, lo que ha permitido un nuevo encuentro con el propio modernismo.

Pero la carrera del modernismo con la sociedad de masas y la cultura de masas así como con el ataque de la vanguardia al arte elevado en cuanto sistema de apoyo de la hegemonía cultural tuvo lugar siempre en el pedestal del arte elevado. [...] Seguir exigiendo hoy que el arte elevado abandone el pedestal y sea reubicado en alguna otra parte, es enunciar el problema en términos obsoletos. El pedestal del arte elevado y la alta cultura no ocupa ya el lugar privilegiado que tuvo antes, de la misma manera que la cohesión de la clase que erigió sus monumentos en ese pedestal pertenece al pasado. [...] No estoy diciendo que el pedestal del arte elevado no exista más. Claro que existe. Pero no es lo que era.²¹⁶

²¹⁴ *Ibid.*, p. 340. Huyssen establece que en el debate norteamericano pueden reconocerse tres posiciones claras: “El posmodernismo es descartado sin reservas en cuanto fraude, y el modernismo elevado a la categoría de verdad universal, una perspectiva que refleja el pensamiento de los cincuenta. O el modernismo es condenado como elitista y el posmodernismo elogiado como populista, perspectiva que refleja el pensamiento de los sesenta. O bien tenemos también la proposición de los setenta según la cual “todo está bien”, que es la versión cínica del “nada sirve” del consumismo capitalista, pero que reconoce por lo menos que las viejas dicotomías ya no tienen sentido [...]” *Ibid.*, p. 348

²¹⁵ N. García Canclini, *loc. cit.*

²¹⁶ A. Huyssen, *op. cit.*, p. 377

Lo fundamental de la transformación aquí descrita son los recientes cambios culturales que se han originado a partir del posmodernismo. Las artes contemporáneas en general, ya se definan como posmodernistas o rehúsen tal denominación, no pueden concebirse más como otra etapa en la secuencia de los movimientos modernistas y vanguardistas. Antes bien la importancia de dichas prácticas está en el supuesto de que se hallan en medio de una tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado, donde ni la innovación ni el arte elevado pueden atribuirse ningún privilegio sobre la tradición o sobre la cultura de masas. Asimismo, y sobre todo, que dicha tensión ya no puede concebirse más en términos de izquierda/derecha, presente/pasado, abstracción/representación, vanguardia/kitsch.²¹⁷ Dichas tentativas lejos de haber terminado con estas dicotomías, las dotaron de una mayor fuerza y vitalidad, lo que se ha demostrado sin duda con la asombrosa elasticidad de la oposición entre el modernismo y la cultura de masas. De modo que lejos de una preocupación de calidad o de falta, lo que acontece por la desaparición de la línea que dividía el arte elevado de la cultura de masas, es una nueva oportunidad para entender los actuales fenómenos culturales. De lo que se trata es de concebir a la posmodernidad no como una etapa o tendencia que remplazaría el mundo moderno, sino como una forma de problematizar los vínculos equívocos que éste elaboró con las formas que quiso excluir o superar para constituirse como tal. Al final, la cuestión será hasta dónde el posmodernismo puede ser considerado como un nuevo punto de partida para la comprensión de la cultura actual.

2.5. ¿Cultura de masas o cultura popular?

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario desconstruir [*sic*] esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su *hibridación* puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo

²¹⁷ *Ibid.*, p. 372

“culto”; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles.²¹⁸

El ajuste que se dio a partir de las oposiciones entre el modernismo y la cultura de masas implicó un cambio cualitativo en las formas de crear los productos culturales. Esto dio origen a nuevos debates relacionados con la denominación de cultura de masas en contraposición a la de *cultura popular*, sobre todo en el ámbito de las ciencias sociales.

Se habla, por ejemplo, de que la cultura de masas devino en una cultura dominante, a partir de la idea de que sus productos que llegan a todas las clases sociales *homogeinizan* y borran las diferencias culturales, generando opiniones, modas y hábitos comunes, que finalmente desembocan en una cultura para el consumo. Así, se dice que *la cultura de masas viene de arriba hacia abajo*, y por ende, que responde a las necesidades del sistema o las minorías que controlan el poder y la economía. Por el contrario, *la cultura popular es cultura de los de abajo*, en tanto que es fabricada o creada y consumida o ejercida por ellos mismos; y ya que no es vendida sino usada, responde a las necesidades de los grupos populares.²¹⁹ Entre esta vacilación de denominaciones también se hallaba el discurso que sostenía que no podía hablarse de *cultura de masas*, en tanto que los medios masivos no eran propiedad de las masas. Parecía entonces más justo denominarla *cultura para las masas*, aunque dicha designación sólo se sostuvo desde una visión unidireccional de la comunicación que creía fielmente en la manipulación absoluta de los medios y que sostenía que las masas sólo eran receptoras sumisas.²²⁰ Desde estas consideraciones y por el estilo se acepta más la denominación de cultura popular en lugar de la de cultura de masas.

Sin embargo, es posible que estas distinciones se circunscriban nuevamente en las diferencias entre la alta y la baja cultura, en tanto que se retoman categorías acerca de lo culto y lo

²¹⁸ N. García Canclini, *op. cit.*, p. 15

²¹⁹ Mario Margolis, *La cultura popular*, pp. 43-44 *apud* Óscar Barrera Sánchez, *¡Santo, santo, santo! Cultura popular, cine y lucha libre, el caso de 8 películas de Santo el Enmascarado de Plata (1962-1973)*, p. 25

²²⁰ N. García Canclini, *op. cit.*, p. 239

popular, de superioridad e inferioridad, y de clases dominantes y clases subalternas.²²¹ Por ello, puede decirse que en general “aún carecemos de una tipología de las interacciones entre las culturas populares y las dominantes, y sólo irá formándose gracias a investigaciones sobre procesos diversos, con la condición de que estén abiertas a comprender la variedad de vínculos que existen entre las culturas sin apresurarse a etiquetarlas por efectos positivos o negativos.”²²² Desde este panorama no se retoma la valoración negativa de los elementos inherentes a la cultura de masas, como podrían ser su constitución por exclusión u opresión, la subordinación con respecto a la autoridad, o incluso la copia directa e indirecta de las clases dominantes.

Muy aparte de todos los debates que puedan originarse en torno a la denominación de cultura de masas, la noción de industria cultural, que fue útil a los frankfurtianos –como ya se advirtió con T. Adorno y W. Benjamin–, sirve aún para referirnos a que cada vez más los productos culturales lejos de ser generados individualmente son producidos a través de elementos técnicos, máquinas y relaciones laborales similares a los que engendran otros productos en la industria. Sin embargo, dicho enfoque no profundiza acerca de qué se produce, qué pasa con quienes reciben dichos productos y a qué realidades nos enfrentamos con estos nuevos procesos de producción; como pueden ser:

Nuevos *procesos de producción* industrial, electrónica e informática que reordenan lo que llamábamos culto y popular. Otros *formatos*, que aparecen a veces como nuevo tipo de bienes (desde la fotografía y la historieta hasta la televisión y el video). *Procesos de circulación* masiva y transnacional, que no corresponden sólo a las innovaciones tecnológicas y de formato, pues son aplicables a cualquier bien simbólico, tradicional o moderno. Nuevos tipos de *recepción y apropiación*, cuya variedad va de la concentración individual a que obliga estar muchas horas ante la pantalla del televisor o la computadora hasta los usos horizontales del video por grupos de educación alternativa para fortalecer la comunicación e integración crítica.²²³

Para abordar estos procesos tan variados, el término de cultura de masas sigue estando vigente con muchos de sus temas como, por ejemplo, el de la de industria cultural, la cultura electrónica, la cultura mediática, etcétera. También en este sentido la cultura de masas en la

²²¹ *Ibid.*, p. 96

²²² *Ibid.*, p. 98

²²³ *Ibid.*, p. 239

contemporaneidad puede ser útil para explicar los procesos culturales globales que están originándose a partir de esta combinación de innovaciones. “Se desenvuelven nuevas matrices simbólicas en las que ni los medios, ni la cultura masiva, operan aislados, ni su eficacia es valorable por el número de receptores, sino como partes de una recomposición del sentido social que trasciende los modos previos de masificación.”²²⁴

La tecnología nunca tuvo mayor importancia, alcance y eficacia como en la época actual. Es innegable que medios masivos como la televisión, la radio, el cine o el ciberespacio ocupan hoy un lugar fundamental –por decir lo menos–, a nivel individual, social y cultural. Lo cierto es que el poder de dichos medios es evidente, sobre todo por su extraordinario poder de difusión, hecho que por lo demás no debería pasarse por alto, pues como tales también podrían ser medios masivos de información o desinformación, medios masivos de dominación o medios que sirvan al interés de unos pocos para el beneficio o el perjuicio de otros muchos, etcétera.²²⁵

Por lo tanto, sin demeritar ninguna concepción, y apelando a la idea de una nueva composición cultural, en este caso es preferible hablar de cultura de masas en lugar de culturas populares o subalternas, para designar un aspecto o tipo de cultura que, además de no ser una oposición de la modernidad, ayuda asimismo por estas razones y más a identificar los fenómenos actuales, y con lo cual no se retoma en ningún sentido la separación que había en la cultura clásica entre la élite y el pueblo, que se ha ido superando cada vez más. Aunque la diversidad de patrones culturales propios de la expansión de la cultura de masas es hasta cierto punto homogénea –lo que no implica que se iguallen los recursos o que se eliminen las distancias entre las clases ni entre las sociedades–, también es cierto que esto mismo crea la expectativa de que todos pueden disponer o

²²⁴ *Ibid.*, p. 240

²²⁵ Todo un tema éste de debate, que se advierte cuando se ha alcanzado la conciencia de muchos más: “Medios masivos son arma de control social pa’ siempre estar pasivos / las manos de la bestia con colores llamativos / son socios del poder y pa’ poder joder contigo / cenando cada noche cara a cara miras frente al enemigo... / Grotesco carnaval vendiendo imágenes dantescas / un puño de apellidos con ganancias gigantescas / semilla enajenante con poder alucinante, capaz de suprimirle la razón a casi todo ser pensante. / Explicito soy ser humano crítico tratando de escapar a su barbarie intelectual es horrorífico... / Es horrorífico...” Del tema “Medios Masivos”, del álbum *El Manual de la Otredad*, del artista de Hip Hop y comunicador social Aldo Villegas, *Bocafloja*.

disfrutar, en mayor o en menor medida, por uno u otro medio, de todas las posibles manifestaciones culturales. Respecto a los actuales productos y procesos culturales es evidente que se ha experimentado un cambio profundo en cuanto a su contenido, fabricación, uso, orientación y en cuanto al nivel de su calidad, sus características de manejo, etcétera, que al introducirse en los aspectos más recónditos han modificado drásticamente las formas de vida y cotidianidad en la actualidad, afectando hoy como nunca la forma en que los individuos se reconocen a sí mismos como individuos y como sociedad.²²⁶

2.6. Nuevas formas de cotidianidad e identidad

Mientras el arte perdía solemnidad, ganaba ironía; mientras perdía academicismo, ganaba espontaneidad. Si la modernidad procuraba abarcar la totalidad significativa de una obra ya fuera literaria, musical, arquitectónica o plástica, la época contemporánea, por su parte, oscila entre las diferencias para mezclarlas, al grado de confundirse unas con las otras, pues se tiende a una coexistencia en la que convergen las más contrastantes posibilidades.

Sus placeres, como no podría ser de otra manera, son terrenales. El arte pop se entroniza en los grandes museos, la música rock es interpretada por orquestas sinfónicas, las grandes composiciones de los músicos clásicos pueden surgir desde un sintetizador. Los tenores más sofisticados cantan en las plazas públicas. También en los estadios de fútbol acompañados de artistas folclóricos. Los bailarines más refinados piruetean en los tablados populares. En otras épocas, sólo la arquitectura y la escultura andaban por las calles; hoy no hay género artístico que se niegue (pago mediante) a hacerlo. En cierto modo y de manera muy particular, se ha cumplido uno de los ideales del modernismo: la expansión del arte.²²⁷

A dicha cotidianidad se le sumará una de las grandes peculiaridades de la contemporaneidad, a saber, la propagación de los medios masivos, que entre otras cuestiones, está generando sujetos sometidos a prácticas parciales y saturadas frente a una realidad mediática.

²²⁶ Abrazando estas ideas, de aquí en adelante hablare de la cultura de masas en este sentido, a pesar de que los autores a los que me refiera muchas veces usen el término de “cultura popular”.

²²⁷ E. Díaz, *op. cit.*, p. 45

Dichas prácticas además de convivir con el individualismo moderno, se agudizan con los elementos determinantes de nuestro tiempo, dando origen al llamado hiperindividualismo posmoderno: “Somos células en una sociedad de masas. La globalización es celular.”²²⁸

Es evidente que el arte, las ciencias y las formas de vida se inclinan cada vez más por la pluralidad, la discontinuidad y la dispersión; ante ello, el ser humano ya no puede definirse como una identidad homogénea sino como una continua transformación. Para pensar acerca de estas nuevas experiencias y prácticas, es importante tener en cuenta los momentos históricos en los que los cambios avasallantes –tanto en las prácticas sociales como en los discursos– alteraron distintas maneras cotidianas de relacionarse con el mundo y con los demás, y la forma en que se constituye a final de cuentas nuestra propia identidad.

De acuerdo con Díaz, la identidad personal se conforma desde la confrontación entre los “modelos” que presenta la realidad y nuestras valoraciones y conductas propias.²²⁹ En la modernidad se reconocía al mundo y la constitución de las personas por identidades fijas y reconocibles. La ventaja de lo anterior era que todo se mostraba ordenado y que las identificaciones se mantenían en modelos estables; el inconveniente era que se tendía a su fosilización. En cambio, en la época actual no existen identidades inamovibles, sino modificaciones casi permanentes de los probables parámetros de identificación. Tanto el mundo como las relaciones humanas han sufrido cambios profundos en periodos muy cortos –lo cual es posible corroborar sobre todo en las relaciones humanas; y aun cuando las razones de ello puedan ser variadas, los cambios tecnológicos y las transformaciones en la comunicación han sido determinantes al alterar de manera sustancial nuestra forma de ver el mundo, y más aún, la forma de concebirnos a nosotros mismos.²³⁰

Entre algunas de las consecuencias que se han derivado de las más recientes transformaciones pueden citarse las siguientes: el rescate del pasado con proyección a un futuro; la multiplicidad y obsolescencia de las relaciones; el cambio de búsqueda de figuras identificatorias

²²⁸ *Ibid.*, p. 88

²²⁹ *Ibid.*, p. 96

²³⁰ *Ibid.*, p. 18

de héroes nacionales, padres o líderes políticos, a personajes de televisión o ídolos de la música; contactos y relaciones humanas cada vez más virtuales y menos reales; relaciones afectivas de “microondas”, es decir, poco tiempo de proximidad con los otros, pero intensificado; solidaridad mediática regida por lo emotivo. En fin, en que de una “aldea global” estamos por convertirnos en “células globales” (un televisor o una PC por cada habitación, teléfonos celulares para cada persona, el uso de audífonos, etcétera).²³¹

Actualmente se sabe que los medios masivos predeterminan nuestra percepción, y que a diferencia del desdén que se tenía anteriormente por la apariencia, la superficialidad y la ligereza, tanto a nivel social como a nivel individual, éstas son hoy revalorizadas precisamente a partir de los cambios tecnológicos.

En el siglo XVIII, la ideología de las Luces quería que el libro fuera capaz de reformar la sociedad, que la vulgarización escolar transformara las costumbres y los hábitos, que una élite tuviera con sus productos, si su difusión cubría el territorio, el poder de remodelar toda la nación. Este mito de la Educación ha inscrito una teoría del consumo en las estructuras de la política cultural. Sin duda, mediante la lógica del desarrollo técnico y económico que ponía en marcha, esta política ha sido conducida hasta el sistema actual que invierte la ideología ayer preocupada de difundir las “Luces”. Los medios de difusión la hacen prevalecer sobre las ideas comunicadas. El medio reemplaza el mensaje. Los procedimientos “pedagógicos” cuya red escolar ha sido el sostén se ha desarrollado al punto de abandonar por inútil o de hacer añicos el “cuerpo” docente que los ha perfeccionado durante dos siglos: componen hoy el aparato que, al alcanzar el antiguo sueño de controlar a *todos* los ciudadanos y a *cada uno* en particular, destruye poco a poco la finalidad, las convicciones y las instituciones escolares de la Luces.²³²

La modernidad creó ideales bastante fuertes que actúan hoy todavía en ciertas instituciones. Uno de ellos fue el ideal que se creó en los centros educativos, y que giraba en torno a la igualdad y la unidad, que si bien en ese entonces no se poseía, por lo menos sí se exigía. Hoy día dicho ideal es el mismo pero en otro sentido: existe una escuela moderna en donde asisten individuos posmodernos, en donde el alumnado ya fue culturalizado con una multiplicidad de nuevas prácticas sociales, a las cuales tuvo acceso a través de las pantallas de televisión, de las computadoras, de los *gagdes*, de los circuitos cerrados, de los teléfonos celulares y demás pantallas posibles. En la

²³¹ *Ibid.*, p. 100

²³² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, pp. 178-179. Cfr. con cita 142.

actualidad, el mundo de los argumentos debe dar cabida casi de manera necesaria a espacios con imágenes: la pantalla acompaña al libro, la escritura convive con las imágenes y la realidad concreta se asocia con la fascinante realidad virtual.

Hoy, para que algo sea real debe registrarse. Una llamada telefónica existe si está grabada. No hay turista sin fotos. Ni ceremonia de casamiento sin cámara de video. Ninguna noticia es relevante si no aparece en los medios. Además, todo lo que aparece en ellos se considera relevante. Los justicieros de ficción llegan, precisamente, a través de los medios. Son amados y exaltados por ejercer justicia de manera personal. Como eso ocurre en la pantalla, se los encuentra aceptables y seductores, dignos de ser imitados.²³³

Por otro lado, como ya se apuntaba, la posmodernidad no desecha la parte del edificio de la modernidad que aún persiste, más bien la recicla y se acomoda a ella o a lo que queda de ella.²³⁴ El movimiento posmoderno en el arte goza de diferentes variantes, tanto estéticas como ideológicas. En este sentido otro de los ideales modernos más significativos era el producir obras que estimularan el pensamiento; sin embargo, en el caso del arte como espectáculo, el propósito parecía ser el “tratar de no pensar” al presentarlo todo con tal rapidez y variación que resultaba difícil fijar la atención y el pensamiento en un solo tema. Tal miramiento siguió vigente en el actual panorama, a tal grado que actualmente los medios masivos y la prensa hablada y escrita refuerzan y transforman incluso nuestra relación con lo real.²³⁵

Como muestra baste hacer mención de los grandes cambios que ha sufrido nuestra comunicación. En la actualidad solemos comunicarnos de manera distinta si lo hacemos personalmente que si lo hacemos por medio del teléfono, del correo electrónico, del chat o por medio de videoconferencias, aun cuando la comunicación sea con la misma persona. El hecho de que nuestra relación con los demás cambie según el medio no es lo novedoso, sino la intensidad de

²³³ *Ibid.*, p. 104

²³⁴ *V. infra*, p. 130

²³⁵ Algunos teóricos han insistido en la idea de que a partir de la incursión de los medios masivos, la noción de lo “real” ha cambiado; por ejemplo, hoy en día algo no podría ser real si antes no ha sido avalado por su aparición en la pantalla. *Ibid.*, p. 49. “El ojo cree en lo que ve, por eso, la televisión es la autoridad de la imagen. (...) Pero la imagen puede mentir más que las palabras, gracias a la veracidad inherente que el espectador suele atribuirle”. Documental “Teledictadura-Teletirania”, Canal Seis de Julio, 1999. En http://www.youtube.com/watch?v=37PP_uukZcg&feature=channel_video_title; consultado el 12 octubre de 2009.

los cambios de circunstancias. Asimismo, cada vez más es posible percatarse cómo las nuevas tecnologías se desarrollan más rápidamente que los nuevos léxicos: asistimos a una suerte de destiempo que se produce entre las nuevas formas de cotidianidad (donde intervienen las tecnologías) y el lenguaje desde el que nos comprendemos a nosotros mismos. En este desencuentro, incluso la sensibilidad, no siempre concuerda con las prácticas que genera: la diversidad social iniciada por las actuales tecnologías genera infinidad de nuevas formas de relación y de prácticas.²³⁶

El cuerpo mediatizado, en cierto modo, ha sido elidido. Se trata de un juego de lenguaje, en el sentido de Wittgenstein, que responde a una forma de vida que consiste en establecer y disolver contactos digitales. Soy un sujeto sin cuerpo. Soy discurso puro, con todos los dispositivos del discurso: sus reglas, sus códigos, sus tics. Soy un sujeto virtual. El otro es lo mismo. Un sujeto sin certezas. Un sujeto sujetado a las prácticas digitales, dependiente de la energía, sometido al corte de luz.²³⁷

Con todo ello y más es posible que en la actualidad estemos asistiendo a una experiencia inédita, al atravesar por circunstancias que aún no son posibles de incluir de manera correcta en “nuestro mundo”, porque no se dispone todavía de un léxico adecuado para referirnos a ello. L. Wittgenstein, lo ha expresado diciendo: “los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje”.²³⁸

Ante este contexto y con lo que respecta a la identidad, el sujeto que comienza a constituirse a partir del desarrollo de los intercambios informáticos y mediante las señales electrónicas, finalmente es un *sujeto virtual o digital* que si bien conserva un discurso –al menos con su interlocutor– su subjetividad no garantiza identidad, pues esta última por lo general es

²³⁶ “Por ejemplo, hasta hace dos o tres décadas ser ‘novio’ significaba estar relacionado sentimentalmente con otra persona, hasta que llegara el momento crucial del matrimonio y la convivencia. Hoy, la gente coexiste con alguien a quien llama su ‘novio/a’, o se le suele llamar con el mismo término a una relación virtual como la mantenida por teléfono, emisoras de radio, correo electrónico o chateo.” Esther Díaz, *Ibid.*, p. 98 Transitamos entre la intensidad de los sentimientos –que provienen del lenguaje heredado del romanticismo–, y la forma de concebir al sujeto como máquina racional –que responde a nuestra concepción moderna heredada-. Con prácticas tan disímiles, se da una tendencia al deterioro de las formas tradicionales de relación, al tiempo en que existe una resistencia al cambio y una insistencia por las formas tradicionales y “seguras”.

²³⁷ *Ibid.*, p. 107

²³⁸ *Ibid.*, p. 98.

azarosa y cambiante.²³⁹ Por lo demás, el hecho es que las nuevas tecnologías dominan nuestra subjetividad al grado de transformarla de manera radical.²⁴⁰

Se advierte entonces que los sujetos se van constituyendo a partir de las prácticas sociales y de los discursos propios de su tiempo histórico, discursos que a su vez circulan por las sociedades ayudando a constituirlos. Hoy las prácticas sociales están supeditadas por sofisticadas y novedosas tecnologías, mientras que sus discursos son herencia de prácticas, si no obsoletas, por lo menos sí cuestionadas. Se ha producido pues una fragmentación en los procesos de constitución de los sujetos y, por ende, en su identificación. Pese a ello, si es verdad que nos constituimos a partir de dichas prácticas, es posible también concebir nuestro propio cambio identificador a partir de ellas.

De acuerdo con Esther Díaz las verdades se construyen socialmente: las nociones de “verdadero” o “bueno”, por ejemplo, dependen de los mecanismos de poder que consiguen imponer en la sociedad sus propias creencias, aunque no sólo por ello, porque entre dichas transformaciones sociales se ha originado también la caída de ciertas ideologías cuando se llegan a fragmentar incluso los núcleos duros de las concepciones más solidas y rectoras de nuestros valores y conductas. Lo que quiere decir en último término es que este choque entre las nuevas tecnologías y

²³⁹ En la actualidad, una persona puede ser alguien totalmente diferente a quien es, gracias a las nuevas tecnologías, pues dicha comunicación le permite cambiar de sexo, edad, de aspecto físico, de gustos sexuales, de nacionalidad, o incluso puede hacerse pasar por alguien más. De modo tal que no existe ninguna garantía para aquel que se “comunica” o “relaciona” a través de las señales radiantes de la pantalla. *Ibid.*, p. 106

²⁴⁰ A partir de lo anterior, han surgido choques de valores, que frecuentemente suelen crear sensaciones de incertidumbre e inestabilidad entre los sujetos. Actualmente, en países como Japón, existen los llamados *hikikomori*, adolescentes o adultos jóvenes que se ven abrumados por la sociedad reaccionando con un aislamiento social. La mayoría de ellos mantienen contacto con el mundo exterior solamente por medio del ordenador, la televisión y los videojuegos en línea. La falta de contacto social de los hikikomori y el aislamiento prolongado tienen un gran efecto sobre su mentalidad, al grado de perder sus habilidades sociales y morales necesarias para vivir en comunidad. Su miedo a la presión social puede convertirse en ira, y la pérdida del marco de referencia social puede conducir también a un comportamiento violento o delictivo. En el año 2000 un hikikomori de 17 años secuestró un autobús y mató a un pasajero; otro joven con dicho perfil, secuestró a una chica y la mantuvo en cautiverio durante nueve años; otro más, mató a cuatro adolescentes para recrear escenas de un manga *hentai guro* (cómics pornográficos gore). El aislamiento social completo parece ser un fenómeno japonés, pero lo cierto es que ahora muchos jóvenes sufren la misma presión social, por lo que a menudo se crea un comportamiento de odio y agresión parecido; tal como sucede en países como España y Argentina donde se sabe de jóvenes amantes de la cultura japonesa, imitadores de los hikikomoris, con tendencias incluso al suicidio. *Hikikomori ¿Suicidas potenciales?* s/f.

En: http://www.taringa.net/posts/noticias/10747584/Hikikomori-_Suicidas-potenciales_.html; consultado el 20 de mayo de 2011.

los léxicos heredados, que han producido sujetos fragmentados entre otras cuestiones, lejos de ser un asunto alarmante pueden ser estimulantes en un sentido positivo. Hasta aquí no cabe duda del hecho irrefutable de que nuestra actual autoidentificación como sujetos y como sociedad, se conforma ahora más que nunca a partir de la cotidianidad.²⁴¹

Decía Hegel que en el siglo XIX el periódico era el catecismo del hombre moderno; hoy día, ese lugar lo ha ocupado la saturación de los mensajes que se presentan a cada minuto en la televisión, en los móviles, en el chateo o en el *e-mail*; adicionalmente a otras manifestaciones contemporáneas como las películas, los conciertos-espectáculos, los videos, los desfiles de modas, etcétera, que además de todo son magnificados por los multimedia.²⁴² Como tal, la cultura contemporánea no registra antecedentes históricos similares: nunca como hasta en nuestro siglo lo audiovisual estuvo fortalecido por un complejo técnico basado principalmente en la informática y lo digital, potenciación que convierte lo cuantitativo en cualitativo, lo aparente en simulación de lo real, y que se da el lujo de producir efectos inéditos y contradicciones incluso terminológicas, como es el caso de la llamada *realidad virtual*.²⁴³

²⁴¹ En este sentido, es cierto que las vanguardias modernistas criticaban a la sociedad burguesa conservadora anunciando una especie de hedonismo, con la libertad artística, la exaltación de los sentidos, etcétera; pero fue el desarrollo económico capitalista actual el que sin ningún decoro, tomó estas ideas para su dinámica productiva, demostrando que el hedonismo podía ser más que un privilegio, el *modus vivendi* de las sociedades. De tal forma que pueden ser el capitalismo y la política multinacionales, los principales creadores de la cultura hedonista, cuyos eslóganes se relacionan con el confort, con el menor esfuerzo, la “igualdad de posibilidades”, el espectáculo y el derroche; así como con la espontaneidad, el placer, los objetos de lujo, la moda, los medios masivos, el crédito, etcétera. Todo en función de la tan ambicionada realización personal y del éxito económico, que como ideal a ser alcanzado se presenta como una de las principales utopías de una sociedad posmoderna que presume de no padecer de utopismos.

²⁴² *Ibid.*, p. 50

²⁴³ “[El espectáculo posmoderno] no desentona, por cierto, con una sociedad que genera pobreza y confort al mismo tiempo, basura no degradable y delirios ecológicos sin solución de continuidad, violencia institucionalizada y defensa de los derechos humanos simultáneamente. Produce realidades increíbles y ficciones creíbles. Aunque, paradójicamente, disminuye progresivamente nuestra capacidad de asombro, Disneyworld satura, ya no asombra.” *Ibid.*, p. 51

3. El surgimiento del fenómeno de la lucha libre en México

“A la luz del nuevo concepto de cultura, nuestros héroes contemporáneos –no acaso tan fuertemente simbólicos y enraizados en formas de trasmisión 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.”

Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular*

Dentro de las posibilidades que acogen las sociedades contemporáneas, dentro de la cultura de masas, se halla un aspecto muy significativo, a saber, aquella suerte de espíritu lúdico que, ligado a una atmósfera de buen humor, alude y apuesta a lo desinhibido y lo fresco. Dentro de la cultura de masas en México puede ubicarse el surgimiento del fenómeno social de la lucha libre, junto con sus personajes, que desde sus inicios lograron mantenerse vigentes gracias a muchos factores, como lo fueron precisamente los medios de difusión y de reproducción masiva (como el caso del cine y más en específico el subgénero del cine de luchadores). En México a partir del establecimiento de este deporte, se distinguieron ciertos personajes connotados, que alcanzaron en poco tiempo un lugar privilegiado en el imaginario colectivo, tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales, como fue sin duda la figura de *Santo, el Enmascarado de Plata*.

Para el estudio del fenómeno socio-cultural de la lucha libre resulta importante tener en cuenta algunos factores que influyeron para su reconocimiento dentro de nuestra sociedad, y que se relacionaron desde siempre inexorablemente con las tradiciones y con la vida cotidiana de sus pobladores.

En el México contemporáneo las tradiciones representan una gran parte de la memoria histórica que descansa inclusive en la identidad del ser mexicano, en símbolos como la patria, los orígenes, la religión, las fiestas y ceremonias, los valores familiares, etcétera, todos los que actúan

como vehículo para el surgimiento, mantenimiento y consagración de la propia cultura.²⁴⁴ Es precisamente al interior de estas tradiciones donde se da el surgimiento del deporte de la lucha libre y de sus personajes, que poco a poco reforzaron la estructura y los valores propios de la sociedad mexicana.

En este país la consagración de la lucha libre se asocia por lo general con diversos factores, entre los que destaca el auge del fenómeno migratorio que se dio entre 1920 hasta 1950. Entre los elementos que intervinieron para este fenómeno están el centralismo tanto cultural, tecnológico e industrial, como el económico o el político, en fin, factores que albergaban en los mexicanos que venían de fuera la esperanza de una mejor calidad de vida.

La idea de modernidad cobró fuerza en México desde 1920 hasta 1960, manifestada sobre todo por el auge económico que trajo consigo mejoras en cuanto a nuevos bienes y servicios, como las nuevas vías de comunicación y transporte con las que la ciudad se vislumbraba como cosmopolita, las grandes obras arquitectónicas al estilo francés, o la internacionalización del país con la evolución industrial. El cosmopolitismo se importaba de todo el mundo debido a los diferentes cambios históricos como la Segunda Guerra Mundial, y junto con ello el crecimiento económico mexicano, y sociales como la llegada de cientos de refugiados que hicieron de la ciudad de México un espacio propio. No obstante, en el momento de su llegada a la ciudad, la visión que los migrantes tenían acerca de la modernidad aquí era poco palpable, y sólo mediante la apropiación de ciertas actividades sociales y de recreación cercanas a su entorno era como veían satisfechas dichas perspectivas. Así:

Un aparente florecimiento impulsa, ¿u orilla?, a los migrantes a liberarse de la pobreza, y su esperanza suple esta constante, pero con la esperanza emigra la cultura labrada en el corazón de tal fenómeno. A la ciudad de México los acompaña incondicionalmente la “cultura de la pobreza” y su gran capacidad de adaptación. [...] El espacio social donde la cultura de la pobreza se asienta son el barrio y especialmente los edificios de barriada conocidos como vecindad, sus muros son contenedores del choque cultural. [...] La fusión de elementos culturales y regionales que tiene lugar en la vecindad es causa del desarrollo de una nueva mezcla: cultura popular urbana, aunque también da lugar a una acentuación y una coincidencia de las diferencias regionales mexicanas entre los inquilinos de la vecindad, mucho mayor que la existente entre los habitantes más

²⁴⁴ Enrique Florescano, *Mitos mexicanos*, p. 15

provincianos del medio rural. En los barrios y vecindades se forman comunidades urbanas, las redes de relaciones se tejen firmes al interior de ellas.”²⁴⁵

Una condición ideal para el intercambio de los espacios urbanos fueron las actividades de esparcimiento acordes al nivel económico de dichas clases sociales, como fueron precisamente las exhibiciones de la lucha libre, fenómeno que surge y se hace patente fuertemente en México dentro de la cultura de masas debido a distintas razones:

La lucha libre se convierte en ese entonces en espectáculo de barrio, será reguladora de tensiones, bálsamo de la pobreza. La gente “poco culta” de los espacios populares tiene a su alcance un sitio donde puede cumplirse la promesa de justicia en la reiteración del rito: la representación eterna de la lucha del bien contra el mal.²⁴⁶

Del mismo modo la consagración de la lucha libre en México se verá determinada además por otros factores de análisis que también se vinculan con representaciones de la vida cotidiana. Uno de ellos es, por ejemplo, el empleo de la máscara; esto en gran parte se da en la medida en que se relaciona también con los fenómenos migratorios como un símbolo unificador del sincretismo cultural profundamente enraizado en nuestra sociedad. Algunas interpretaciones aseguran que el uso y el empleo de la máscara constituyen un elemento propio del pasado histórico de la cultura mexicana, y que por ello en el momento en que el movimiento migratorio –aunque no solamente– se topa con la tradición de la máscara en torno a una actividad lúdica como lo es la lucha libre, se acepta sin mayor problema precisamente por esta tradición cultural, así como se aceptan los luchadores enmascarados convertidos en ídolos a partir de ésta –tal como se verá más adelante. En este caso, la máscara adquirirá diversas funciones, como es la de ocultar el rostro, mantener una incógnita, crearse con ella una nueva identidad, etcétera.

Asimismo, otro factor decisivo para el éxito de la lucha libre en México en esos años, se dará también en esos años con un apego al nacionalismo cultural, a partir del ímpetu y el dinamismo de los *mass media*, que ayudaron a determinar el avance de nuevas formas de relación en la

²⁴⁵ Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, pp. 39-41.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 46

sociedad. Primero fue con la radio, que se convirtió en un medio de comunicación imprescindible; luego con la televisión y su expansión cada vez más acelerada, que alcanzaría a una gran parte de la población entre las clases media y alta; y poco después con el cine, que tuvo un enorme impacto en la sociedad, pues respondía de igual modo a lo cosmopolita (la veta cinematográfica en México gozó de fama internacional desde el momento en que se industrializa el cine mexicano nacionalista). Tal fue el grado de cobertura de los medios masivos en aquel entonces, que resultaron ser espacios propicios para la creación de nuevas configuraciones sociales, culturales, de integración e incluso de identidad.

Recordemos que, por el contrario, en los años veinte y treinta el gobierno trata de unificar una nación de grandes diferencias étnicas, culturales y regionales bajo la frase “pueblo mexicano”. Los discursos políticos, culturales, artísticos, intelectuales y de esparcimiento a través de los medios masivos de comunicación, pretendían dar una cara al nuevo mexicano, lo que resulta una masificación del nacionalismo cultural.²⁴⁷

La historia de la lucha libre en México se inicia el 21 de septiembre de 1933 en la Arena México del Distrito Federal, en donde se lleva a cabo un encuentro formal entre luchadores profesionales, uno de ellos mexicano traído de Estados Unidos.²⁴⁸ En ese entonces en la capital había varias “arenas” en las que se practicaba el boxeo junto con otras actividades, pero no existía aún un lugar exclusivo para esta nueva atracción por demás desconocida. Sin embargo, sólo haría falta el entusiasmo de los espectadores por asistir a dichas presentaciones y la instauración de una empresa de lucha libre, para que de inmediato se iniciara toda una era en esta singular práctica con peculiares connotaciones.²⁴⁹

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 58

²⁴⁸ Esta primera pelea de lucha libre se lleva a cabo entre el mexicano “Yaqui Joe” contra el norteamericano Bobby Sampson; en la preliminar, el chino Achiu contra el irlandés “Cyclone” Mackey, además de tres luchas de estudiantes. Janina Möbius, *Y detrás de la máscara, el pueblo. Lucha Libre, un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, p. 68

²⁴⁹ Anteriormente, desde 1910, existían ciertas organizaciones dedicadas a la exhibición de este deporte, pero en las que proliferaban principalmente deportistas extranjeros, además de que sus presentaciones se hacían en espacios improvisados y acondicionados para ello, como el teatro Principal o el teatro Colón, o en carpas o espacios comunes, que se asentaban en los barrios más populares de la ciudad de México, como la Doctores, Tepito, Nezahualcōyotl, Xochimilco, etcétera. “El teatro Tívoli acuña el primer espacio al fondo de su construcción: la arena Tívoli, estrenada sin techo en 1925 en Puente de Alvarado y Ramón Guzmán (hoy

En aquellos años en Estados Unidos la lucha libre que se practicaba desde hacía ya tiempo, era llevada a cabo por luchadores mexicanos, aunque en ese entonces en México sólo se presentaban estudiantes como luchadores amateurs.²⁵⁰ Conscientes de ello, y de la gran admiración que se tenía por dicho deporte, se comenzó a poner más atención a los luchadores mexicanos, sobre todo por la importancia de la formación y comercialización que éstos tenían gracias a su enorme éxito.²⁵¹ De este modo, fueron el promotor jalisciense de box Salvador Lutteroth González (ex combatiente revolucionario e industrial), en sociedad con Francisco Ahumada, quienes percatándose de la capacidad del arte del *pancracio*²⁵² dieron vida a la compañía que introduciría por primera vez de manera formal, la lucha libre en México, la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL) en 1933, la cual sigue existiendo y hoy es dirigida por su hijo Francisco Lutteroth. Al iniciar dicho proyecto, la empresa contaba sólo con presentaciones de luchadores extranjeros, pues los escasos luchadores mexicanos tenían contratos en Estados Unidos, a pesar de que eran boicoteados cada vez más debido a su éxito y por motivos de competencia.²⁵³ Con todo, en un principio a Lutteroth González no le fue muy bien con su labor, pues no pudo contar con el apoyo de empresarios reconocidos dentro del mundo del boxeo, lo que propicio que su naciente empresa se viera pronto destinada al fracaso y a la bancarrota. Sin embargo, gracias a su incomparable visión y a su buena fortuna –que le ayudó a ser poseedor de un billete de lotería ganador de cuarenta mil pesos–, fue consolidando su proyecto, cuando por fin pudo comprar y reacondicionar un espacio

Insurgentes) cuando las luchas eran consideradas como un deporte para complementar otras distracciones ofrecidas al público capitalino; no se encontraba aún el potencial que este deporte ofrecía, cuando ‘empezó en espectáculos de carpa ambulante, de atracción para actos políticos, e incluso como distracciones para el intermedio e algunos cines’”. A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 44.

²⁵⁰ Para acrecentar las filas de luchadores mexicanos, los promotores buscaban en escuelas de policía y estudiantes de deporte y de medicina a hombres que cumplieran con el talante que se requería, para después ser entrenados en los gimnasios de las grandes arenas. J. Möbius *op. cit.*, p. 72

²⁵¹ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 78

²⁵² Nombre que los griegos daban a la competición de los Juegos Olímpicos Antiguos, y que era un deporte donde se combinaban el boxeo con la lucha, y con el que también se le conoce a la lucha libre.

²⁵³ Se sabe que se les boicoteaba por la presumible superioridad que los luchadores mexicanos tenían con respecto a los estadounidenses, por lo que se les trataba injustamente desde un inicio; lo anterior es importante, porque después esto se tradujo en un carácter patriótico que persiste aún hoy por los luchadores mexicanos, sobre todo cuando se presentan en los combates luchadores extranjeros. J. Möbius, *op. cit.*, p. 71.

desmantelado, la vieja Arena Modelo en la Delegación Cuauhtémoc del DF, promoviéndola como la Nueva Arena México, como un lugar exclusivo para la lucha libre:

Pues nada, amigos, que don Salvador Lutteroth 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.²⁵⁴

Desde ese entonces fue tanta la asistencia de los espectadores que deseaban presenciar las destrezas del pancracio en dicha arena, que pese a que ésta tenía una capacidad de aproximadamente cinco mil personas, muy pronto surgió la necesidad de contar con el uso de otros espacios como la Arena Nacional, y la construcción de otras más, como la Arena Coliseo en el Centro Histórico de la ciudad (que por cierto, sigue operando con una capacidad para 6,500 espectadores). A dichos lugares asistía sobre todo la población de los barrios más pobres y aguerridos de la ciudad de México, como La Lagunilla o Tepito, lo que muestra particularmente que esta recreación estuvo ligada en un principio por lo general –no así en la actualidad–, a las posibilidades económicas de la población, más que a una elección propiamente cultural, pues sólo más tarde se le consideraría de esa forma.²⁵⁵

[...] después de la revolución mexicana el pueblo fue siendo excluido cada vez más de la participación en la vida política, de modo que la lucha libre funcionó posiblemente como compensación a esa carencia de posibilidades de decidir. A pesar del empuje económico que tuvo México a raíz de la segunda guerra mundial, para amplios sectores de la población imperaban condiciones de graves carencias y pobreza, de modo que el entretenimiento bajo la forma de deporte o de circo fungía al mismo tiempo como compensación y como distracción.²⁵⁶

Para los primeros años de la década de los cincuenta, la popularidad con que contaba la lucha libre alcanzó también a la clase media y alta con la aparición de la televisión, dándose así, un nuevo impulso para su difusión. No obstante, esta forma de acercamiento al espectáculo de la lucha no tuvo mucha resonancia, ya que además de contar obviamente con un público más reducido, su

²⁵⁴ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 77

²⁵⁵ O. Barrera Sánchez, *op. cit.*, p. 70

²⁵⁶ J. Möbius, *op. cit.*, p. 74

transmisión fue suspendida por considerársele como un espectáculo deportivo demasiado violento sobre todo para el público infantil.²⁵⁷ Pero ello no menguó de ninguna manera la acrecentada aceptación de dicho deporte, ya que era en las grandes arenas donde realmente se llevaba a cabo el espectáculo de tanto éxito entre la sociedad.²⁵⁸

Para 1954 la Arena México, que fuera testigo de grandes encuentros luchísticos, se despidió para dar paso a la Nueva Arena México, con una capacidad cercana a los veinte mil espectadores, lo que representó un suceso por demás trascendental para el deporte mexicano. Del mismo modo, de acuerdo con la visión de Lutteroth González, y tomando en cuenta las dimensiones de la ciudad, pronto resultó necesaria la apertura de otros espacios, de modo que entre los años 40 y 50 se construyeron otras grandes arenas, como la Arena Neza o la Arena Revolución. Este último espacio era de gran importancia, por un lado, porque convocaba la asistencia de familias enteras, a diferencia de otras arenas de ambiente más rudo; y por otro, porque dicho escenario sirvió muchas veces para filmar infinidad de películas del género de luchadores, que en aquel entonces empezaba a sobresalir.²⁵⁹ El éxito creciente de la lucha libre poco a poco se acompañó además del surgimiento de grandes ídolos gladiadores igualmente exitosos, como fueron: *Cavernario Galindo*, *El Médico Asesino*, *Tarzán López*, *Black Shadow*, *Huracán Ramírez*, *Rolando Vera*, *Blue Demon*, *Bobby Bonales*, *Gorilita Flores* y, por supuesto, *Santo*, *el Enmascarado de Plata*. Todo ello contribuyó a expandir el deporte de las luchas en el resto de la República edificando otras arenas en ciudades como Monterrey, Guadalajara, Puebla, etcétera, al grado de hacer de este deporte un espectáculo de grandes giras con prestigiados luchadores en todo el territorio mexicano. Con tal éxito, en 1985 la

²⁵⁷ Debido a algunos accidentes entre niños, ocasionados supuestamente por imitar a los luchadores, en 1955 las transmisiones televisivas de la lucha libre son prohibidas por Televisión (antecesor de Televisa); veto que fue levantado hasta 1990. *Ibid.*, p. 75 Tales prohibiciones no eran algo nuevo, pues acciones parecidas también sucedían con el éxito de la historieta *Santo*, *el Enmascarado de Plata*, *Una revista atómica*: “Fue tal el impacto en los lectores, especialmente en los infantiles, que incluso causó algunos accidentes cuando sorteaban máscaras a niños que escribían a la editorial. Desde entonces cesaron de regalar máscaras a los ganadores del concurso porque las cifras de accidentes se elevaron; comenzaron a aparecer niños golpeados por algún otro “enmascarado”, infantes que caían de azoteas, fracturados, etcétera.” A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 110.

²⁵⁸ B. Tiziana, *op. cit.*, p.80.

²⁵⁹ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 48.

EMLL funda el Consejo Mundial de Lucha Libre (CMLL), que de la misma forma realiza presentaciones y funge como representante de los luchadores mexicanos, especialmente en campeonatos que logran consolidar en poco tiempo vastos reconocimientos a nivel mundial. Así fue como la lucha libre se convirtió en una empresa profesional y comercial con gran espectacularidad, y que alcanzó su cumbre máxima entre los años cincuenta y setenta.

Lo cierto es que las diferentes clases sociales cumplieron un papel fundamental para el proceso de urbanización (cosmopolitismo), que finalmente desembocó en una transformación de valores, costumbres, usos y relaciones sociales y económicas en el México de aquel entonces. Ello al tiempo en que cada vez más el nivel de vida de los diferentes sectores de la sociedad diferían notablemente: mientras que las clases media y alta gozaban de un mayor acceso a bienes y servicios, la clase baja se estancaba en las pocas oportunidades que le ofrecía esta ciudad. Mientras que la “alta sociedad” en sus ratos de esparcimiento asistía a Bellas Artes, o a salas cinematográficas al más puro estilo del *art déco*, las clases menos favorecidas se entretenían, por ejemplo, en diferentes arenas de lucha libre que emergían de los distintos barrios citadinos, siendo una de las pocas opciones para divertirse o alejarse de los vaivenes del día a día. No obstante

ya se contempla la transformación de valores y costumbres asimilados dócilmente por los paisanos. La ciudad de México se puebla aceleradamente. La nación vive el paso de un país rural a un país urbano, crece la clase media y día a día nuevos rostros admiran asombrados los adelantos de la gran urbe. Campesinos y comerciantes, indígenas o mestizos, realeza o intelectuales constituyen sus nuevos habitantes. [...] La ciudad de México “se mitifica”, se construye como caldo de cultivo para la creación de nuevos mitos.²⁶⁰

4. Lo espectacular, teatral y ritual de la lucha libre

Yo creo que la lucha libre es el fenómeno social más importante, colectivo, de México. Porque por herencias prehispánicas y españolas, del catolicismo que tenemos, necesitamos ídolos, seres superiores, dioses. [...] ¿Qué hace el pueblo que trae en la sangre, en los genes, en su inconsciente colectivo esa necesidad? ¿Qué hace para suplir a los dioses? Crear dioses. Él sabe que ellos [los luchadores, N. de la A.] son de carne y hueso. Sabe

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

que llegan a un hotel, a su pueblito, vestidos como todos cotidianamente. Pero cuando entran a la arena, cuando llegan disfrazados de colores, de máscaras de oropel, de dorados, de plata, eso es la convención, dice: “éste es mi dios”. Y los toca y los jala. Y cuando están arriba del escenario, toma partido, como en la vida [...] Son héroes de carne y hueso porque uno sabe que viven en una colonia popular. Sabe que tienen hijos. Es más, sabe que están allí los familiares, las esposas. Los acompañan las novias. Es muy importante saber que también aman, que tienen parejas, que pueden estar casados [...] Bueno, son mundos de ficción que se mezclan con la realidad, y se mezclan y se convierten en realidad. Eso es su verosimilitud. Pasa un poco como con los grandes actores de antes, el glamour de las estrellas, que uno se inventaba esas estrellas. Ya se perdió [...] Este mundo de los luchadores no se ha perdido. Allí sigue siendo el glamour, el secreto, la presencia, la creación de una imagen. Porque viven de eso, eso es su vida y tienen que cultivar el mito.²⁶¹

Hasta este momento se ha hecho referencia a la lucha libre como deporte, espectáculo y representación indistintamente; sin embargo, ya que deporte, espectáculo y representación no son lo mismo, ¿cómo caracterizar entonces el fenómeno de la lucha libre? ¿Como un deporte violento y salvaje? ¿Como una comedia o un espectáculo fascinante? ¿Como una nueva representación del combate eterno entre el bien y el mal? O ¿como una mezcla de todo lo anterior al mismo tiempo?

Para abordar el tema de la lucha libre y todas sus formas de manifestarse, nos serviremos principalmente de las interpretaciones de la Dra. Janina Möbius y su estudio *Y detrás de la máscara, el pueblo, Lucha libre, Un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, ya que dicha investigación es uno de los principales y últimos estudios en explorar la lucha libre desde un enfoque interdisciplinario, en torno al contexto sociocultural mexicano y desde las actuales tendencias de modernización. Del mismo modo, se retomará el estudio de Natalia Radetich, *La risa y el quebranto*, para ahondar en el carácter filosófico de esta práctica y sus singulares connotaciones de transformación, entre otras interpretaciones.

Si consideramos que en la lucha libre intervienen literalmente aspectos como el circo, la maroma y el teatro, podemos decir que en efecto se trata de un espectáculo o una representación incluso teatral; pero si se toma en cuenta que en ésta intervienen aspectos como la disciplina, la

²⁶¹ Entrevista de J. Möbius con Victor Hugo Rascón Banda. *Ibid.*, p. 108

técnica, la gimnasia, etcétera, puede decirse que se trata efectivamente de un deporte. En el primer caso, en las arenas existe magia, en el sentido de fascinación y atractivo, como la que conciben las diferentes culturas a través de los juegos, los ritos, las máscaras, etcétera. En el segundo caso, la lucha además de implicar fortaleza, instrucción y preparación, históricamente ha sido una de las formas esenciales en donde se esbozan las diferentes categorías luchísticas: antes de la lucha olímpica y grecorromana fue la lucha libre.

La definición “clásica” de la lucha libre es “circo, maroma y teatro”. Circo alude a los primeros orígenes de las arenas bajo carpas improvisadas, y subraya el carácter de espectáculo circense; por maroma se entiende en México la presentación en una función de números de destreza corporal; y teatro, en el contexto de la lucha libre, remite a los elementos teatrales, como utilización de máscaras, disfraces, figuras de roles, pero no automáticamente al carácter de escenificación de la lucha libre.²⁶²

A partir de lo anterior se dejan entrever las diferentes perspectivas que corresponden a las estructuras y funciones más reconocidas de la lucha libre, a saber, la lucha como deporte, la lucha como espectáculo, la lucha como teatro y finalmente la lucha como ritual. Si bien estas estructuras son clasificadas de esta forma para su estudio, en realidad son elementos llevados a cabo en la práctica de manera simultánea y homogénea, constituyendo una red de funciones y significaciones de las que el espectador se apropia desde un determinado enfoque. Es decir, ya que deporte, espectáculo, teatro y demás coexisten al unísono, cada espectador es el que determina el modo de percibir e interpretar esta práctica, siendo posibles para ello tanto convergencias como divergencias.

De allí que sea difícil el tratar de conceptualizar o clasificar de manera concluyente o única los aspectos que intervienen en la lucha libre, sobre todo por ser un fenómeno tan complejo en cuanto a su recepción, funcionamiento y permanencia. Sin embargo, para aspirar a una aproximación del fenómeno de esta práctica habrá que analizarla con base en estos sistemas de relación, junto con sus respectivas formas interpretativas. Evidentemente no será posible por ello mismo llevar a cabo una valoración concluyente en dicho análisis; sin embargo, no es esto lo más

²⁶² J. Möbius, *op. cit.*, p. 36.

importante, sino indagar precisamente acerca de las diferentes prácticas, significaciones y discursos que se construyen alrededor de la lucha libre. Por otra parte, cabe señalar que lo anterior responde eficazmente a la caracterización de la cultura de masas contemporánea de la que ya se hablaba, que se considera como un cuerpo no cerrado, que en lugar de establecer una realidad completa y única capaz de abarcar sólo determinados puntos de vista, pone el énfasis en la apertura de nuevas y diversas interpretaciones socioculturales. Como bien apunta la filóloga berlinesa Möbius: “Cultura, por lo tanto, debe comprenderse como proceso y como escenificación de prácticas simbólicas que ofrecen a los actores un espacio de movimiento propicio para la acción y para posibilidades de interpretación, innovación y modificación, así como el trato con lo ajeno y con lo propio.”²⁶³

En este sentido en lo sucesivo la lucha libre se retomará como un ejemplo de cómo se ha manifestado y se ha ejercido la cultura de masas actual, la cual ofrece grandes posibilidades de acción, de identificación y de permanencia, así como de pensamiento. A partir de ello habrá que analizar cómo dicha cultura incide y reacciona en los procesos de modernización en los que se circunscribe como algunas interpretaciones lo aseguran. En la época en que los afanes de modernización se conjugan con la persistencia de discursos tradicionalistas, la lucha libre es interpretada como un “fenómeno puente” que hace posible la tradición con la modernidad. Lo que se halla de por medio con ello como marco contextual son diferentes aspectos socio-culturales, históricos e incluso políticos que se relacionan directamente con el fenómeno de la lucha libre, lo que finalmente, según las interpretaciones, ayuda a determinar parte de las nuevas perspectivas sobre la cultura de masas en México.

Del mismo modo en lo subsecuente se tomará en cuenta el estudio del filósofo francés Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967), que sobresale por sus propuestas en el terreno de la política, de la sociedad y de la cultura. De acuerdo con Debord, las fuerzas que imperan cada vez más en las sociedades contemporáneas son precisamente las del “espectáculo”, que en última instancia son la parte seductora del capitalismo consumista. El pensamiento de Debord se sitúa en el

²⁶³ *Ibid.*, p. 40

contexto de una sociedad de consumo de masas y de la industria del ocio, vinculadas a la economía de la abundancia y la generalización de los medios de comunicación; pero principalmente enfoca su análisis hacia un modo de alienación que domina el ocio, donde a los sujetos que se hallan aparentemente libres de la producción industrial se les convierte en conjunto, en una masa de consumidores pasivos y satisfechos. Después de tanto tiempo, el análisis acerca de la denuncia de la espectacularización de la política, del arte o de la cultura en general, de la prensa del escándalo o del *reality show*, además de las polémicas sociedades de información que sólo han reciclado, trivializado y reeditado, resulta significativo en tanto que dichas teorías y críticas sociales de Debord resultan ser hoy no sólo válidas, sino sobre todo apremiantes. Tanto es así que el mismo concepto o rótulo de “La sociedad del espectáculo” y todo aquello suena hoy muy adecuado y comprensible, incluso más que el afamado de “posmodernidad” o de “sociedad posindustrial”: “[La sociedad del espectáculo] lejos de ser un monumento del pasado cercano, es también un instrumento de iluminación de nuestro porvenir.”²⁶⁴

4.1. La lucha libre, un deporte espectacular

“La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación.”

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*

Llegado el momento se presentan en el ring, preparado de antemano, y ante un público abarrotado, dos o más luchadores para dar paso a la gran contienda. La pelea que se lleva a cabo transcurre en varios episodios sin límite de tiempo entre maniobras, saltos y secuencias técnicas aprendidas tras varios años de entrenamiento. Mientras un árbitro vigila las reglas e impone

²⁶⁴ Comentario de José Luis Pardo al prólogo de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, p. 31

sanciones, existe un público que participa sin pensarlo en el destino de sus ídolos; y cuando la pelea termina y el vencedor obtiene el triunfo, se sabe que le fue dado en gran parte gracias a ellos.

Oficialmente, tanto por parte de los luchadores y de los entrenadores como por parte de los organizadores y de los medios, la lucha libre siempre se presenta como un deporte; aun cuando existan acuerdos previos a las peleas –que en principio han de ocultarse o negarse–, lo que se presenta en primer plano es la confrontación deportiva. Sin embargo, esto no limita las cualidades de espectáculo que también se aceptan en la lucha libre, al grado de que con facilidad se desdibujan los límites entre un terreno y otro. En este sentido, respecto a la cuestión de si los luchadores son deportistas o son actores, la respuesta se halla dada desde lo anterior, tal como lo comenta el luchador “Dos Caras”, quien como todos en el medio debe enfrentarse constantemente con este tema:

Sí nos dicen que somos actores, bueno, pero somos mejores actores que los actores, porque llenamos plazas, arenas con mucho más público [del] que pued[e]n abarcar los teatros. Además convencemos a un público mucho más difícil de convencer, que son las masas populares y los niños. Además, nosotros actuamos hacia cuatro frentes, no sólo hacia uno, como los actores en el teatro [...] Nunca fuimos a escuelas de arte dramático. [...] Y hay otra diferencia: el actor usa su voz, sus matices, para transmitir su papel. Nosotros no utilizamos la voz, sino nuestros movimientos físicos, atléticos para una historia que desarrollamos para que la gente se ría o grite o se ponga histérica o reclame o insulte [...] No somos actores, somos atletas, luchadores profesionales que practicamos el deporte de la lucha libre, porque yo lo considero como deporte, porque dentro de la gama luchística existen una serie de disciplinas físicas, atléticas, que tenemos que desarrollar ya arriba del ring [...].²⁶⁵

La cuestión acerca del carácter de espectáculo como inherente a este deporte persiste principalmente cuando se equipara la lucha libre “tradicional” (la lucha libre de la EMLL, y la CMLL), con la lucha libre “moderna” (que se practica ahora con apoyo de empresas como *Promo Azteca* en su momento o la *Triple A*).²⁶⁶ En relación con esto cabe señalar que un aspecto que contribuyó enormemente con el éxito del deporte de la lucha libre como espectáculo, y que ya se mencionaba, fue la televisión que a finales de 1950 comenzó a transmitir sus programas. Debido a la

²⁶⁵ J. Möbius, *op. cit.*, p. 52

²⁶⁶ Estos términos distintivos son utilizados por los mismos involucrados, también a partir de la distinción de la lucha que se practicaba antes de su retransmisión en televisión después de haber sido prohibida (lucha tradicional), y la que hubo después, cuando la lucha cambia además, al verse influida por la lucha norteamericana (lucha moderna). *Ibid.*, p. 13

falta de espectáculos propios, la programación se centraba principalmente en programas de noticias y transmisiones deportivas como beisbol, corridas de toros y lucha libre. Siendo uno de los primeros programas televisados, la lucha libre vio acrecentada su popularidad y prestigio, ganando espectadores de otras clases sociales, que sin este medio no hubieran conocido ni asistido a las arenas populares. Gracias a la difusión masiva a través de la televisión, a la inclusión de elementos propios del show televisivo y a los luchadores puestos al servicio del mercado, con claras posibilidades de identificación para los diferentes grupos poblacionales, fue como la lucha libre ganó terreno entre todo tipo de público.

En este caso, y para los fines del presente estudio, la atención se centrará primordialmente en la lucha libre tradicional, pues a pesar de que ésta ha sufrido con el tiempo ciertas modificaciones, sigue desempeñando aquel arte luchístico que desde siempre la caracterizó.

Si se acepta el deporte de la lucha libre como espectáculo en la época contemporánea, debe entenderse siempre a partir de las reglas, las instituciones y las manifestaciones socioculturales que la acompañan, es decir, desde todo aquello que hace que la lucha libre sea un deporte espectáculo profesional, y por ende, todo aquello que hace que los luchadores gocen de una escenificación única en comparación con otros atletas de otras competencias deportivas. Entre estas manifestaciones existen aspectos determinantes para su funcionamiento: en general, los elementos de show se concatenan en un marco de culto, determinado por momentos de trasgresión, violencia, excesos o autocelebración en cada uno de los participantes. Desde siempre las reglas de la lucha libre se estipulan en los reglamentos de las comisiones de este deporte, acreditadas debidamente por las autoridades correspondientes. Estas reglas forman parte esencial del espectáculo escénico, pues si bien en gran medida son bastante flexibles, sirven también para evitar cualquier inconveniente.

Dentro de los tipos de peleas que con más frecuencia se practican, así como sus variantes, son la de mano a mano (pelea entre dos adversarios); *superlibre* (igual, pero sin árbitro); *team match* (dos contra dos, luchando entre sí); relevos (dos contra dos, luchando teóricamente uno tras otro); batalla campal (seis o más luchando todos entre sí, los dos últimos que quedan pelean por la

final); relevos increíbles (cada bando compuesto por un rudo y un técnico, dos de estos bandos pelean entre sí), etcétera.²⁶⁷ Sin embargo, las peleas más espectaculares son aquellas en las que como trofeo los luchadores ofrecen su máscara, o en todo caso su cabellera, en las llamadas luchas “Máscara contra Máscara”, “Cabellera contra Cabellera” y “Máscara contra Cabellera” celebración que tiene lugar al final de la pelea y por lo general después de una serie de varios encuentros.²⁶⁸ En este tipo de confrontaciones los resultados pueden verse claramente determinados por el factor económico, que resulta importante a la hora de decidir simplemente quién debe ofrecer las apuestas, o quién debe permanecer invicto con todo lo que ello implica.²⁶⁹

Entre las principales variantes de la lucha están la lucha olímpica, la lucha intercolegial y la lucha grecorromana, las cuales se añaden a la lucha profesional. La secuencia de movimientos, combinaciones de llaves y saltos, la coordinación del adversario, etcétera, son elementos que deben ser dominados casi a la perfección, pues deben ser llevados a cabo en cualquier momento para lograr una improvisación casi instintiva, en circunstancias que aún con un arreglo de por medio no pongan en riesgo ni a la demostración, ni al adversario. Todo se conforma a base de acción y reacción, contacto y alejamiento, llave y contra llave.

La parte medular de todo ello consiste en que las técnicas corporales y performativas de la lucha libre deben ser en cualquier caso dominadas a la perfección, sin dejar ver la técnica que hay detrás, de modo que es necesario, incluso, superarlas.

Durante la llamada “época de oro” de la lucha libre muchos luchadores inventaron sus propias maniobras y llaves, que denominaban con nombres como *cangrejo*, *de a caballo*, *la*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 80.

²⁶⁸ La práctica Máscara contra Cabellera es cuando entre dos luchadores rivales que se retan en combate existe una apuesta en la que si el luchador enmascarado es derrotado su adversario descubre su rostro; pero si el derrotado es el que no lleva máscara, el rival le rasurará completamente la cabeza, todo arriba del ring. Esta variante, así como el combate Máscara contra Máscara y Cabellera contra Cabellera, nacieron con la lucha misma, y son practicadas aún en la actualidad, además de que son las más predilectas entre el público conocedor –y por ello, las más costosas.

²⁶⁹ Dentro de todas estas reglas, existen muchas más, por ejemplo, si un luchador pierde su máscara, no podrá enmascararse hasta pasados cuatro años, con una nueva máscara y con un nuevo nombre; del mismo modo, un luchador sólo puede luchar bajo un solo nombre a la vez, y su nombre, atuendo y bando deben ser autorizados por la Comisión y por la empresa de la que forme parte.

quebradora, la tapatía, la suástica, etcétera, las que más tarde formarían parte del repertorio de los demás luchadores. En esa época cada caída duraba hasta treinta minutos y se luchaba a ras de lona, es decir que el rival debía ser sometido en el suelo a través de llaves y desgastes, y perdía al no conseguir librarse de ello. Actualmente las peleas son esencialmente más rápidas y acrobáticas, y muchas veces se definen más por saltos y maniobras coreográficas (lucha aérea), que por medición de fuerzas. También ahora lo que se acostumbra es que los nombres y atuendos de antes sean retomados por los hijos –aunque no necesariamente–, con el nombre de “Hijo de...”, con lo cual se intenta renacer las épocas gloriosas de aquellos padres biológicos o simbólicos.²⁷⁰ Respecto a esta formación profesional, los luchadores son preparados durante largo tiempo bajo la supervisión, las más de las veces, de antiguos luchadores. Algunos alumnos llegaron a la lucha libre a través de familiares que se dedicaban a lo mismo, así que ya manejaban ciertos conocimientos al respecto o practicaron antes otros deportes, o disciplinas de combate o de fisicoculturismo.

Respecto a la medición directa de fuerzas físicas y la imagen del cuerpo de los luchadores son elementos que siguen siendo claves en el deporte-show de la lucha libre, debido en gran parte a la influencia de la televisión y, en últimas fechas, por el contacto que tuvo al *wrestling* estadounidense. En las presentaciones los cuerpos que se exhiben son cuerpos atractivos llenos de fortaleza y resistencia, con gran elasticidad y movilidad, gracias a una alimentación favorable y a un prolongado entrenamiento de interminables ejercicios de gimnasia, elasticidad y fortaleza; se trata también entonces de una imagen, de un cuerpo que vende. Sin embargo, en la lucha libre ello no representa la única forma de sobresalir, pues existen luchadores cuya corporalidad se aleja de esta imagen ideal, pero que se compensa con su carisma, su atuendo, su personaje o a través de ciertos defectos físicos, con lo que se hacen de una fama particular; por ejemplo, con el sobrepeso, la talla baja e incluso el alejamiento de la masculinidad como es el caso de los llamados exóticos. Ahora

²⁷⁰ En la gran mayoría de los casos los padres que son luchadores se oponen a que sus hijos retomen la carrera de luchadores, sobre todo argumentando el gran trabajo y esfuerzo que demanda dicha profesión, y para tratar de que sus hijos aspiren a mejores posibilidades de ascenso social que las que ofrece el afamado mundo de la lucha libre. *Ibid.*, p. 76

bien, en el caso de las luchas entre minis o enanos que fueron introducidas desde hace ya tiempo, a diferencia de otros contextos sociales, en México su recepción no suscita discriminación o morbo – a manera de show de fenómenos– sino que es más abierta, pues origina curiosidad y entretenimiento, pero no de manera hostil, pues en todo caso lo que se reconoce en estas luchas es la agilidad, el entrenamiento y los conocimientos llevados al cuadrilátero, más que las pruebas de fortaleza. Respecto al tema del cuerpo, muchas veces lo que se consigue es llevar muchas veces a autenticar el propio espectáculo, cuando además de lo anterior todo luchador muestra “las marcas de la vida”, que en su caso son visibles, como por ejemplo, profundas cicatrices en la cara, deformaciones en las manos, daños en las orejas, etcétera, lo que da testimonio de la entrega de quienes saben lo que significa literalmente “vivir del costalazo”.

Pero durante el periodo de entrenamiento los instructores considerados como figuras paternas enseñan a los alumnos no sólo las destrezas del pancracio, sino también el respeto por los valores éticos de la lucha libre, que desde todo momento han acompañado a la técnica. Valores como el respeto, la solidaridad, la responsabilidad, la humildad, etcétera, son sumamente apreciados dentro de la estirpe luchística. Desde el anonimato de los luchadores enmascarados, de los acuerdos previos de las luchas, hasta la prudencia ante los golpes y la violencia, el bienestar de los adversarios o la solidaridad para con ellos y demás debe ser acatado y respetado, pues de ello depende también la posibilidad de brindar una pelea emocionante y espectacular.

Ahora bien, del otro lado del ring en la arena no existen espectadores pasivos, ya que éstos interactúan en el desarrollo del espectáculo de manera directa, a través de un diálogo recíproco con los contrincantes, incitándolos y haciéndolos partícipes de sus preferencias por medio de gritos, festejando las patadas voladoras, los piquetes de ojos, las llaves asesinas, etcétera. Por su parte, el luchador dialoga con los asistentes mediante la teatralidad de sus gestos, la acrobacia y el histrionismo que los caracteriza. De acuerdo con lo anterior, el cronista mexicano Carlos Monsiváis escribe en su ensayo “La hora de la máscara protagonista”:

La lucha libre en México hace cuarenta o cincuenta años: un reducto popular donde se encienden y tienen cobijo pasiones inocultables; ídolos que lo son porque muchos pagan por verlos; broncas en el ring donde los temperamentos superan a los vestuarios; pasión gutural y visceral por los “rudos” y admiración dubitativa por los “científicos”; espectadores levantiscos que gritan “¡Queremos sangre!” tal vez para imaginarse los sacrificios en el Templo Mayor; nombres que representan gruñidos de la rabia escénica y el estruendo sinfónico de la caída de los cuerpos.²⁷¹

Como consecuencia, durante el desarrollo de la lucha libre tradicional se presentan personajes que son retomados no de manera habitual –como en el caso de otras disciplinas deportivas–, sino de forma extraordinaria, pues para el público estos personajes valen para muchas cosas: por un lado, se trata de luchadores reales que son más que tangibles, aunque no de cualquier forma, sino a partir de imaginarios, símbolos y fantasías (en el “inconsciente colectivo” diría C.G. Jung), aspectos propios de los que el luchador se ha valido para proyectarse. Por otro lado, gracias a dicho acogimiento, los luchadores son convertidos en figuras imaginarias y carismáticas (en el sentido de atracción o fascinación) desde el vínculo de la exaltación por parte de los espectadores, es decir, en figuras lejanas y gloriosas, apartadas de lo cotidiano, lo que adicionalmente se refuerza con el misterio de la máscara. Es decir, los luchadores son poseedores de una existencia que no mantiene un solo rol, pues simultáneamente los espectadores se los inventan tanto como individuos semejantes a ellos mismos dentro de su propia cotidianidad, y a la vez, como seres extraordinarios al transformarlos ellos mismos en ídolos.²⁷² “La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real”.²⁷³ En este sentido, puede decirse que a partir de la escenificación de los personajes enmascarados y no enmascarados, y su entorno social, lo que se crea a final de cuentas es una ruptura entre la persona y el personaje, una fractura entre la ficción y la realidad.

Conocer su faceta humana, su existencia de luchadores que se ganan el sueldo trabajando –duro–, la presencia de los cuerpos golpeados y maltratados en el ring, son aspectos elementales para la recepción de los héroes en la lucha libre. Lo que Gebauer describe con el término *doublebind* (que se estableció originalmente en referencia al

²⁷¹ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, p. 126.

²⁷² Esta percepción no es de ninguna manera sólo una idea generaliza, sino que se da de manera natural. Por ejemplo, las luchadoras, que además de ser gladiadoras en el ring, en su hogar se vuelven amas de casa y madres; del mismo modo que los luchadores que son ídolos en el cuadrilátero, les gustan como cualquier hombre en sociedad la comida, la bebida y la música.

²⁷³ G. Debord, *op. cit.*, p. 40

surgimiento de esquizofrenia), la expectativa pública de la super humanidad del ídolo (“¡Aléjate de nosotros y sé distinto de lo que somos!”) y el deseo secreto que nace simultáneamente de que el ídolo fuera un semejante y de que se quedara en este mundo (“¡Permanece con nosotros y sé como somos!”), es, de entrada, un componente real de la percepción de los luchadores en la lucha libre.²⁷⁴

Este modo de presentarse y ser aceptada la lucha libre como mundo escenificado, con esta polivalencia o doble función (o mezcla de ficción y realidad) de los luchadores, además de buscar el entretenimiento, de acuerdo con Möbius “hace posible la creación y la recepción de héroes propios, que sin embargo en ningún momento interrumpen el vínculo con el público y con su realidad. [Pues] se sabe que bajo la máscara puede estar el vecino, el chofer del camión o el vendedor de tacos, con problemas similares para (sobre)vivir en una ciudad de 22 millones de habitantes.”²⁷⁵

Se trata por tanto de una oportunidad de participar directamente en el espectáculo, al grado de que el público puede entablar fácilmente un contacto físico directo con todo este otro mundo. Esta admiración e inmediatez, además de todo lo anterior, posibilita el desarrollo de otro tipo de manifestaciones, incluso de carácter un tanto religioso hacia la figura del ídolo, como se verá más adelante. Dicha relación que se crea entre el ídolo y el admirador va más allá de unatrato abstracto o convencional, pues más bien es un auténtico fervor incluso consagrado por la posesión de objetos personales de los luchadores: “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.”²⁷⁶ Lo anterior también se hace patente cuando los espectadores desean acercarse físicamente al luchador, de algún modo, como si se deseara tocar a algún protector o santo: no es raro que a la entrada de los luchadores al ring, algunos espectadores traten de tocar, celebrar o congratularse con sus ídolos, y que las mujeres les extiendan a los niños, con el afán de recibir de ellos su fuerza y su magia, que ellos presencian como algo real.²⁷⁷ Otra manifestación de este tipo se da cuando el

²⁷⁴ J. Möbius, *op. cit.*, p. 106

²⁷⁵ *Ibidem*

²⁷⁶ Entrevista de T. Bertaccini con Wolf Ruvinsky, T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 84.

²⁷⁷ J. Möbius, *op.cit.*, p. 107

luchador es víctima de los golpes y ataques arriba del ring, hasta que derrotado a primera vista “revive”, y con sus últimas fuerzas obtiene la victoria, acto que posiblemente recuerde las imágenes de un mártir en la concepción cristiana y su resurrección, quien alcanza la gloria con sus penas; en este caso, aquellos que asumen el papel de mártir saben que después de obtener la victoria y la simpatía de su público, serán venerados e idolatrados por sus “fieles seguidores”.²⁷⁸

Con todo, el espectador permanece consciente de que los luchadores dependen de ellos, y que son ellos quienes los elevan a la calidad incluso de “héroes”, o los menosprecian al no cumplir con sus deseos colectivos, y es entonces cuando el público decide convertir a estos “héroes” o algunos dirían a estos “dioses”, en seres semejantes a uno, es decir, en seres terrenales.

Esta doble función de los luchadores de lucha libre, como figuras deíficas –según C.G. Jung, el mito del héroe es una imagen arquetípica mediante la cual los héroes se convierten en dioses– y también como hombres que padecen, semejantes al espectador y de su misma clase social, es el origen del inmenso impacto y de la importancia de la lucha libre entre las clases bajas urbanas de México.²⁷⁹

Opiniones de este tipo, como las de J. Möbius, sugieren que desde un punto de vista completamente terrenal es posible considerar a los luchadores como los *working-class heroes* que personifican la ética inherente a la lucha libre, de comunidad, acción, respeto y sacrificio al trabajo; ética por lo menos ideal, pero que es todavía válida para la mayoría del público que presencia la lucha. Ello, sobre todo en la medida en que por medio de su escenificación y de todo lo que puede contener la representación de la lucha libre es que todos los participantes pueden traspasar o transgredir lo establecido y contemplar o gozar por lo menos parcialmente de un mundo de ficción, y hasta tener quizá delante de sí figuras fantásticas: “Ahí no importa la lógica ni la razón, sino la magia, y para solucionar los conflictos basta con el cuerpo”.²⁸⁰

Todo se conforma, por tanto, a través de una ambivalencia, lo que puede ser presenciado se conjuga con la ficción, lo que puede ser simulado se conjuga con la realidad, todo son disfraces

²⁷⁸ En este contexto la recepción de los luchadores como “héroes” no radica en la victoria en sí, sino por lo regular en la proximidad entre su ascenso y su caída, entre el tormento y la victoria. *Ibid.*, p. 109

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 107

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 109

pero a la vez también verdades. Como se aprecia, para el desarrollo y para la creación de los llamados “héroes” en este mundo, el público de la lucha libre constituye un valor fundamental, pues desempeña el papel de cointérprete a lo largo de la escenificación y su capacidad de influencia es enorme a diferencia de otros públicos de otros deportes.

En las modernas épocas mediáticas, en que las fronteras entre realidad y ficción se van desdibujando, en que las experiencias corporales directas se hacen cada vez más escasas, el luchador puede fungir como sustituto. La lucha libre, gracias a su escenificación como deporte, ofrece la posibilidad de entregarse sin riesgo a la ficción, y ésta no es *fake*, no es ningún engaño, puesto que la lucha libre, por medio de sus héroes –físicos– ha conquistado una autenticidad propia.²⁸¹

En este sentido, lo importante es destacar que la lucha libre no es sólo un deporte de competencia con aspectos de espectáculo, del mismo modo que no es meramente un espectáculo con aspectos deportivos, pues más que ser un deporte o un espectáculo –que de hecho lo es– se trata de un “espectacular deporte”, donde pueden expresarse realidades sociales, psicológicas, económicas, etcétera, que además de plasmarse en los encordados luchísticos se plasma en la vida cotidiana. Por ello la pregunta acerca de si la lucha libre profesional es o no un deporte resulta infructuosa, pues cualquier respuesta no podría dar cuenta de los distintos modos en que funciona de manera única y exitosa como espectáculo. A este respecto, de acuerdo con J. Möbius, una forma de abordar la lucha libre desde un adecuado análisis sería considerándola como un tipo de actuación,²⁸² esto es, como la actuación de un deporte de competencia.²⁸³

Con ello lo que trata J. Möbius no es de salvar a la lucha libre de cualquier descalificación llamándola de antemano “deporte actuado”, sino de intentar explicar el uso y la recepción de elementos que son netamente deportivos en la lucha libre, como pueden ser las reglas, el desarrollo de la pelea, así como los premios que otorga. Por otro lado, vista la lucha libre como parte de este mundo del juego o de la escenificación, es posible distinguir particularmente que entre los espectadores se genera toda clase de emociones, sentimientos, fantasías y vivencias, desde aquellas

²⁸¹ *Ibid.* p. 110

²⁸² Por su traducción del inglés, *play* significa a la vez actuación y juego.

²⁸³ *Ibid.* p. 11

que expresan los más involucrados, para quienes la lucha libre es “El Deporte” o más aún, la vida misma, hasta para quienes la analizan a distancia, quizá en tanto producto útil a los mecanismos de la industria de la cultura de masas. En este punto cabe señalar obviamente entre las distintas capas sociales la recepción de la lucha libre no es la misma, sin embargo, no hay duda de que todos pueden gozar fácilmente de ella; siendo así, cualquier público es también parte de la escenificación y puede entregarse al juego y a la actuación, y todo ello sin tener que cuestionar su autenticidad.²⁸⁴

Ciertamente las emociones que la lucha libre suscita pueden considerarse como propias, al representarse públicamente en un mundo cotidiano de manera consciente o inconsciente desde cualquier clase social que se perciba; sobre todo, si se toman en cuenta elementos que siguen estando inherentes en sociedades como la nuestra, como por ejemplo la competencia, el reto, el triunfo, el fracaso, la lucha, etcétera. Al final del camino lo que el sujeto ve en la lucha libre es el microcosmos donde vive.

Sí, la vida es la lucha libre. Tú en tu trabajo, en tu medio en el que te desarrollas, siempre habrá los rudos. Que los rudos son los envidiosos, los que te hacen la vida complicada, y los técnicos son aquellos que no se meten con nadie, que son ortodoxos en su quehacer, y el rudo es el que siempre produce malestar, que te hace despertar, que te obliga a tener respuesta muchas veces violenta, muchas veces violenta [*sic*], pero sí, la vida es la lucha libre.²⁸⁵

Finalmente con la lucha libre se presenta la posibilidad por parte de los espectadores de explayar sus emociones, y tomada como un deporte o como la actuación de un deporte se construye de acuerdo con las estructuras propias de la cultura de masas, junto con sus respectivos modos de comportamiento. Dentro de toda esta representación del mundo cotidiano de la lucha libre, algunas disquisiciones versan acerca de que a partir de ciertos modos de comportamiento y ciertos entornos ciudadanos los conceptos luchísticos se acercan, no sólo al ámbito social o cultural, sino incluso a las ambivalencias del discurso político nacional.

No es ocioso mencionar las trasposiciones simbólicas de los personajes a la tradición política. Recordemos como ejemplo la campaña (puesta en escena) política para las elecciones del año 2000, los recursos propagandísticos

²⁸⁴ V. *infra*, p. 185

²⁸⁵ Entrevista de J. Möbius con el Dr. Alfonso Morales, médico y comentarista de lucha libre. *Ibid.*, p. 118

(publicitarios) de los candidatos a la presidencia del país de los partidos principales: Vicente Fox utiliza la figura de Kalimán, uno de los superhéroes mexicanos más representativos; y Labastida que recurre a los espectaculares con la figura del Santo [*El Hijo del Santo*] (lo que Díaz Ordaz haría durante los sesenta) robando espacio visual en algunas avenidas del Distrito Federal.²⁸⁶

Así, en el deporte o en la actuación del deporte de la lucha libre o como se le quiera llamar se encarna y se vive toda clase de indeterminaciones sociales, éticas, políticas, etcétera: por medio de dicho juego, donde se construye un mundo propio que se asemeja al mundo cotidiano, se puede perder o ganar según las posibilidades que uno mismo se imponga, siguiendo los principios del orden que nos pueden llevar a la gloria o quebrantando los viejos preceptos en pos de una mejor actuación que nos pueden llevar a la eternidad.

Lo anterior responde perfectamente a la parte de la escenificación lúdica, propia de la lucha libre que converge todavía hasta el día de hoy, dentro de todo un marco sociocultural donde intervienen todos los participantes de una u otra forma: “Las desviaciones del ideal se escenifican de manera lúdica, y la risa que surge no es maliciosa, sino efusiva, solidaria y de identificación: la gente se reconoce a sí misma, pero en el contexto de la pelea, de la confrontación entre hombres fornidos, de la victoria.” Tomando en cuenta mucho de lo anterior, se abordará a partir de ahora otro aspecto recurrente de la lucha libre: sus personajes y todo lo que les rodea –sobre todo a lo que se refiere a la figura de *Santo, el Enmascarado de Plata*–, a saber, este carácter lúdico que converge en una identificación de los espectadores para con dicho fenómeno, precisamente tomando como parámetro la fugacidad de la experiencia de la risa.

Reflexionar acerca de la risa y de sus peculiaridades es sin duda un tema que se escapa por su brevedad intrínseca y por su difícil comprensión. Paradójicamente la risa es, entre otras, una de las experiencias humanas más fundamentales que se presenta en todas las culturas y sociedades, y es conocida por todos los grupos humanos. Tan es así que desde el pensamiento griego hasta las actuales reflexiones filosóficas han tenido como objeto, bajo diferentes perspectivas, el estudio de la

²⁸⁶ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 91.

risa. En este sentido, dicho análisis resulta imprescindible, pues el universo de las pasiones, así como su territorio y dinamismo, debe considerarse como parte de los procesos sociales. Todo cuanto vivimos, sufrimos y gozamos forma parte de todo aquello que también lloramos y reímos; es por ello que lo pasional, subjetivo e incommunicable no puede ser considerado como una experiencia aislada y desvinculada de los procesos sociales, ni mucho menos filosóficos.

4.2. La teatralidad de la lucha libre y el espectáculo como fenómeno social

La lucha libre, como el *catch* francés, es espectáculo del exceso que recuerda el teatro antiguo. 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. [...] 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.²⁸⁷

Debido a su forma y su contenido la lucha libre sigue teniendo un fuerte vínculo con la vida cotidiana de los espectadores, y en muchos casos se ha convertido en una parte fundamental de todos aquellos que la admiran. Considerada como un espectáculo, quien la presencia es totalmente consciente de la naturaleza irreal de la ceremonia que está presenciando y por eso la disfruta aun más, porque con todo no se vulnera su exaltación, ni su efectividad, ni mucho menos su interés y participación por presenciarla hasta su desenlace. Al mismo tiempo, al reconocerse como deporte, la lucha libre tiene su principal atractivo en la técnica y en la calidad con que se llega a un resultado previamente establecido, en cuyo camino se deja un enorme lugar a la improvisación; de allí la comparación que muchas veces se hace entre la lucha libre y el teatro mismo. En este respecto el crítico de cine, Nelson Carro comenta:

[...] lo importante no es quién gana la lucha sino la forma en que se desarrolla el combate, o, para decirlo de otra manera, la historia que se nos está contando. Y los

²⁸⁷ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 86.

luchadores no son más que los actores de un drama en el que los personajes no son demasiado diferentes a los que manejan el teatro y el cine popular: ahí están los buenos, quienes luchan limpio y dejan ver en su apariencia y en su comportamiento todos los signos de la justicia, la ecuanimidad y el honor; están los malos, traicioneros, repugnantes tanto físicamente como en sus gestos; está el infaltable afeminado, que cuida mucho su presencia, se arregla en público y tiene todos los amaneramientos y tics que divierten a los espectadores.²⁸⁸

Cada vez con mayor frecuencia se compara seriamente el deporte con el teatro; un ejemplo de ello es la lucha libre, que hoy es considerada como la escenificación de un deporte que emplea distintos medios de dramaturgia y teatro para presentar narraciones ante un determinado público. La caracterización de la lucha libre como teatro comienza en el instante mismo en que los luchadores rebasan el espacio del ring y se dirigen disfrazados y enmascarados al escenario para incorporarse con los espectadores, rompiéndose el mundo real que separa a los actores del público, en medio de una atmósfera de justicia, violencia, traición y victoria.

Roland Barthes en su ensayo acerca de la lucha o *catch* en Francia en los años cincuenta se refiere a ésta como una “comedia humana verosímil” y compara lo que en ella se presenta, como los gestos, la exageración o la derrota, con el teatro antiguo –junto con el empleo de la máscara que cumple la función de comunicar el tono trágico de la obra.²⁸⁹

La lucha libre es teatro y acordamos que tiene la misma validez asistir a una representación del dolor del luchador que a los sufrimientos de Macbeth o Andrómaca [...] la función del luchador no consiste en ganar, sino en realizar exactamente los gestos que se espera de él [...] propone gestos excesivos, explorados hasta el paroxismo de su significación [...] corresponde a la máscara encargada de expresar el tono trágico del espectáculo [...] nadie le pide a la lucha más verdad que el teatro.²⁹⁰

No obstante, interpretaciones como la de Möbius consideran que la lucha libre no es una comedia humana universal, pues sólo dentro de un contexto social determinado, como es la cultura

²⁸⁸ Nelson Carro, *El cine de luchadores*, p.16.

²⁸⁹ J. Möbius, *op. cit.*, p. 127

²⁹⁰ Emil Emilio Labrocha, “A tres caídas sin límite de tiempo”, *La Voz de Michoacán*, pp. 2 y 3, *apud* A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 90.

mexicana, se escenifica una determinada visión del mundo, que sirviéndose de elementos del teatro, del drama y de los medios masivos, se convierte en un teatro masivo actual.

En este respecto cabe señalar desde ahora con Natalia Radetich que si la lucha libre es una comedia –independientemente del contexto en el que se desarrolle o si es o no universal–, lo es no por sí misma, sino que la potencia del disfrute, de la risa, está en aquellos espectadores que la viven y que la disfrutan como tal. Es decir que es la risa la que da el estatuto de cómica a la lucha libre, y no al revés.²⁹¹ Más adelante se ahondará en este punto al abordar algunas distinciones de la lucha libre y sus manifestaciones, sobre todo atendiendo a la idea de que la risa que impregna gran parte del presente estudio es esencialmente una experiencia, y como tal lo importante son los rasgos de dicha experiencia, sus posibles implicaciones y sus peculiaridades. Como se irá viendo, la risa no es un fenómeno aislado o una experiencia cerrada o delimitada, sino que alberga muchas dimensiones y su diversidad no se limita sólo, como podría pensarse, a lo cómico sino a toda una serie de experiencias, como con el vínculo social, la moral, el acto creativo, el tema de las normas, sus posibilidades como la transformación, etcétera.

Ahora bien, siguiendo con las interpretaciones de Möbius, el desarrollo de la cultura de masas se considera como una condición fundamental para la lucha libre como teatro, así como para su instauración, su permanencia y su éxito es necesaria la existencia de muchos factores, como un público masivo, el escenario, los personajes en cada presentación, etcétera.²⁹²

Anteriormente, los espectáculos comerciales propios de la cultura urbana se concentraban en las carpas, en los barrios más humildes, así como en los salones de baile y cabarets. De estos espectáculos surgieron personajes que posteriormente serían reconocidos en producciones de la cultura masiva, como fue el caso de la radio, la televisión y el cine, y que protagonizarían

²⁹¹ Natalia Radetich, *La risa y el quebranto*, p. 103

²⁹² A partir de la Revolución Mexicana, los campesinos de los pueblos, pronto se convirtieron en ciudadanos y con ellos la ciudad cambió, en tanto que no hubo una renuncia a los hábitos y costumbres propios, y más bien se valoró la novedad de un lugar a otro. Para la diferenciación entre cultura popular y cultura de masas, Möbius toma como referencia, las interpretaciones de Carlos Monsiváis para quien dicha distinción, se trata de un resultado del gusto de la recepción y el desplazamiento y un cambio del pueblo a la masa, debido a la creciente urbanización de México, a partir de dicha rebelión. J. Möbius, *op. cit.*, p. 129

principalmente las penurias de quienes se desplazaban de la provincia a la ciudad, por lo regular con un humor cómico para poder enfrentarse al difícil mundo capitalino. A esto se añadió exitosamente la difusión masiva de otro tipo de manifestaciones culturales como las historietas y las fotonovelas, lecturas propias de amplios sectores de la población, así como las tradiciones populares y celebraciones nacionales. En gran parte fue así como la industria cultural advirtió la importancia comercial de incluir elementos de la cultura urbana a sus producciones, sobre todo con la finalidad de que todas las clases sociales fueran igualmente consumidoras de sus productos. En consecuencia, en México existió una unificación de la cultura nacional que vinculaba a los distintos grupos sociales bajo la idea de una homogénea identidad mexicana.

Cuando fue introducida comercialmente en México, en el año 1933, la lucha libre pudo vincularse a estas y a otras tradiciones de la cultura popular urbana, dirigirse a un público masivo ya existente, y aprovecharse cada vez más de los medios masivos para su popularización, hasta que las transmisiones por televisión fueron prohibidas, en 1955. Para entonces, sin embargo, la lucha libre ya se había ganado un público propio: los habitantes de los barrios populares.²⁹³

Ahora bien, las escenas teatrales de la lucha libre van desde el lugar de su desarrollo, la presentación de los luchadores y su vestuario, hasta los personajes que se encarnan, la máscara y, por supuesto, la participación fundamental de los asistentes. En principio, en cada una de las exhibiciones se establece una convención en donde se pacta de manera no escrita que el espectador creará al luchador su actuación mientras éste se halle en escena. Por ello

La realidad de la lucha libre vuelve extraño lo cotidiano y cotidiano lo extraño; es la puesta en juego de esa realidad desbordada en los excesos. En ella se cree lo que se ve, porque se puede llegar a los extremos; no surge cuestionamiento sobre la veracidad del enfrentamiento: tras el rudo y el técnico se revela Eros y Tanatos. La lucha libre es real desde que se pisa el “recinto sagrado” llamado arena, es real porque todos participan, porque el público decide, como justo juez y parte [...].²⁹⁴

Ahora bien, el “escenario” para la lucha libre comprende la arena completa; de forma generalmente circular, consiste la mayor parte en un espacio destinado para los espectadores que sigue una pendiente en ascenso, lo que recuerda a un anfiteatro antiguo. Debido a que el ring se

²⁹³ *Ibid.* p. 134

²⁹⁴ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 93.

ubica en el centro de la arena, los luchadores deben “actuar” hacia los cuatro frentes de que disponen, y como por lo general se carece de una barrera entre el ring y el público, el contacto físico directo entre los luchadores y los espectadores es muy común, del mismo modo que en la dramaturgia del espectáculo teatral. Respecto a los personajes que intervienen en escena se encuentran: el presentador de las peleas, el árbitro –quien casi siempre se anuncia con un nombre artístico–, los luchadores divididos en diferentes bandos, las mujeres que los acompañan (“valets”) y por supuesto la participación de los niños, mujeres y hombres que asisten todavía hoy a las grandes arenas, ansiosos de formar parte de esta gran ceremonia teatral.²⁹⁵ La celebración comienza en una atmósfera surrealista de música y luces cuando los luchadores se presentan en el ring, envueltos en sus capas y vestimentas multicolores; en ese momento la arena entera se transforma en un espacio simbólico dividido entre “el bien” y “el mal” manifestado entre los “técnicos” y los “rudos”, y en el cual el público juega un papel activo fundamental.

En relación con el equipo los luchadores son ataviados con un vestuario acorde con el personaje que representan. En general consta de botas, mallas o pantaloncillos cortos, calzoncillo, máscara y capa, así como toda clase de variantes de éstos, además de los accesorios. La tendencia es usar vestimentas espectaculares y fantásticas, llamativas y muchas veces costosas, a diferencia de los años de inicio de la lucha libre, cuando el vestuario era más modesto, similar al usado en el boxeo. Con el tiempo los trajes así como las máscaras fueron volviéndose más elaborados, extravagantes y con detalles más vistosos, pues para el caso se trataba de una estética que había ganado terreno también en el mundo del entretenimiento, la industria del espectáculo y la ciencia ficción.

²⁹⁵ Lo anterior no resulta ocioso si se tienen presentes los factores que hicieron de la lucha libre en México todo un éxito desde sus inicios, como un espectáculo de masas: es muy probable que la lucha libre se nutriera del éxito del que gozaba el boxeo y de sus aficionados; junto con ello además se promovió la asistencia de mujeres y de niños con entradas gratuitas a las arenas, con el fin de crear toda una atmósfera familiar. A principios de los años cuarenta, la prensa podía volcarse hacia este nuevo deporte que, a diferencia del fútbol mexicano, ganaba además de adeptos, suficientes acreditaciones. J. Möbius, *op. cit.*, p. 74

Dentro del ámbito teatral de la lucha libre se emplean ciertas estrategias para la creación de figuras: en algunos casos los luchadores simbolizan algo simplemente con su corporeidad, otros personifican figuras, cualidades, animales, seres fantásticos o personalidades del entretenimiento, también los hay quienes emplean atributos de los distintos modos de la vida cotidiana; todo ello a través de sus disfraces y formas de presentarse, con lo cual el público puede identificarse. Gracias a esta significación de la constitución física, donde los luchadores son personificados, es que el público los acepta, los admira y los quiere, sobre todo considerando este apego por parte de los espectadores, y por la manera humorística e irónica de estas figuras que no corresponden precisamente con la norma de la estética deportiva o del espectáculo.

En este contexto se advierte que la lucha libre es un teatro de roles, más que de caracteres. En lugar de la figura clásica de combate, en la lucha libre el tipo de luchador se abre a todo un mundo de ficción.²⁹⁶ Entre los luchadores más tradicionales existen personajes cuyos temas van desde la mitología (*Aquiles, Atenea, Gladiador, Olímpico*), la naturaleza (*Ares, Solar, Superastro, Estrella de Plata, Planetario*), el reino animal (*Blue Panther, Doberman, Escorpión, Felino, Perro Aguayo, Gallo Tapado, Halcón, Lobo Solitario*) hasta el ámbito del horror y del inframundo (*La Parka, Averno, Blue Demon, Tinieblas, Espanto, Espectro de Ultratumba, Fantasma, Hermanos Muerte, Mr. Infierno, Murciélago Velázquez*). Mientras que otros personajes se orientan a las tradiciones u orígenes mexicanos, al folklore y a la historia nacional (*Fuerza Guerrera, Guerrero Maya, Mariachi, Máscara Sagrada, Águila Azteca, Sangre Azteca, Canek*), a movimientos sociales (*Super Zapatista, El Comunista*, el trío de *La Migra, Superbarrio, Superpueblo*) y religiosos (*El Santo, Fray Tormenta, El Ángel, Místico, Seminarista*), etcétera. En fechas recientes también se da el caso de personajes inspirados en caricaturas (*Astro Boy, Ranma, Robin*), salidos de los medios masivos (*Kiss, Psicosis, Rammstein, Charly Manson*), de la ciencia ficción (*Armagedón, Kung Fu, Iron Man*) o de la cultura estadounidense (*Mr. Steel, Love Machine*). En cuanto al nombre y los

²⁹⁶ Cf. Luis Enrique Ferro Vidal, “La teatralización de lo sagrado en la lucha libre”, p. 28-48.

símbolos que porta una figura luchística, por lo regular, no gozan gran trasfondo o ideología, lo que muestra que los luchadores son más personificaciones visuales y que lejos de su división entre rudos y técnicos no representan conceptos morales o ideológicos –con sus respectivas excepciones. De manera, pues, que existen luchadores llamados *El Nazi*, *Vangelis* (cuya vestimenta alude a un oficial Nazi, y su nombre al compositor griego Vangelis) *El Zar Rojo* (quien porta en su traje una hoz y un martillo), *Mr. Nada*, *Septiembre Negro* (basado en la tragedia de los Juegos Olímpicos de Munich en 1972), etcétera; es decir, con el mínimo de intencionalidad en sus características o epítetos, y sin la menor preocupación por ser lógicos o coherentes entre sus acciones y su atuendo.²⁹⁷ Por ello mismo es muy común el surgimiento de personajes luchísticos creados con fines mercantilistas o diseñados artificialmente, lo que constituye en ocasiones un ingrediente para la pérdida de credibilidad de la lucha libre. Tal fue el caso de *Metro* personaje apoyado fuertemente para el beneficio de un periódico de circulación nacional; *Super Tripe A* creado por dicha empresa como mera propaganda; *Octagón* fue creado como ídolo para niños; *Heavy Metal*, para alcanzar a la juventud rebelde; *El Picudo* para atraer a los chavos banda de los barrios más bajos; *Latin Lover* para las mujeres; y *Los Payasos* como mera diversión y entretenimiento. Muchos de los cuales, por obvias circunstancias estuvieron condenados al fracaso, en tanto que otros sí lograron el éxito pero más que nada por su técnica y no tanto por el apoyo mercadotécnico. Lo importante de todo esto es que

al mismo tiempo, para el éxito de la lucha libre, incluyendo a los nuevos espectadores jóvenes, resulta indispensable que ésta se adecue de manera dinámica a las necesidades culturales y al desarrollo de México. La lucha libre se sirve de los cambiantes signos y personajes de los medios masivos, de la cultura cotidiana y del imaginario colectivo del público-objetivo, integrándolos en una representación atemporal de la confrontación corporal. Así fue como llegaron “Robocop” o “La Migra” a la arena, y sólo así la lucha libre puede conservarse actual.²⁹⁸

²⁹⁷ J. Möbius, *op. cit.*, p. 140. Algunos de los nombres de estos personajes fueron tomados de las publicaciones de *Hombres* y *Mitos presenta: Grandes Figuras de la Lucha Libre. Enciclopedia de Máscaras*, Tomos II, III y IV.

²⁹⁸ J. Möbius, *op. cit.*, p. 143.

Los personajes deben ser representados de manera convincente ante el público, es decir que de acuerdo con el personaje, el luchador debe permanecer fijo en su papel, para que realmente exista una correspondencia entre su trabajo que es luchar y el teatro que también lo es. De acuerdo con *Ray Mendoza*, un luchador debe aprender a representar de manera convincente tanto su vida como su personaje. “La identificación con el personaje y la obligación ética respecto al medio de la lucha libre desborda el ring en el caso de los luchadores estrella. ‘El Santo’ intentaba también en la vida real ser un ejemplo y un benefactor, y con su hijo, ‘El Hijo del Santo’, ocurre algo similar”.²⁹⁹

Debido a la aplicación de estos criterios de la cultura de masas, la relación entre los luchadores y el público es muy particular: la identificación con ciertos ídolos, el conocimiento de que gozan de una vida similar a los luchadores, etcétera, crea una especial admiración por ellos, todavía mayor que la de las estrellas de cine o de televisión.

Por otra parte, es importante resaltar que evidentemente los modos de recepción de la lucha libre son muy diferentes de aquellos que podrían darse en otros eventos deportivos y del teatro tradicional mismo. En la arena como en la carpa no existen espectadores pasivos; son libres de expresar su sentir y participar así en el acontecimiento, teniendo una gran injerencia e incluso volviéndose copartícipes de los resultados, de las tensiones y del ritmo de las peleas. El público de la lucha libre es un “ser a transformar” y gana mucho en influencia, sobre todo en el acto teatral:

La relación entre público y luchadores va más allá de los gritos, pues la distancia espacial entre el lugar de los espectadores y el escenario se traspasa también de manera corporal: los brinco de los luchadores a los asientos donde se encuentra el público y la lucha fuera del ring hacen posible el contacto físico con los combatientes, lo que añade un componente sensorial adicional que se suma a la vivencia visual y acústica. Hay ocasiones en que los espectadores de las primeras filas tienen que levantarse en el momento para evitar que un luchador les caiga encima. Rara vez ocurren accidentes, ya que los luchadores anuncian siempre de antemano sus intenciones, por medio de gestos o de gritos. Esto recuerda formas teatrales de grupos como por ejemplo el colectivo de teatro catalán *La Fura dels Baus*, en las que el elemento principal de la escenificación consiste en no permitir que el espectador contemple tranquilamente desde su lugar, sino en confrontarlo de manera permanente con situaciones peligrosas, simuladas o reales, a las que tiene que evadir desplazándose, con lo que logra una percepción distinta y directa.³⁰⁰

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 144.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 150.

Existen, pues, algunas prácticas teatrales en la representación de la lucha libre, sobre todo en su versión más tradicional. Como ya se decía la representación consiste en principio en un combate maniqueo entre “el bien” y “el mal”, categorías dadas a priori por los espectadores, según la preferencia de su bando asumiendo determinado partido, con las que se encarnan temas que tienen que ver con la traición, la lealtad, la justicia, la venganza, etcétera. Además, dentro de la pelea de secuencias de movimientos entrenados y de llaves, una característica importante de la teatralidad en la lucha libre es la exageración en las situaciones y en los gestos. A diferencia de otros deportes de contacto, en la lucha libre no se ocultan ni se disimulan la afectividad, el dolor, las caídas, las derrotas, el miedo, los gritos, las risas, los golpes o la sangre, sino todo lo contrario: se exponen abiertamente e incluso se exageran por medio de la profusión, la gestualidad y la mímica.

Cuando un luchador es arrojado al suelo, permanecerá tendido para dar expresión al dolor de su derrota. Con ambos brazos golpea la lona e imprime a su rostro un gesto de dolor que incluso puede apreciarse a través de la máscara. Tampoco el miedo en la lucha libre es una cualidad despreciable *per se*; lo único, sin embargo, es que se tiene que mostrar adecuadamente en público con magnitud y espectacularidad, y al final se le tiene que vencer. Esto se plantea con frecuencia al final de un asalto.³⁰¹

De acuerdo con Möbius este énfasis en la gestualidad, en la exageración de las acciones y el uso actoral entre los luchadores tiene mucho que ver con el elemento del *slapstick*, estilo que se utiliza mucho en teatro y en cine sobre todo de comedia y de entretenimiento. En este estilo es común que el público entienda e incluso espere que se excedan los límites; y aun cuando este término se use en ocasiones de manera peyorativa, la interpretación del *slapstick* es considerada como una de las ejecuciones más difíciles que un actor puede realizar. En este caso, por ejemplo, en el momento en que un luchador se vuelve, el otro intenta alguna fechoría en su contra sin su conocimiento; la alegría del público consiste en que mira ambas escenas a la vez, y es testigo y cómplice de las acciones ilícitas. En esencia este recurso se basa en la representación de “a man in trouble”, donde las caídas, los golpes y la comedia son totalmente necesarias para el espectáculo, y además

³⁰¹ *Ibid.*, p. 155.

los héroes del *slapstick* provienen casi siempre de las clases bajas, y encarnan la lucha cotidiana de la gente pequeña en contra de las injusticias de la vida, la lucha contra los desperfectos de las cosas; en ella, el público se vincula con el mártir cómico, que toma para sí mismo, como figura sustituta, las limitaciones en el mundo físico [...]: “Slapstick seeks a temporal acceptance of physicality by a cathartic exaggeration of its very limitations.”³⁰²

Dentro de estas prácticas teatrales de la lucha libre, la risa no se presenta como una respuesta automática a un acontecimiento. El fenómeno de la risa que se circunscribe a esta experiencia social alude a aquella que ha interesado también a Radetich, a saber, a aquella risa desmedida e indómita que irrumpe, que estalla y que emerge de súbito. Esta risa, considera Radetich, en última instancia no es ningún medio y tampoco persigue una finalidad en particular, pues es ante todo intempestiva, es un arrebató que nos arranca y nos arroja, y como tal, alberga un sinfín de connotaciones.³⁰³

La risa que aquí se presenta se configura principalmente en y como una experiencia, y no sólo escapa a la estructuración sino que *atenta* en contra de toda estructuración. De acuerdo con Radetich, la vida de los sujetos se desenvuelve en general en dos ámbitos diferentes: lo estructural y lo no estructural; lo estructural surge a partir de lo conocido, lo previsible, lo estable, la vida de los sujetos regidos por la adhesión a las costumbres, a lo que se da por sentado, a lo que es por hecho, mientras que lo no estructural trata de la suspensión de todo aquel ámbito de presuposiciones, trata de lo imprevisible, lo azaroso, lo desconocido. De este modo el problema de la risa no tiene que ver tanto con la percepción de la congruencia o incongruencia, la relación o la contradicción que se nos presentan en estas prácticas teatrales, sino que la risa emerge ante la irrupción de lo imprevisto. “El hecho de que la risa tenga que ver con la experiencia de la inconsistencia de nuestras representaciones, no quiere decir que al reír seamos presa de la confusión, por el contrario, al reír somos lúcidos, ingenuamente lúcidos. Al caer la norma se levante la lucidez.”³⁰⁴

³⁰² *Ibid.*, p. 157.

³⁰³ N. Radetich, *op. cit.*, p. 21

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 63

Para ello, Radetich alude a aquella idea de George Bataille que denominó el *no-saber*. La risa tiene que ver con la experiencia del descubrimiento o lucidez, la cual aunque no a primera vista se relaciona muy de cerca con el *no-saber*, entre el ámbito de lo conocido y lo no conocido. De acuerdo con Bataille, el ámbito de lo conocido es un terreno estable donde uno se reconoce y ubica, donde hay certeza, se trata de la dimensión de las creencias, costumbres y habitualidades, en tanto lo desconocido es un terreno huidizo y esquivo. Para Bataille, nos dice Radetich, aquí es justamente donde emerge el fenómeno de la risa, es decir, dentro de lo desconocido que de pronto nos invade, que trastorna algo habitual. Para Bataille, la hilaridad surge de un brusco salto de un transitar de lo previsible a lo imprevisible, de lo estable a lo inestable, de un saber a un *no saber*. Reímos por lo imprevisible de la situación, de lo que desconocemos, por el no saber y, sin embargo, la risa nos hace lúcidos.

De un mundo en que cada cosa está bien clasificada, en que cada cosa está dada en su estabilidad, dentro de un orden estable en general, a un mundo en que de repente nuestra seguridad es trastornada, en el que nos damos cuenta de que nuestra seguridad era engañosa, y que ahí donde habíamos creído que toda cosa estaba estrictamente prevista, sobrevino lo imprevisible, un elemento imprevisible y trastornador que nos revela, en suma, una última verdad: que las apariencias superficiales disimulan una perfecta ausencia de respuesta a nuestra expectativa.³⁰⁵

En la lucha libre estas escenas son propias también de sucesos colectivos, como la mezcla de seriedad y entretenimiento, tensiones y risas, discordias y hermandad que a final de cuentas son lo realmente propio de la vida cotidiana, y que es representado en este espectáculo familiar capaz de generar toda clase de emociones.

Otro elemento teatral que se relaciona con lo anterior es la posibilidad de la repetición, tanto de secuencias enteras, como de episodios únicos que a petición de los espectadores tienen lugar, lo cual también se da en el teatro. Cuando el público pide la repetición de alguna acción (con el grito: “¡Otra, otra!”) es porque advierte que se trata de una ficción, y que como tal puede desear su reproducción e intervenir cuantas veces así lo desee en el acto.

³⁰⁵ Bataille George, *La oscuridad no miente*, p. 115, *apud ibid.*, p. 84

Lo anterior tiene que ver con lo que Radetich advierte acerca de que todas estas experiencias que se producen a partir de la risa, al final son experiencias lúcidas en la que los universos culturales se presentan como dúctiles, es decir, con la posibilidad de ser cambiados. Esto porque el problema de la risa indómita alberga la posibilidad de cancelación y transformación de lo normativo y de los marcos regulatorios, lo que quiere decir que la risa desmedida se presenta ante la transgresión de una norma, y al constituirse como un quebrantamiento del orden, aparece como una ruptura con los marcos regulatorios. En este sentido alberga la posibilidad de hacer emerger en el grupo riendo una repentina lucidez, respecto a aquello que normalmente pasaría por alto. En este sentido los marcos regulatorios y la cancelación de los universos normativos son fundamentales para el surgimiento de la risa, sobre todo cuando se vinculan con la posibilidad de transformación de los ordenamientos sociales.

Ahora bien, de acuerdo con Radetich existen diferentes formas del vínculo social que la risa instaura; en el sentido en que siempre revela una relación, la hilaridad se inscribe en la vinculación. De acuerdo con Bataille, nos dice Radetich, la risa ha de entenderse como una forma particular de la interacción humana o una forma de comunicación en tanto una forma de la relación en la que se crea un vínculo de uno con el otro.³⁰⁶ Inclusive cuando la risa se presenta en los confines de la soledad puede decirse que se establece un vínculo especial, pues ello implica un referente o una reminiscencia imaginativa de la presencia del otro; lo social no desaparece cuando estamos solos, y gracias a la experiencia solitaria de la risa, el otro se hace presente. En todos los casos salta a la vista el carácter eminentemente social de la experiencia de la risa, ya que a solas o en compañía alude a una alteridad que está siempre presente.

Sin embargo, la risa en grupo cobra siempre, de manera incomparable, una intensidad mayor que la risa solitaria, pues su impulso y el gozo compartido hacen de aquélla una experiencia única de júbilo a carcajadas. Ello es posible apreciarlo perfectamente en el caso de las prácticas teatrales que rodean a toda la lucha libre, donde el carácter social y colectivo de la experiencia de la

³⁰⁶ N. Radetich, *op. cit.*, p. 114

risa se hace patente en cualquier presentación luchística –sobre todo si hay mucho público. En este sentido “la risa es un fenómeno que se inscribe siempre en un contexto intersubjetivo, es en el orden de la relación donde la risa surge; es siempre en el marco del vínculo social donde la risa encuentra su lugar favorito.”³⁰⁷

De esta forma, cuando reímos y nos entregamos a nuestra capacidad lúdica, en este caso gracias a estas prácticas teatrales, la risa parece jugar con el lenguaje, con los gestos, los valores y las reglas, pues la risa convierte lo canónico en materia moldeable o manipulable, en el sentido de que despoja los cánones de su carácter obligatorio, ataca el proceder necesario, penetra en la normatividad un factor de dimisión. El sujeto que ríe deja de lado su compromiso de actuar conforme las normas regulatorias lo indican, y lo hace desde una reivindicación de la libertad con respecto a lo normativo.

Con todas estas prácticas teatrales y sus implicaciones, la lucha libre crea todo un código cultural, que puede verse por un lado en el interior del acto como representación lúdica de las condiciones socioculturales de México y, por otro, como un punto de referencia hacia una búsqueda de identidad a través de todos los grupos sociales que participan.

Un componente distinto, pero igualmente ligado a la teatralidad de la lucha libre, pero que se abordará más adelante, es sin duda el anonimato tan característico que protege y resguarda al luchador, y con el que se crea una segunda personalidad, a saber, el uso de la máscara que ante todo debe mantenerse y preservarse. Todos los participantes de la lucha libre saben que la máscara y el secreto de la identidad real de un luchador constituyen en gran parte el atractivo de este fenómeno. Por regla, una vez que un luchador aparece enmascarado ya no puede mostrar su rostro sin máscara ante el público, a menos de que la pierda frente a este mismo en algún combate tipo Máscara contra Máscara o Máscara contra Cabellera. Cabe señalar que las máscaras no garantizan el éxito de los luchadores; algunos pueden gozar de renombre sin ésta o en el momento de perderla. Todo depende de la aprobación o desaprobación del público y de su trayectoria.

³⁰⁷ J. Möbius, *op. cit.*, p. 117

Como se puede ver, la importancia y la vigencia de la lucha libre se hallan en relación directa con su capacidad de referirse a discursos, metáforas y fenómenos comerciales, y de integrarlos al espectáculo, todo dentro del marco de la cultura de masas. En el espectáculo teatral de la lucha libre convergen diferentes narraciones: el espectador puede acercarse desde diferentes lecturas a la arena y a todo lo que en ésta acontece; mientras, el espectáculo puede ser una narración melodramática de una historia de efectividad, con sentimientos de venganza, impotencia, etcétera, entre todos sus participantes. Algunas interpretaciones han intentado comprender la particularidad de semejante vínculo entre el luchador y el público dentro de este conglomerado, relacionándolo con una función ceremonial o “ritual” desarrollada por este singular espectáculo. En este sentido la lucha libre no sirve sólo al espectador como un motivo catártico, ni como mera diversión o desahogo emocional, sino también para reencontrarse con aquella identidad de quien encarna a todo un personaje según las propias necesidades. Con la lucha libre existe una retroalimentación a nivel social y cultural, en tanto que en todo momento obtiene provecho del éxito de otros fenómenos de la cultura de masas, y a la vez, las metáforas, los tropos y los códigos de la lucha libre como fenómeno cultural inciden fuertemente en grandes sectores de la población.

Y en este último, también, la experiencia de la risa tiene un lugar importante, pues como dice Radetich, desde su parte transgresora revela la existencia de un horizonte insospechado de las determinaciones culturales, cuando surge en medio de lo imprevisible dentro de las sistemas clasificatorios, dentro de los contextos o patrones culturales que se hallan dentro de un orden de nuestras experiencias en el mundo.³⁰⁸ Cuando la risa, por ejemplo, forma parte de los fenómenos no estructurales supone siempre una ruptura: lo no estructurado representa por excelencia el terreno de lo posible o potencial. Los individuos no sólo son lo que son, sino también lo que pueden ser, lo que podrían ser o lo que aún no son.³⁰⁹ La risa a través de su fuerza trasgresora es una experiencia que se dispara hacia la emergencia de una crítica de los preceptos culturales que orientan nuestros actos,

³⁰⁸ N. Radetich, *op. cit.*, p. 44

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 49

crítica que origina un vislumbramiento, una lucidez, y al atacar las costumbres, al poner en tela de juicio lo más ordinario, la risa se presenta como una experiencia del orden del descubrimiento.

4.3. La ritualidad de la lucha libre

Es posible definir a la lucha libre mexicana simplemente como una representación teatral donde intervienen recíprocamente la técnica, la magia y la improvisación, pero además de esto, asistir todavía hoy a una función de lucha libre significa participar en una auténtica festividad, que representa la vida cotidiana y la reafirmación de la identidad colectiva de los espectadores. Esto último puede evidenciarse por medio del ejercicio de ciertas prácticas o “rituales” que han acompañado a esta festividad casi siempre de manera involuntaria, tales como la idolatría, la flagelación o la habilidad para los golpes, o más en concreto, prácticas de iniciación, expulsión o de comunión, las cuales además sí son prácticas llevadas a cabo conscientemente en la cotidianidad. Sin contar otras prácticas como el empleo de un lenguaje especial, el corte del cabello o la habilidad misma para los golpes.

¿Qué odio inmisericorde no anhela el desahogo de unas patadas voladoras? ¿Qué necesidad punitiva no desea estrechar al enemigo con un “abrazo del oso”? En la arena, los cabellos recién cortados del rival son trofeo de guerra y son la guerra misma, el desenmascaramiento es la pérdida del rostro, y los cetros mundiales y nacionales son ilusiones de gloria que la Raza de Bronce reconoce. [...] El Mal se jacta. El Bien se desespera. El Mal envía al Bien fuera de la realidad encordada. El Bien regresa con serenidad exenta de compasión. El hombre corto de días y harto de sinsabores se exaspera: “¡Mátalo! ¡Acábalo! ¡Chíngatelo! ¡Destrózalo! ¡Pícalo los ojos al cabrón!”³¹⁰

En ocasiones se equipara la lucha libre con la rememoración de las fiestas de los pueblos indígenas ya urbanizados que se realizaban alrededor de la imagen de un santo o con el culto por las imágenes que reconstruye también lo anterior a manera de idolatría. Las funciones de lucha, como las fiestas indígena-campesinas, se llevan a cabo en medio de un clima de música, gritos y alegría

³¹⁰ C. Monsiváis, *op. cit.*, p.129.

amenizada, con comidas y bebidas; en ambas fiestas se construyen relaciones sociales al punto probablemente de permitir la reafirmación de la identidad del grupo.

Desde hace muchas décadas, el ritual se repite una y otra vez. A partir de que los luchadores hacen su entrada ataviados con sus trajes y sus máscaras, y personificados como figuras, animales, fenómenos de la naturaleza, seres divinos o personajes del imaginario colectivo, comienza la ejecución de una pelea “ritualizada” en la que el papel de los luchadores se transforma para ofrecer al público la posibilidad de toda una catarsis emocional.

Quizá para el tema aquí tratado sea preciso recordar algunos aspectos del contexto cultural del pasado, y de los aspectos de la vida ritual de los pueblos prehispánicos; ello, no para afirmar que haya existido una continuidad o un desarrollo ininterrumpido de los rituales prehispánicos hasta la lucha actual, sino sólo para poner sobre la mesa diversas facetas inherentes a la tradición mexicana que aún se llevan a cabo, y que son conocidas por los participantes por lo menos de manera vaga (por ejemplo, se sabe aunque no con detalle que el uso de la máscara data desde hace mucho tiempo atrás en México). De manera que al considerar dichas características habrá que retomarlas como catalizadores al gozar de cierta influencia en el éxito que tuvieron las diversas formas de manifestarse la lucha libre en México.

Dentro de la cosmovisión mesoamericana de los aztecas, muchas prácticas poseían un alto grado de vitalidad ritual. Con el propósito de garantizar por ejemplo, el movimiento del Sol, o sea, la continuidad del mundo, y de proteger a la comunidad de las catástrofes inminentes, además de los sacrificios humanos –los cuales ya implicaban cierto nivel de teatralidad–, existían numerosas prácticas rituales que determinaba totalmente la vida de sus habitantes, que iban desde el ensayo, el vestuario, el atrezzo y los espectadores. En cuanto a los combates entre unos pueblos y otros, la guerra no era solamente un instrumento político, sino también ritual bajo determinadas situaciones, sobre todo por la religiosidad que permeaba toda la sociedad y la vida cotidiana; así, las actividades

deportivas y los juegos más sencillos gozaban de un profundo significado religioso y sagrado.³¹¹ Respecto al uso de la máscara en Mesoamérica ha sido objeto de un sinnúmero de investigaciones que retoman los ritos prehispánicos hasta llegar a algunas formas en que se manifiesta en la época contemporánea, principalmente desde su uso como metáfora o, por ejemplo, hacia la transformación. Las máscaras reales estaban vinculadas a la vida ritual y espiritual de los pueblos prehispánicos, sobre todo en las concepciones religiosas, cuando proporcionaban la transformación de su portador al mundo espiritual; en este sentido la máscara fungía como un medio de comunicación y transformación: su portador no representaba un dios, un animal o una fuerza divina, sino que adoptaba sus rasgos y cualidades, se convertía en todo aquello sin mencionar la fuerte relación que tenía con el poder político y la hegemonía de los sacerdotes en las teocracias mesoamericanas.³¹²

Algunas características particulares de la historia de la cultura mesoamericana perviven en el inconsciente, y se han sincretizado a lo largo de los siglos en las tradiciones de México. Por ejemplo: El empleo de la máscara, con la consiguiente apropiación de facultades o de rasgos característicos. La complementariedad de las deidades y la concepción de luchas permanentes entre las fuerzas buenas y las malas, las cuales debían ser apaciguadas y canalizadas por medio de prácticas rituales. La representación escenificada de actos de combate, que al mismo tiempo eran entendidos como símbolo de los dramas de los dioses. Estas características pueden ser calificadas como “humus cultural” y como catalizadores que definitivamente tuvieron cierta influencia en el desarrollo autónomo desde el *wrestling* hasta la lucha libre en México. Un indicio manifiesto es el parecido entre las tradicionales máscaras prehispánicas de piedra, o en cabezas de deidades, y las primeras máscaras de lucha libre, con sus aberturas para los ojos y la boca y sus realces por medio de aplicaciones.³¹³

Después de la conquista y de la evangelización en México se desarrolló una forma sincrética de la vida religiosa y ritual, que todavía ahora es ampliamente practicada por la población indígena y por parte de la población en general. El sincretismo espiritual se vio favorecido por dos principales factores: por un lado, a partir de que existían semejanzas entre algunos símbolos y prácticas de las religiones americanas con la católica, los misioneros se apoyaron en aquellas deidades y ritos para traspasarlos y adecuarlos a la doctrina católica y, por otro, para apoyar a la

³¹¹ J. Möbius, *op. cit.*, p. 205.

³¹² *Ibid.*, p. 202.

³¹³ *Ibid.*, p. 207.

evangelización los sacerdotes y los misioneros usaban representaciones y alentaban a los indígenas a llevar a cabo ritos teatrales desde la nueva fe, con el fin de hacer corresponder la participación activa que se tenía en la vida ritual de las poblaciones indígenas con las prácticas eclesiásticas.³¹⁴ Como consecuencia de ello la conversión que se dio fue sólo en apariencia, pues las creencias, cosmovisiones y prácticas se volvieron híbridas y muchos elementos de aquel mundo espiritual subsistieron –como fue el caso de las danzas y el empleo de las máscaras, entre muchos otros. Las danzas que ahora se bailan con fidelidad o que se combinan con otros modos de representación eran –antes más que ahora– grandes espectáculos al aire libre con la participación de toda la sociedad, representadas todas de la misma forma. Ésta y otras manifestaciones dejan entrever los procesos de sincretismo que hubo entre la religión católica y la indígena, y que de nueva cuenta los encontramos en representaciones tan cotidianas como puede ser actualmente la lucha libre en México, ya sea por el tema, los personajes o el desarrollo, o por la dramaturgia y las reacciones del público.³¹⁵

Ahora bien, la actual investigación acerca de los rituales se ha desarrollado principalmente en dos direcciones: por una parte, los rituales ya no sólo se conciben en relación con lo sagrado, sino también con lo profano o secular y, por otra, la atención se centra ahora en el efecto de los rituales por el hecho de practicarlos, esto es, por su performatividad. En este sentido, siguiendo la lectura de Möbius, las posibles reflexiones acerca del significado ritual de la lucha libre deben entenderse como una mera representación empírica y descriptiva de los elementos rituales en la lucha libre y de su función social, y no como un intento por desarrollar o establecer una forma nueva de ritualidad. La manera de entender los rituales desde esta perspectiva es como praxis social, como performance transformativa en donde los espectadores participan de manera esencial para las atribuciones de significados. Por ello es que esta consideración ritual de la lucha libre debe entenderse en correlación con su contexto cultural.³¹⁶

³¹⁴ Sincretismo que cabe señalar, sigue debatiéndose entre los especialistas como los historiadores del arte.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 212.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 221.

En contra de la definición de rituales únicamente como acciones estereotipadas, formalizadas y repetitivas, la mirada hacia los espacios de libertad y de juego, hacia las posibilidades de permitir modificaciones dentro de las “reglas” del ritual, y de posibilitar interpretaciones múltiples de los participantes, muestra ser más productivo para la discusión de rituales seculares, como se entiende aquí a la lucha libre.³¹⁷

Además de lo anterior, gracias a su carácter performativo la práctica del ritual ante el público despliega la posibilidad de diferentes lecturas. Ahora bien, teniendo en cuenta gran parte de lo anterior:

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. 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.³¹⁸

Cuando gran parte de la sociedad se mudó a la ciudad debió buscar algún sentido de la existencia propia en medio de la desorientación y de la infelicidad creadas a partir de la percepción de la realidad. En este espacio de la ceremonia que se presenciaba, sueño y realidad desaparecían, pues lo que contaba no era la veracidad de la representación, sino las emociones que al externarse, se hacían comprensibles. Como ya se ha manifestado la lucha es una forma artística que representa la vida cotidiana que revela emociones a través de muchos elementos como el lenguaje o expresiones corporales. En este sentido, la lucha libre se presenta como metáfora de la existencia misma, sujeta por el sentido de precariedad y cargada por constricciones donde ocurren repentinas inversiones de roles y situaciones.

Para que los rituales tengan éxito se requiere estar consciente de que se está presenciando y participando en un juego, y al mismo tiempo se necesita la inconsistencia, esto es, tener la capacidad de dejarse llevar por ese juego o ritual. Sin embargo, si los participantes pierden de vista la distinción entre la vivencia social y la ritual, entonces el ritual se habrá truncado, pues la realidad que no pertenece al terreno del juego o del ritual se ha entrometido, y los marcos establecidos se

³¹⁷ *Ibid.*, p. 225.

³¹⁸ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 85.

habrán perdido: “En la lucha libre se observaron ambas facetas de dicho fracaso. Algunas peleas mostraban su coreografía de manera tan obvia –y deficiente–, que el público se quejó de la falta de seriedad de la representación.”³¹⁹ Otro ejemplo de ello sería quizá en el momento en que un luchador es dañado realmente a causa de los golpes o de una mala caída en el ring o, incluso, y se ha dado el caso, en el momento en que un luchador muere arriba del ring, cuando el encuentro se enfrenta con la realidad y despoja a los personajes del mundo de la ficción.³²⁰ “A pesar de que la lucha libre no puede caracterizarse claramente como ‘ritual’ dentro de un marco o metacomentario, sí alcanza, por medio de determinadas acciones, a separar lo que está por suceder del mundo cotidiano, y dirigir así las vivencias de los participantes (luchadores y espectadores).”³²¹

Asimismo, es muy frecuente notar en cada uno de los preparativos llevados a cabo para la lucha libre, que quienes lo están ejecutando se coloquen a través de ciertas prácticas en un estado no-cotidiano. Esto se corrobora en general, con los luchadores desde el momento en que se colocan un traje, desde este largo proceso que podría simbolizar una práctica preparatoria para el ritual (cada una de las partes del vestuario se convierte casi en un objeto sagrado y se coloca con tanto esmero como cualquier pueblo tribal se maquillaría antes de una danza ritual). De igual forma se halla el corte de cabello:

[...] el corte de 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’. Existen luchadores cuya identidad está caracterizada por una larga cabellera, con frecuencia arreglada de una manera extravagante.³²²

³¹⁹ J. Möbius, *op. cit.*, p. 226.

³²⁰ Lo que se relaciona directamente con “la realidad dentro de otra realidad” de la lucha libre, de la que habla Guadalupe Cruz: “Recordemos la pérdida del ojo de Merced Gómez por el impacto de una patada ‘filomena’ del Murciélagu Velázquez en el enfrentamiento de 1947 en la arena Coliseo; la muerte de Sangre India cuando en una mala caída queda desnucado un 24 de diciembre; o la de Oro, joven tapatío que sufre un derrame cerebral el día que decide despedirse del pancracio ante un juramento y ante la presencia de sus padres en la arena el 23 de octubre de 1993. Incluso la muerte de Pantera Negra, hermano del Enmascarado de Plata.” A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 92.

³²¹ J. Möbius, *op. cit.*, p. 230.

³²² T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 87.

Existen luchadores cuya identidad se basa en su cabellera; en estos casos en los encuentros más relevantes es lo que se pone en juego, y quien resulta victorioso corta la cabellera del derrotado quien pierde así su honor y su magnificencia, sin mencionar el efecto que produce en los luchadores que se enmascaran, el solo hecho de colocarse la tapa con la que se engrandecen de un momento a otro. El uso mismo de la máscara también desempeña su propia función, recordando quizá con mayor vigor un rito de decapitación, cuando se debe acatar su pérdida consecuencia de haberla puesto en juego.

Por el lado de los espectadores también existen ciertas prácticas rituales, ya que ellos no permanecen distantes, sino que participan en el evento desde un primer momento, estableciéndose un tipo de convivencia en comunidad fuera de lo cotidiano. Por una parte, ya que durante el evento se permite comer y beber, se percibe una especie de festejo colectivo propio de las prácticas rituales más comunes; por otra parte, se halla el empleo de un lenguaje especial que se caracteriza casi siempre por las peores ofensas en son de agresión o burla, pero con cierto trasfondo. “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 [...]”³²³

En este sentido también se acepta que el desarrollo entero de la lucha es sin duda un “rito de flagelación”, en el sentido de que la finalidad del luchador no es en última instancia atestar golpes a su contrincante para eliminarlo sin más, pues antes que nada deben creerse y consentirse en todo momento golpes, castigos, azotes y críticas, incluso de parte de los espectadores, aun cuando éstos sean simulados. “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.”³²⁴

³²³ *Ibidem.*

³²⁴ *Ibid.*, p. 88.

De este modo en la lucha libre se establece toda una estructura ceremonial cuya creencia se sustenta en todo el marco del evento, desde la aparición del anunciador, y la entrada y salida de los luchadores, hasta la forma en que son presentados, las reglas que se deben seguir, el interés de los espectadores, etcétera. Aunado a ello, la lucha libre tiene la función de contener los acontecimientos y las reacciones de los involucrados a través de un marco externo: esta estructura ceremonial permite ciertas transgresiones por parte de los participantes, como la disposición verbal eufórica y muchas veces indecorosa por parte del público, así como el desacato de los límites sociales y normas de comportamiento.

De una manera que se puede comparar a numerosas prácticas rituales de grupos tribales que integran a sus danzas elementos guerreros y movimientos de combate –para de ese modo otorgarles un nuevo y adicional significado y evitar así las acciones de guerra, o para manipularlas simbólicamente–, la lucha libre es la apropiación y representación estetizada y ritualizada de la lucha del hombre contra el hombre, del bien contra el mal, en la que, a pesar de la estetización, la violencia se representa de manera palpable.³²⁵

Por medio de esta forma ritualizada y del marco festivo es que el público tiene la capacidad de situarse en un plano emocional que le otorga la facultad de distinguir con precisión entre la ejecución de la violencia ritualizada, de aquellos actos cotidianos de violencia social real, en donde es posible incluso intervenir físicamente atacando, hecho que sería imposible, sin las formas rituales propias de las prácticas luchísticas. Por ello es que en la arena no se da solamente la representación teatral de acciones de violencia, sino una ejecución institucionalizada en el sentido de que es una práctica sustituta de la violencia, y por ello mismo se convierte en ritual. Si bien es cierto que en las ceremonias de la lucha libre, nadie es realmente sacrificado, los luchadores contraen esta función por sustitución –por medio también de la transformación de los luchadores a personajes mitológicos, dioses, demonios, animales, etcétera– y sólo a través de estos espectáculos rituales se tiene la capacidad con base en la catarsis emocional de canalizar dentro del marco de acción ritual que es la arena, las agresiones, haciéndolas admisibles por medio de ciertas reglas escritas y no escritas. Desde esta lectura también puede hablarse de que la lucha actúa también como un “rito de

³²⁵ J. Möbius, *op. cit.*, p. 233.

expulsión” o al menos ésta sería una forma de explicar el éxito que tiene semejante espectáculo de ser un escape para desahogar frustraciones cotidianas y violencia reprimida en la sociedad.

Cuando se habla de experiencia catártica, se habla en relación con todos los participantes, pues todos experimentan la lucha libre hasta agotar sus fuerzas, lo que les produce una liberación de tensiones en un plano emocional, ya sea por parte de los luchadores: “–Entonces es un desahogo. Incluso para mí, para mí también es una terapia muy buena la lucha libre, porque yo con 150 niños tengo una tensión bastante fuerte. Entonces yo voy a luchar y allí se me acaba la tensión. Entonces me sirve la lucha libre también a mí como relax, no.”³²⁶; o por parte de los espectadores.

Así emerge el fondo de identidad e identificación con los luchadores: más que el bien y el mal, es el ir en contra del rival, de las circunstancias cotidianas y de la autoridad. Se permite la trasgresión oficial: las señoras van a gritarles lo que no pueden hacer con el marido; los hombres lo que no pueden gritarle a sus jefes de trabajo, lo que no pueden imponer; los niños dan los insultos no permitidos en casa y, aunque no es un “psicoanálisis barato” –como dice Guadalupe Cruz–, sí provoca la purificación o exaltación de las pasiones, motiva la catarsis por su peculiar atmósfera. A diferencia de otros deportes, en la lucha libre se va a tomar una actitud, partido y participación en un ritual que concentra una parte de lo que en muchos sentidos somos los mexicanos. “El recinto de la arena es justamente el muro de las lamentaciones de todas las estelas sociales, políticas y religiosas de México”.³²⁷

El marco ritual de la estetización de la violencia y de los personajes en escena, y el carácter festivo del evento en general, ofrece a todos los participantes la posibilidad de catarsis bajo la forma del disfrute de la vivencia de la violencia, a manera de transgresión ritual y lúdica por medio de los elementos sustitutivos en actos lícitos colectivos. En el ritual de la lucha libre pueden exhibirse y representarse la violencia inherente a uno mismo, y la respuesta a la violencia sin problema alguno, así como el comportamiento social que se atiene a las normas, y el que es descalificado por éstas.

La lucha libre carece seguramente de la capacidad de contrarrestar la violencia bélica de manera profiláctica para la sociedad, o de remediar sus daños. Pero el efecto social de una experiencia de violencia de esta naturaleza, entusiasta y al mismo tiempo exenta de peligro en una urbe de 22 millones de habitantes caracterizada por actos de violencia y tensiones sociales, como la ciudad de México, no debería ser menospreciado. Los espectadores de la lucha libre, que en su mayoría provienen de capas sociales con la escolaridad más baja, que se confrontan cotidianamente, sin poder eludirla, con la violencia social y física con mayor frecuencia que otros grupos de la población, en su

³²⁶ Entrevista de J. Möbius con el luchador, sacerdote y director de un orfanato *Fray Tormenta*. *Ibid.*, p. 246.

³²⁷ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 90.

mayoría no tiene la posibilidad de consolarse con interpretaciones simbólicas, explicaciones intelectuales, disculpas y sublimaciones, ni de con ello poder contribuir con algo. En vez de eso, la lucha libre les abre la posibilidad del trato lúdico y desprovisto de seriedad con esa violencia, la posibilidad de desahogo y de diversión, de elevarse de manera colectiva por encima de las experiencias, y sublimarlas.³²⁸

La actuación conjunta de luchadores y espectadores muestra aspectos polifacéticos como las acciones sociales, representaciones lúdicas y de transformación, pero a su vez esta conjunción patentiza un comportamiento transgresivo. En una sociedad caracterizada por la violencia constante, la lucha libre posibilita de forma eficaz el acceso a una forma de ritual que le permite, entre las escasas oportunidades para ello, trasgredir límites sin peligro alguno y sin recibir ningún daño; se presenta la posibilidad de ser violento y de contrariar las normas, y a la vez de festejar distintas formas de inversiones de valores (en ocasiones para los espectadores los rudos, o sea, los “malos” resultan ser los “buenos”) o simplemente de burlarse y de disfrutar la violencia en sí.³²⁹

Por otra parte, se dice que los rituales son polisemánticos en la forma de vivirlos, ya que están dirigidos igualmente al intelecto y a las emociones, y pueden ser asimilados a través de distintos discursos y de acuerdo con ciertas expectativas. Entre las distintas lecturas de la lucha libre entre los espectadores, copartícipes o “creyentes” se halla la visión de ésta como espectáculo transgresivo, como ritual canalizador de la violencia o como representación sustituta de personajes. Se dice también que la lucha libre como ritual se desarrolla principalmente en el plano emocional, ya que no es asumido ni procesado de manera intelectual por los espectadores, pues en general son los observadores externos y los investigadores los que sobre todo señalan este carácter de la lucha libre.

—Es un rito [...] lo que es en sí la esencia de la lucha, es: Yo entendí que era un rito, no era un espectáculo más, sino que era todo un ritual, un ritual donde el luchador tenía un símbolo, tenía un nombre, un nombre de un personaje que él representaba; muy relacionado con el teatro. Existía la dualidad elementalísima en el ser humano del Bien y

³²⁸ J. Möbius, *op. cit.*, p. 243.

³²⁹ Carlos Monsiváis dirá con respecto a este tema y a *El Santo*: “Hay luchadores de su calidad o tal vez mejores, pero El Santo es un rito de la pobreza, de los consuelos peleoneros dentro del Gran Desconsuelo-que-es-la-Vida, la mezcla exacta de tragedia clásica, circo, deporte olímpico, comedia, teatro de variedad y catarsis laboral.” C. Monsiváis, *op. cit.*, p.128.

del Mal [...] Son los fundamentos básicos del ser humano, la lucha del cuerpo, el enfrentamiento, el Bien y el Mal [...].³³⁰

En este respecto cabe señalar que como se advierte, por mucho tiempo la lucha libre fue rechazada por las clases altas. Un factor que se creía determinante para ello era precisamente el grado de estudios que estas clases tenían en comparación con las otras, y que por el contrario era bien aceptada entre las clases bajas por la misma razón (además, porque estas últimas comparten más el carácter de comunidad, a diferencia de aquellas donde lo que prevalece es el individualismo). “Como escribe J. Joaquín Blanco: ‘Todo es ficción en la lucha libre, ese cuento de hadas de la miseria’.”³³¹ Quizá en los orígenes de la lucha libre, podría habersele dado la razón, pero lo que se ha demostrado, es que no necesariamente el nivel social determina el gusto por este tipo de prácticas, pues hoy por hoy la lucha libre es aceptada y acogida como cualquier otra; tan es así que este performance cultural, hasta ahora desatendido, ha sido valorado como objeto de estudio por individuos que no provienen precisamente de las clases bajas. Lo anterior no quiere decir que su recepción se haya homologado o que las clases sociales se hayan entroncado en algún punto, sino que a pesar de que las diferencias en cuanto a su recepción persisten, en la actual cultura de masas es posible que prácticas como la lucha libre, que parecieran solamente propias de cierta clase social, ahora son aceptadas y pueden ser disfrutadas, no sólo porque se tenga mayor acceso a ellas, sino porque el mismo dinamismo de nuestra sociedad las ha transformado. Esto demuestra, entre otras cosas, que en gran parte todo se resuelve en otra práctica ritual, a saber, en la “función de comunión”. Finalmente la arena se convierte en un enorme recinto social que permite a los individuos fraternizar y entretener una red de relaciones junto con su propio grupo o fuera de él.

Por lo demás, para la mayoría de los involucrados de cualquier capa de la población la lucha libre brinda una experiencia de comunidad, de afirmación y seguridad grupal; ello porque en

³³⁰ Entrevista de J. Möbius con la fotógrafa Lourdes Grobet. *Ibid.*, p. 245.

³³¹ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 81.

última instancia todos estos rituales contribuyen de manera esencial para el establecimiento de la identidad colectiva del público, por medio de un entretenimiento lúdico y placentero.

4.4. ¿La lucha sigue?

Como ya se mencionaba en un principio, a partir de la reinstauración de las transmisiones televisivas y de la fundación de nuevas empresas al final de la década de los años ochenta en México, se desarrolló una nueva vertiente de la lucha libre: la lucha moderna o innovadora, en contraposición a la lucha libre tradicional. Paradójicamente cuando esto sucedió sobrevino parte de la decadencia de dicha práctica, debido a que por una parte, el público dejó de asistir a las arenas y, por otra, porque las técnicas usadas en el combate sufrieron significativas modificaciones debido a las nuevas exigencias derivadas de la programación televisiva. Así lo manifiestan incluso el público: “La lucha antes era más seria, más a ras de lona, ahora es más aérea, muy artística, muy torpe, ahora se golpean abajo.”³³²

Si bien es cierto que hoy como ayer la recepción televisiva posee algunas ventajas en relación con las presentaciones en vivo de la lucha libre, como la economía en el tiempo, el transporte, el convite y las entradas, también es cierto que en el espectáculo televisivo actual el luchador ha dejado de tener el control de su representación, y que además la recepción es totalmente diferente con todo este aparato que intensifica, edita y reproduce según los intereses de la mercadotecnia. En 2001 ciertas empresas de lucha libre se disolvieron, y las transmisiones de las más reconocidas fueron puestas en horarios con menos *rating*, al producir menos ganancia por concepto de publicidad.

Junto con el *rating* de las televisoras se inició el mercado de impresos de la lucha libre en revistas, historietas, periódicos, etcétera, un tanto como moda, hasta que por lo mismo el mercado

³³² Entrevista de J. Möbius con una aficionada de la lucha en la Arena Coliseo. *Ibid.*, p. 82.

se agotó y sólo se mantuvo el *boom* de la lucha libre dentro del público conocedor. Algunos consideran que en este aspecto, la televisión misma tuvo gran injerencia:

Llegó un momento en que se puso de moda y a todas horas veías lucha libre en la televisión, en los periódicos, por todos lados. Incluso la gente que no era aficionada a la lucha libre se interesaba por el teatro que armaron. Y la misma televisión provocó todo eso. Entonces esto vino a que empezaran a salir muchísimas revistas de lucha libre, o sea, fue una moda. Pero luego igual ya cuando empezó a terminar la moda, como ves ahorita en la televisión ya la lucha libre es muy poca, la siguen manteniendo porque tiene algo de público todavía. Y la gente que antes estaba metida en eso. Pero si ves en la televisión ya la gente que va a la arena es muy poca. Incluso hasta entran gratis. Entonces ya no es esa moda, duró unos cuantos años y se vino abajo. Y la gente la veía por televisión y era mejor verla en televisión que en historieta. O sea que la televisión también ayudó a que se deteriorara más la imagen. Ayuda a que se pongan de moda las cosas, pero las quema más rápido. O sea, para televisión en seis meses, un año cuando mucho, y se acabó.³³³

Gracias a su rentable comercialización televisiva, la lucha libre fue sometida cada vez más a las exigencias productivas y a las leyes del mercado, con el fin de alcanzar un público lo más amplio posible, sin embargo al mismo tiempo la lucha libre sigue como una tradición viva en el sentido de que hay mucho público que prefiere su versión original y que asiste a la arena o simplemente la apoya con las viejas empresas (basta con asistir hoy a cualquier función para constatar la enorme afluencia con la que aún cuenta). En este sentido, la lucha libre es por un lado una tradición local, y por otro indudablemente, un negocio bastante rentable.³³⁴

Es por ello que en últimas fechas se ha originado una discusión dentro del medio acerca de las perspectivas del desarrollo y del futuro de la lucha libre, así como el de los luchadores y la visión del público en general. Sin duda, la lucha libre se ha servido desde siempre de los productos de la cultura de masas, a la vez que la cultura de masas se ha servido de algunos elementos de la lucha libre, es decir que ambas partes han sacado provecho una de la otra para su respectiva popularidad. Sin embargo, es evidente que sólo hasta el establecimiento de la lucha libre en su

³³³ Entrevista de J. Möbius con un editor de EJE. J. Möbius, *op. cit.*, p. 267. Puede ser que el éxito de la lucha libre obedezca y esté relacionado directamente también con el éxito del que también gozan los luchadores; esto es, cuando un luchador es puesto “de moda” intencionalmente o no, se da un *boom* de la lucha libre y todo lo que la rodea.

³³⁴ Para comprender más de cerca esta nueva dinámica entre la lucha libre tradicional (presentaciones en vivo) y la lucha libre modernizada (trasmisiones por televisión), en cuanto a su relación entre el performance en vivo y los performances mediatizados, véase el capítulo “La lucha libre como espectáculo de televisión entre la tradición y la modernidad, o: *The show must go on... To where?*”, del estudio de J. Möbius aquí citado.

versión moderna la cultura de masas ejerció una mayor influencia, cambiando radicalmente su estructura y su función; de allí el debate acerca de cuál sería su futuro, pues a partir de esto se habla incluso de su posible desaparición.

Las principales empresas de la lucha libre emplean en la actualidad nuevos medios para ofrecer un producto de entretenimiento televisivo diferente y atractivo. Sin embargo, el problema es que dichas empresas se hallan inmersas en el negocio de la televisión (la EMLL, la CMLL, y la “Triple A” trabajan en colaboración con Televisa –el consorcio de medios de comunicación de habla hispana más importante del mundo), y como tales deben adecuarse a las normas de dicho medio, y por ende a sus conceptos, sus formas estéticas, sus preferencias, sus estrategias comerciales, sus formatos, en fin, a todas sus necesidades. Lo que ha pasado con la televisión es que se han sobrevalorado los elementos de show y las impresiones visuales, de manera que se ha llevado a la lucha libre a un nivel risible, carente de credibilidad e incluso con un alto grado de violencia, al punto en que ya no es reconocida ni siquiera como un espectáculo familiar. Ante ello, las empresas encargadas se defienden argumentando que el público es el que exige innovación, ante lo cual es preciso adecuarse, aunque lo que en realidad se está jugando son beneficios económicos. Al respecto, entre los luchadores y los espectadores se mantienen diversas posturas: por una parte, los participantes más conocedores mantienen una visión crítica, mientras que por otra el nuevo público se aburre con la variante tradicional, pues lo que espera ver es todo aquello que ya conoce por la televisión.

Lo que se ha supuesto es que con el tiempo, y debido a la sobresaturación, los medios abandonarán nuevamente el negocio de la lucha libre y entonces el espectáculo volverá a su forma tradicional, pues ya no estará supeditado a los intereses de aquellas corporaciones que sólo ven en esta práctica grandes dividendos. Sólo en tal caso los encargados del deporte de la lucha libre, podrán volver a trabajar con gente que convenga al deporte en sí, y no a los intereses del aparato televisivo.

Definitivamente en eso estamos trabajando en los gimnasios, enseñando el deporte de verdad, repito, ya si el muchacho se mete a una empresa y le dicen tú te vas a vestir de payaso, eso es cosa de ellos, pero que el muchacho vaya preparado técnica y deportivamente. Esperamos que en esos diez años que usted dice volvamos a tener la lucha libre de verdad, la lucha libre seria, la lucha libre con gente que se dedica a aprenderla y que la quieren, la respetan, y que no ande por allí haciendo eso, payasadas no.³³⁵

En este punto habría que acotar que si bien la risa se hace patente también en estos espectáculos televisados, no se trata de la misma risa desmedida de la que se hablaba con anterioridad en relación con la teatralidad de la lucha libre. La risa desmedida no tiene nada que ver aquí, ya que ésta no se trata con todo y como podría pensarse, nos dice Radetich, de un fenómeno del orden de la distracción; en principio, como ya se mencionaba, no cumple con un fin determinado, y en tal caso no se usa para eludir realidades sociales o para olvidarlas por medio de una emoción risífica. En cambio sí lo es en el caso de lo cómico televisivo, donde la hilaridad se orienta casi exclusivamente a la distracción, con la finalidad de desviar la atención de los espectadores, ante las problemáticas que apremian en sus sociedades, tal como podrían ser buena parte de las prácticas deportivas que se transmiten actualmente por televisión.³³⁶

Esta risa es una risa pensada desde el poder, y es, por tanto, una risa dirigida, manipulada, buscada, una risa que se instala del lado de la perpetuación de los órdenes establecidos, perpetuación que es sólo posible a través de la cerrazón de la reflexión de los actores sociales. Es una risa que, a diferencia de la risa desmedida o lúcida, arrastra a los sujetos a la inacción. Es una risa, en términos de Cornelius Castoriadis, de la dependencia, una risa de la ofuscación, de la supresión de toda crítica. No se trata, como la risa desmedida, de una risa autónoma, soberana y lúcida que surge al tiempo de un descubrimiento y que es consustancial de la emergencia de una crítica y de la apertura para la acción. La risa que busca distraer es, en última instancia una risa utilitaria, una forma de orientarse hacia la consecución de algún fin. La risa desmedida se aleja diametralmente de esta risa, como diría Bataille, menor y utilitaria.³³⁷

El regreso a las raíces de la lucha libre es posible que dependa de los luchadores y de los empresarios que desde siempre le han apostado a una lucha libre más profesional, y que han insistido por el aumento en la calidad y en la seriedad de ésta; pues sólo así se podrá abrir un nuevo

³³⁵ Entrevista de J. Möbius con Juan Alanís Morales, luchador retirado y secretario general de la Asociación Nacional de Luchadores y Réferis Retirados. *Ibid.*, p. 285.

³³⁶ N. Radetich, *op. cit.*, p. 69

³³⁷ *Ibidem.*

camino para la supervivencia de la lucha libre tradicional. Sin embargo, lo cierto es que incluso las empresas de lucha libre más comprometidas con estos propósitos emplean tácticas de comercialización, tanto en las presentaciones en vivo como en las transmisiones por televisión, para satisfacer las demandas específicamente propias del mercado entre el público. Ante este panorama, lo más probable es que todo siga igual en un futuro, y eso si las presentaciones en vivo son capaces de resistir al lado de las sobresaturadas escenificaciones televisivas. Al final, todo esto también forma parte de la cultura de masas contemporánea, que si bien es cierto que obedece mucho a los intereses de particulares, también permite posturas más flexibles para que este tipo de espectáculos como es la lucha libre, sigan siendo parte constitutiva de las tradiciones culturales de un país, y como tales se sigan practicando.

5. La lucha libre en la sociedad del espectáculo, dentro de la cultura de masas contemporánea

Quizá como ningún otro deporte la lucha libre desde su manejo como espectáculo encierra muchas de las características de la sociedad de la que habla Guy Debord. En principio la lucha libre se presenta como espectáculo por el hecho mismo de que deja entrever aquello que el espectáculo como tal posee, a saber, aquellos acuerdos previos, alianzas o colaboraciones que se establecen desde el sistema. O quizá ésa sería la mayor relación que guarda el deporte de la lucha libre con el espectáculo, y el por qué de su equiparación.

De acuerdo con Debord, el espectáculo se presenta como la sociedad misma, como la principal producción de la sociedad activa, y es tanto el resultado como el proyecto del modo de producción existente. Bajo todas sus formas, llámense información, propaganda, publicidad o consumo directo de diversión, el espectáculo es el modelo actual de la vida socialmente dominante. La forma y el contenido del espectáculo son la justificación de las condiciones y fines del

sistema.³³⁸ En el caso de la lucha libre, el carácter de espectáculo se dio sobre todo por aquellos factores que influyeron para su realización y su éxito, tales como sus transmisiones en televisión o en otros medios audiovisuales, esto es, gracias a la difusión masiva y a la inclusión de elementos propios de todo este aparato, además y muy especialmente en el momento en que los luchadores se ponen al servicio del mercado, con la finalidad de buscar el éxito a través de la identificación de los diferentes grupos sociales o para ganar todo tipo de adeptos. Como en cualquier otro espectáculo, la lucha libre como forma de diversión fue adaptándose a las condiciones del sistema que veía en él nuevos posibles consumidores y, sobre todo, grandes dividendos (principalmente en la llamada lucha libre moderna donde sin mayor recato, se busca la mercantilización de la práctica y de los luchadores). De acuerdo con Debord, la sociedad que reposa en la industria moderna es fundamentalmente espectacularista, el problema es que el espectáculo no conduce a ninguna parte más que a sí mismo.

Todo aquello que hace que la lucha libre sea un deporte espectáculo, y todo aquello que hace que los luchadores dispongan de una escenificación, es decir todos los elementos de show y representación, se relacionan con el poder y el sistema económico y encierran aquello que Debord llamó el consumo alienado, que se presenta como un deber para las masas, un deber añadido al de la producción alienada.³³⁹

El espectáculo, dice Debord, somete a los individuos bajo sus criterios, en la medida en que la economía los ha sometido de antemano totalmente, mientras la economía se desarrolla como el reflejo fiel de la producción material. Ciertamente en el caso de la lucha libre como espectáculo, todos los participantes se ven sometidos a aquellas determinaciones que son dadas desde los factores económicos, como pueden ser las victorias o las derrotas de los luchadores, y las ganancias que éstas representan; todo se mueve bajo cierta producción material y económica.

³³⁸ G. Debord, *op. cit.*, p. 39

³³⁹ *Ibid.*, p. 55

Ahora bien, la dominación de la economía sobre la vida social –según Debord– comenzó a tener mayor fuerza con el camino del *ser* al *tener*, en cuanto a toda valoración humana, y más actualmente del tránsito o desplazamiento generalizado del *tener* al *parecer*. “Considerado en sus propios términos, el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia.”³⁴⁰

En este respecto el mundo de las imágenes cobra mucha importancia. Cada vez más, el mundo se transforma en meras imágenes, y encuentra en el sentido más abstracto, en la vista o en la tendencia a visualizar, el mayor poder, abstracción que en última instancia se generaliza en la sociedad actual. En este sentido: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes.”³⁴¹ Dentro de todo el espectáculo luchístico, lo que más atrae y lo que más vende por supuesto son las imágenes, desde el físico de los personajes, sus vestimentas, el espacio donde se desenvuelve la función hasta todo lo que se nos pretende mostrar a través de los golpes, el adiestramiento o incluso las eventualidades, sin contar las simulaciones que usan las transmisiones masivas. Todo se mueve también a través de las imágenes con el aparente propósito de autenticar el propio espectáculo.

Ahora bien ¿para quién van dirigidas todas estas imágenes y para qué? A decir de Debord, lo que el mundo del espectáculo hace visible es finalmente el mundo de la mercancía; como tales, en ambos mundos se constata aquella pérdida de lo cualitativo en los objetos que aloja, y en las conductas que regula en todos sus niveles, favoreciendo ante todo lo cuantitativo: el espectáculo ha visto su mayor desarrollo en su propia abundancia en todo el mercado mundial. Por su parte, la mercancía aparece como un poder que ocupa totalmente la vida social, donde la economía –además política– se establece como la ciencia dominante y, además, de dominación. Por ello nos dice el también cineasta francés: “El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 40

³⁴¹ *Ibid.*, p. 38

ocupación total de la vida social. No es únicamente que se haga patente la relación con la mercancía, sino que ya no hay otra cosa más que esa relación: el mundo visible es su mundo.”³⁴²

Como ya se advertía, en las arenas luchísticas el espectador juega un papel fundamentalmente activo y directo, pero su participación se orienta también en este tenor, en el papel que juega como consumidor de aquel espectáculo que se traduce en mercancía a vender o a ser consumida, la cual en su contenido no precisa necesariamente la calidad, aunque sí estipula un enorme valor cuantitativo. En la sociedad del espectáculo dentro de la cultura de masas, la mercancía se contempla a sí misma en el mundo que ella ha creado.

Pero eso no es todo. De acuerdo con Debord, bajo las brillantes diversiones del espectáculo, estarán latentes otros factores determinantes, como la banalización que domina el consumo de las mercancías. De acuerdo con ello la falsa elección de la abundancia espectacular se desarrolla en una lucha de cualidades engañosas que están destinadas a presentar como apasionante la trivialidad de lo cuantitativo. Es decir, lo que oculta en última instancia la abundancia consumista por lo regular es la *unidad de la miseria*, unificación sí, pero rodeada de desolación y opresión. En realidad, el espectáculo no vela por los sujetos sino por los dividendos, lo que termina manifestándose en la conversión de la mercancía en mundo, o lo que es lo mismo, del mundo en mercancía.³⁴³

Puesto que el uso de la mercancía abundante no puede proporcionar satisfacción, ésta se busca en el reconocimiento de su valor como mercancía: tal es la utilidad *de la mercancía* que se basta a sí misma, tal es, para el consumidor, la efusión religiosa hacia la libertad soberana de la mercancía. Oleadas de entusiasmo por un producto determinado, sostenidas y promovidas por todos los medios informativos, se propagan de este modo a gran escala. De una película surge un estilo de ropa; una revista lanza tales o cuales clubes de aficionados, que a su vez ponen en circulación toda una panoplia de fetiches. El *gadget* expresa el hecho de que, cuando la masa de mercancías se aproxima a lo aberrante, lo aberrante en cuanto tal se convierte en una mercancía específica.³⁴⁴

De acuerdo con lo anterior, nos dice Debord, toda esta representación espectacular se hace manifiesta en los sujetos que giran alrededor de ella: al reunir dicha banalidad, y al concentrarse el

³⁴² *Ibid.*, p. 55

³⁴³ *Ibid.*, p. 67

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 70

mundo de las imágenes en algún sujeto determinado, se configura la llamada *estrella del espectáculo*, que de acuerdo con nuestro autor es la especialización de la *vivencia aparente*. Se piensa que las estrellas del espectáculo existen como figuras de distintos tipos de estilos de vida, dentro de todo un nivel global; sin embargo, ni son tan globales, ni son tan diversas. “Los personajes admirados, en quienes se personifica el sistema, son bien conocidos por no ser lo que son; se han convertido en grandes hombres a fuerza de descender por debajo del umbral de la más mínima vida intelectual, y ellos lo saben”.³⁴⁵

Lo anterior puede considerarse también para el caso del espectáculo de la lucha libre, donde es bien sabido que muchos practicantes han sido prefabricados desde siempre para ser convertidos en grandes figuras del espectáculo, aunque también se podría ver en cualquier otro deporte, como el fútbol, o más claramente en cualquier otro espectáculo donde los medios audiovisuales cumplen cabalmente su función. Sin embargo, en el caso de la lucha libre los personajes por su misma condición de tomar diferentes roles adquieren una importancia particular, pues realmente son considerados como estrellas del espectáculo sin serlo, y más aún como ídolos, “héroes” o “dioses”. Sin embargo, no dejan de personificar el sistema del cual han surgido y aquella banalidad que se somete a las reglas de las apariencias para un mejor y mayor consumo.

Por ejemplo en el caso del personaje de *Santo, el Enmascarado de Plata*, A. Fernández Reyes quien estudia cómo se construye el mito de *El Enmascarado* al interior de su obra, distingue que

la deificación de Santo, la máquina industrial, corresponde en gran parte a jugadas empresariales y a políticas estatales; a reglas de exhibición, distribución y proyección. Pero la apoteosis no tendría el más mínimo indicio de existencia sin el relato mitológico y sus consumidores; su principal fuente de energía y manantial de vida de la figura heroica; la configuración elemental de las tareas que el mito del Enmascarado lleva día con día y proyección tras proyección a la pantalla cinematográfica o a la televisión.³⁴⁶

De acuerdo con Debord, todo ello ha de inferirse desde la actual libertad que se tiene del trabajo, de aquellos ratos libres que han propiciado el aumento del tiempo del ocio, el cual –

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 66

³⁴⁶ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 151.

contrario a lo que se pensaría— no representa una liberación del trabajo, ni una liberación del mundo conforme al trabajo. Anteriormente en la acumulación capitalista al individuo (obrero del proletariado), mientras estuviera dispuesto con su fuerza de trabajo, no se le consideraba en su tiempo de ocio; sin embargo, la clase dominante al ver su grado de abundancia de producción de mercancías, percibe precisamente en él —bajo una aparente gentileza— un posible consumidor de aquéllas, y es entonces cuando la economía política se hace cargo de su “tiempo libre”.

Ante ello, nos dice Debord, “el espectáculo no es sino el *sentido* de la práctica total de una formación económica-social, su *empleo del tiempo*. Es el momento histórico en que estamos inmersos.”³⁴⁷ Con el desarrollo del capitalismo, el tiempo se ha unificado mundialmente; bajo una dominación social del tiempo como mercancía, se ha convertido en el todo. El tiempo es devaluado porque se sabe que es consumible. Aquel tiempo que se basa en la producción de mercancías que son consumibles es en sí mismo una mercancía que también es consumible, una materia prima para nuevos posibles productos del mercado. Asimismo, dentro de este ámbito del tiempo como mercancía, se ejercen plenamente también los instrumentos del espectáculo, pues incluso los momentos reservados para la vida, como el ahorro del tiempo en las sociedades modernas, lo que reproduce y ofrece es el espectáculo pero en un grado más intenso. “Lo que se representa como la vida real se revela simplemente como la vida más *realmente espectacular*.”³⁴⁸ El tiempo espectacular no es más que el tiempo de la realidad que se transforma, pero vivida ilusoriamente.

Debord había diagnosticado en el corazón mismo de esta supuesta abundancia una *nueva pobreza*, pobreza que no resolvía la miseria de la vida cotidiana de quienes finalmente descubrían que esa riqueza era sólo aparente, interpelando entonces a quienes les expropiaban su tiempo de vida, el derecho de vivir y no sólo de pasar el rato.³⁴⁹ Lo que se constata con todo ello es que en el mundo del espectáculo —en este caso, también el de la lucha libre— se juegan aspectos tan importantes como la economía o las mercancías, pues finalmente se trata de un producto útil a los mecanismos de la

³⁴⁷ G. Debord, *op. cit.*, p. 41.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 136

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 13

cultura de masas y de los medios masivos, que además como ya se dijo, se representan públicamente en un mundo cotidiano. Pero precisamente el análisis de estos fenómenos nos ayuda a construir discursos críticos, que finalmente van dirigidos a reivindicar el derecho a controlar la propia vida, a autenticar aquello que se nos presenta sólo como aparente, a vivir mejor sin depender de aquellas industrias del mercado y a liberarnos de todas estas formas de dominación, opresión y presupuestos, propias de la actual sociedad del espectáculo y del consumo.

III. TERCERA CAÍDA:

HACIA UNA NUEVA COMPRENSIÓN DEL HÉROE CONTEMPORÁNEO: *SANTO, EL ENMASCARADO DE PLATA*

1. Particularidades del héroe en la tradición clásica

*Los mejores exigen una cosa por encima de todas: gloria
imperecedera entre los mortales.*

Heráclito

El objetivo de este apartado será señalar algunas generalidades del héroe y su papel dentro de los mitos clásicos, con la finalidad de establecer las referencias históricas e ideológicas que laten en torno a la idea de dicha figura en las versiones más conocidas en que se presenta o vuelve a contar el relato en la cultura de masas contemporánea. Cabe resaltar que para ello no se pretende ofrecer el sentido más hondo y cifrado del héroe tradicional, sino sólo mostrar la importancia que poseía dentro de la tradición clásica, por ser ésta la más conocida e influyente, y porque es la que goza de mayor interés y riqueza imaginativa cuando se toma como paradigma de las demás representaciones. Para dicho propósito habrá que valorar algunos rasgos característicos del mito dentro de la tradición, donde finalmente se halla inserto el héroe en su forma más clásica.

Decía G. S. Kirk: “La verdad es que los mitos griegos no proporcionan ningún ejemplo mejor de lo que sea la quintaesencia del mito, de lo que pudiera hacer cualquier otra serie extensa de ellos procedente de otra cultura.”³⁵⁰ Con dicha afirmación, el filólogo inglés pone de manifiesto que a pesar de las innumerables disquisiciones e interpretaciones que pueden originarse a partir de

³⁵⁰ G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 22

los mitos griegos, lo cierto es que a éstos han llegado a considerárseles como el modelo o como el punto de partida para el estudio acerca de la mitología en general.

Ante dicha apreciación cabe preguntar ¿quién cuenta los mitos? ¿Quién rememora esos relatos inmemoriales de tanto interés, que narran un pasado fabuloso con una función ejemplar para la comunidad o para el individuo que los acepta como paradigmas? ¿Quién es pues el protector o el guardián de estas narraciones orales o escritas, herencia de toda la colectividad al transmitirse de generación en generación? Carlos García Gual afirma que de algún modo es la comunidad entera quien precisamente protege del olvido estos relatos que circulan por doquier, albergándolos en última instancia en las sendas de una memoria histórica.³⁵¹ De tal modo, los mitos ofrecen unas imágenes que se quedan grabadas en la memoria colectiva y que perduran en la tradición; pero sobre todo, los mitos perduran gracias a la fuerza imaginativa y a su enorme repertorio de poderosas imágenes.³⁵² De allí que se asegure que:

los protagonistas de los mitos clásicos son aquellos personajes de hazañas que un determinado pueblo quiere conservar en su memoria, porque le ayudan a entender mejor lo que fue su pasado, le sirven para interpretar el presente y le ponen en guardia acerca de lo que puede esperar del futuro. Los personajes actúan en un tiempo prestigioso y lejano, y lo hacen sin duda de un modo extraordinario. Su actuación, sin embargo, tiene algo de intemporal, y eso la mantiene viva en el corazón de los hombres.³⁵³

En este sentido puede decirse que las distintas versiones del mito conservan los rasgos y las huellas de un momento determinado de su historia, pues no dejan de introducirse notas del contexto social en el que se desarrolla y se cuenta dicha transmisión. En el caso de la Antigua Grecia los mitos tienen una referencia social al formar parte de una cultura viva y compleja: en muchos casos los mitos griegos forman parte de la literatura religiosa que se relaciona con creencias y ritos locales, sin ser exclusivos de ningún grupo social, por ello es que gozan de una gran flexibilidad, apertura y libertad –lo que pudiera distinguirlos además de la emisión mitológica de otros pueblos.

³⁵¹ C. García Gual, *op. cit.*, p. 32. Se retoman las consideraciones de García Gual, a sabiendas de que él mismo advierte que la intención de su libro *Diccionario de mitos* no es didáctica o escolar, sino que es más bien un libro que responde a razones más bien subjetivas, en cuanto al contenido y a la forma, por ello su acogimiento está más del lado de los aficionados al tema.

³⁵² Carlos García Gual, *Diccionario de mitos*, p. 9

³⁵³ B. Fontán, *op. cit.*, p.13

Así, pues, el mito ofrece a su manera una explicación del mundo y de la sociedad, confiriendo un sentido humano a procesos y causas que se encuentran más allá de la comprensión por otros medios fuera del relato mítico.³⁵⁴

García Gual considera que tanto la cuestión acerca de los encargados de la transmisión y preservación de los mitos, como la reflexión sobre las condiciones en que ésta tarea se lleva a cabo, cobran relevancia si nos apegamos a la idea de que los mitos reflejan siempre la sociedad que los creó y los mantiene vivos.

Ahora bien, teniendo como telón de fondo lo anterior, y sin tomar partido de ninguna interpretación del mito en sus diversos contextos antes ya vistos (y en el entendido de que cada uno ensaya a su manera su propio método, determinando así sus logros), ha de señalarse que el término ‘mito’ se aplica en un primerísimo momento sin más a algo extraordinario, fabuloso, ejemplar y memorable, aunque por ello mismo, quizá también a algo poco objetivo y falso. Lo mítico aparece dotado de fantasía, en el ámbito de lo imaginario, y puede ejercer un mágico encanto sobre nuestra actitud frente al mundo, pues ciertamente somos antes que realistas, emotivos, imaginativos y memoriosos.

En ocasiones el género específico de imaginación llamado sutilmente “fantasía” es adjudicado a los mitos cuando éstos son considerados sin más como cuentos populares. La fantasía hace alusión a hechos imposibles de acuerdo con la vida real, aunque en el caso de los mitos va más allá de lo sobrenatural: la fantasía mítica trabaja y trata de forma impredecible sobre los objetos, cosas, personajes y lugares míticos.³⁵⁵ En este aspecto, referido el mito como un relato fantástico, a veces lleva un título que puede ser el nombre propio de una figura mítica de carácter extraordinario y fantástico. En innumerables obras se afirma que la mitología cuenta historias de seres divinos,

³⁵⁴ Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, p. 12

³⁵⁵ G. S. Kirk, *op. cit.*, p. 278. Un aspecto revelador y típico de la fantasía mítica tiene que ver con algo más que la causalidad, pues en efecto es posible que dentro de ésta se alteren todas las reglas del razonamiento y las relaciones normales. (Ejemplo de ello es cuando en el relato las acciones secundarias resultan ser de gran importancia o cuando el héroe se convierte de pronto en el villano o viceversa, etc.) Pero no todo resulta ser arbitrario, en ocasiones los acontecimientos parecen tener una existencia lógica, aunque las más de las veces a la fantasía mítica no le interesa ofrecer respuestas coherentes.

sobrenaturales o preternaturales, héroes o divinidades antropomórficas; aunque además pueden ser gigantes, ogros, monstruos, animales con poderes sobrenaturales, etcétera, pero la característica fundamental que comparten dichas figuras es el hecho de no pertenecer a un mundo cotidiano.³⁵⁶ Muchos de sus representantes más simbólicos y venerados son aquellos que tienen su arraigo en toda la Antigua Grecia: “Los actores de los episodios míticos son seres extraordinarios fundamentalmente seres divinos, ya sean dioses o figuras emparentadas con ellos, como los héroes de la mitología griega. Son más que humanos y actúan en un marco de posibilidades superior al de la realidad natural.”³⁵⁷

Es un hecho que las civilizaciones más importantes comenzaron desde sus primeros periodos de crecimiento a glorificar a sus reyes y príncipes míticos, así como a sus héroes, constructores de religiones, imperios y ciudades, mediante leyendas y relatos poéticos. En este aspecto Otto Rank también asegura desde su punto de vista que la historia del nacimiento y la evolución de dichos personajes llegaron a ser investidas particularmente de rasgos fantásticos.³⁵⁸

Se dice que los hechos narrados por los mitos cuentan, por medio de imágenes –y de forma un tanto dramática, humanizada y magnificada–, los actos protagonizados por estos seres extraordinarios. Este aspecto funcional de los personajes queda muy bien descrito con la definición general que ofrece García Gual del mito: “Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y paradigmática de unas figuras extraordinarias –héroes y dioses– en un tiempo prestigioso y esencial”.³⁵⁹ Dichas figuras extraordinarias se hallan presentes en innumerables manifestaciones artísticas, en prácticas culturales y dentro de las costumbres cotidianas.³⁶⁰ Tan es así que usualmente los relatos míticos –donde se hallan insertas dichas representaciones– resultan

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 277

³⁵⁷ C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, p. 21

³⁵⁸ Rank Otto, *El nacimiento del héroe*, p. 9

³⁵⁹ C. García Gual, *Diccionario de mitos*, p. 9

³⁶⁰ F. Comte, *op. cit.*, p. 11. En ocasiones, de manera subrepticia tienen su parte de iniciativa en los actos que realizan los seres humanos y en las decisiones que toman.

ser cautivadores para el público que los conoce, aprende y rememora, pues ve en ellos algo primordial de su cultura y su forma de ver el mundo.

Por lo general las figuras míticas se sitúan en un pasado lejano y fabuloso, como en el caso de la mitología griega, donde aquel tiempo de los dioses y los héroes era un tiempo distinto, remoto y sacro, inaccesible a la experiencia humana y a su tiempo terrenal, histórico y circunstancial:

Ahí están los seres primigenios, cuya acción da lugar al mundo, y los dioses que intervienen en el orden de las cosas y de la vida humana, y los héroes civilizadores, que abren caminos y los despejan de monstruos y de sombras. En fin ahí están los seres extraordinarios cuyas acciones han marcado y dejado una huella perenne en el curso del mundo. Mediante la rememoración de esos sucesos primordiales y la evocación de esas hazañas heroicas y divinas, la narración mítica explica el porqué las cosas son así y sitúa las causas de esos procesos originales en un tiempo primordial.³⁶¹

Ahora bien, es sabido que cada uno de estos seres primigenios o representaciones míticas tenían un lugar especial dentro de los relatos, sobre todo al constatarse la estratificación de poderes entre dioses, héroes y hombres. Así, calificar de “divinos” o “sobrenaturales” a determinados personajes heroicos (como por ejemplo a Ulises, Jasón, Teseo o Edipo), no convendría con su condición real, por ser demasiado humanos y por conducirse sobre un horizonte más terreno, y en todo caso, por alejarse del parentesco familiar con los dioses; sin embargo, pueden ser considerados como extraordinarios al distinguirse claramente de los precarios mortales, no merecedores de ser aludidos en relatos míticos tradicionales. Dicha distinción persiste además por otras razones, por ejemplo, cuando los héroes se enfrentan en combate con los dioses y son condenados a morir tarde o temprano, pero no sin ser determinados a pervivir por mucho tiempo más, gracias al recuerdo de sus hazañas, a su memorable fama y a su gloria, ya sea a través del mito, de la memoria o del culto. Es más, de acuerdo con Hesíodo ya que de los héroes se espera su reaparición por parte de sus seguidores como respuesta y ayuda en momentos difíciles, algunos héroes disponen de una norma de supervivencia que les permite transformarse en *dáimones* al morir.³⁶² De allí en parte su

³⁶¹ C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, p. 21

³⁶² C. García Gual, *Diccionario de mitos*, p. 201

calificativo de *hemitheoí* o “semidioses”, pues de manera conjunta la barrera de la muerte que los separa de los dioses es la misma que los une decisivamente con los humanos.³⁶³

Hasta este entonces el héroe es un ser “divino”, no precisamente por su ascendencia que lo vincula directamente con los dioses, sino por su excelente audacia y por pertenecer a una estirpe destinada a la gloria, poseedora de un gran prestigio. Al héroe que muere joven, a pesar de su arriesgada aunque no menos gloriosa existencia, le es concedida la fama eterna y la inmortalidad le es reservada sin mayor problema.

Por ello entre otras cosas no cabe duda de que dentro de la mitología griega los héroes ocupan un lugar tan importante y tan extenso como el de los dioses. No por nada Hesíodo refiere en el Mito de las Edades, una Edad de los Héroes, que antecede a nuestra época y a la de él mismo. Designado con nombres de metales, Edad de Oro, Edad de Plata, Edad de Bronce, Edad de los Héroes y Edad de Hierro, este mito narra cómo progresivamente el mundo humano ha ido empeorando y alejándose cada vez más de los dioses, explicando así su decadencia. Es decir, ilustra la progresiva decadencia del linaje que habita en la tierra desde que los hombres estaban más cercanos a los dioses y eran dichosos en la Edad de Oro, hasta la edad de abatimiento en la que vivió Hesíodo. La particularidad del mito del poeta es la importancia que dio a la Edad de los Héroes, al darle cabida en su esquema intercalándola entre las demás, a riesgo de romper con la línea de los títulos metálicos.

De acuerdo con Hesíodo, la Edad de los Héroes que vino después de la violenta Edad de Bronce y antes de la oscura Edad de Hierro, gozaba de un gran esplendor: “Y luego, cuando también a esta raza –la de bronce– la tierra la hubo sepultado de nuevo ahora sobre el fértil suelo Zeus Crónida creó otra cuarta, más justa y más noble, la raza divina de los héroes, que son llamados semidioses, la estirpe anterior a nosotros en la tierra sin límites. [...]”.³⁶⁴ Frente a la raza de bronce, la de los héroes fue una raza más noble y justa; figuras del pasado y muertos, y sin embargo

³⁶³ C. García Gual, *op. cit.*, p. 202

³⁶⁴ *Ibidem*

gloriosos. Mejores entre los humanos, los héroes no estaban dominados por la soberbia; por el contrario, atendían preferentemente a la justicia.

Por su parte, Aristóteles afirmaba que los héroes eran incomparables frente a los mortales, pues gozaban de una gran superioridad corporal y anímica. Ya fuese en el Hades, en las Islas de los Bienaventurados, en los Campos Elíseos y aún más allá, en la memoria de la gente, los héroes figuraban magnánimos, eran prestigiosos, pero sobre todo perduraban, pues aun en torno a sus sepulcros, sus santuarios o cualquier lugar consagrado a ellos, su recuerdo se mantenía dentro de una veneración permanente.³⁶⁵

Aquel recuerdo heroico del que hablaban Hesíodo o Aristóteles se tradujo innegablemente en innumerables manifestaciones. Los héroes son protagonistas tanto de las narraciones épicas que se ocupan de rememorar sus hazañas, de las tragedias clásicas que representan el sufrimiento de su final cuando su grandeza se revela en forma de soberbia y desmesura, trayendo como consecuencia su destrucción, así como de los poemas donde los héroes pueden ser admirados por su excepcional coraje en terribles combates bajo la mirada de los dioses. Un ejemplo de la visión trágica del héroe a la que le interesa la peripecia final de su existencia –las más de las veces adversa– se halla en el teatro ateniense, cuando se representaban las pasiones y desventuras de los héroes para reflexión, pero sobre todo para lección de los espectadores. En este sentido los mitos heroicos también fungían como previsores acerca de los riesgos de la condición humana. Grandes figuras míticas –como Agamenón, Edipo, Heracles o Penteo– salían a escena para mostrar sus terribles padecimientos, pero al mismo tiempo para dar cuenta de la grandeza y fragilidad de la condición heroica, o lo que es lo mismo, de la condición humana llevada a su más alto grado de nobleza.³⁶⁶

En concordancia con lo anterior y en cumplimiento de dicho deber, ciertas empresas le son propias al héroe mítico, como es el caso de la aventura del “Viaje al Más Allá” que espera al Elegido. El héroe que enfrenta dicha Aventura desafía los límites y barreras más peligrosos,

³⁶⁵ C. García Gual, *op. cit.*, p. 201

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 206

atraviesa los confines y senderos más desconocidos y en ese Otro Mundo hace cara con el encuentro de lo eterno. Mundo negado a los efímeros mortales y reservado sólo para los dioses, espíritus o muertos, sólo el héroe puede salir triunfante de dicha travesía. Pero a diferencia de los muertos, por ejemplo, el héroe mítico va al Más allá, no para quedarse allí –pues en su enfrentamiento con ese mundo no se resigna a morir–, sino que va en pos de una aspiración, y ya sea que triunfe o sea derrotado, siempre volverá más sabio, ejemplar y grandioso. Y en contraposición a los dioses, inmortales por esencia, los héroes se arriesgan en el mundo y exponen su destino aventurándose en él, prefiriendo de este modo una vida corta y gloriosa antes que una existencia larga pero silenciosa. De igual forma, en su mayoría, los protagonistas heroicos se presentan en diversas experiencias como viajeros y sabios, y comparten la superioridad que les otorga la magnificencia, el coraje y la sabiduría, además de la ejemplaridad como humanos. Según atestiguan los mitos, de eso trata en parte la prueba del destino del héroe.

Aristóteles también señalaba que la fama imperecedera, en concordancia con el honor, es la recompensa de los héroes, pues por dicha distinción emprenden sus audaces tareas afrontando cualquier dificultad incluida la misma muerte, que los alcanza siempre pero que a la vez puede hacerlos memorables. Tradicionalmente, el héroe es la representación paradigmática del valor, pues su ética es el vivir en constante riesgo en pos del honor y al servicio de los otros: la personalidad de un héroe se traza sobre el conjunto de sus hazañas, porque estas van definiendo su propia vida.³⁶⁷ No por nada –afirma García Gual– el gran Sócrates, alguien tan incrédulo de los mitos, apelaba a dicha actuación con gran fervor en su *Apología*:

«Quizá alguien diga: “¿No te da vergüenza, Sócrates, haberte dedicado a una ocupación tal por la que ahora corres peligro de morir?” A ése yo le respondería unas palabras justas: “No tienes razón, amigo, si crees que un hombre que sea de algún provecho ha de tener en cuenta el riesgo de vivir o morir, y no el examinar solamente, al actuar, si hace cosas justas o injustas y actos propios de un hombre de bien o de un malvado. De poco valor serían, según tu idea, cuantos semidioses murieron en Troya, y especialmente el hijo de Tetis, que, ante la idea de aceptar algo deshonesto, despreció el peligro hasta el punto de...”» Y Sócrates recuerda la decisión de Aquiles de preferir una muerte pronta

³⁶⁷ Quizá de esta característica se deriva el hecho de que tradicionalmente el héroe no supere la severa distinción entre los sexos al ser una figura eminentemente masculina, por no poder ser menos que varonil.

con tal de conseguir gran honor. Que el ilustrado ateniense se acoja a tal ejemplo muestra bien la perdurabilidad de esa ética.³⁶⁸

Resumiendo en definitiva lo que básicamente define al héroe como tal, no es su desenlace final, ni siquiera si es feliz o desventurado, sino ciertos rasgos específicamente delimitados –aunque no por ello insignificantes– que lo caracterizan, como por ejemplo, el arrojo personal, la apuesta por el honor, la sed de gloria, el afán de emprender acciones extraordinarias, en fin, su anhelo de ser mejor y superior a los otros. Asimismo, es probable que desde un enfoque tradicional este carácter definitorio no se circunscriba únicamente a la figura del héroe; puede ser que a partir de la idea de que los personajes míticos –ya sean dioses, demonios, héroes, etcétera– gocen de unos rasgos típicos, se corrobore la cualidad de permanencia de las historias mitológicas, en el sentido de que aun cuando las circunstancias y las aventuras alrededor cambien, los actores seguirán siendo los mismos o viceversa.³⁶⁹

1.1. El héroe se ha movido y la plaza deberá ser ocupada de nuevo

Los mitos del pasado hacen patentes concepciones del mundo profundamente enraizadas en el imaginario colectivo, al grado de transformarse en una de las expresiones narrativas más interesantes, capaces de transmitir acontecimientos reales o imaginarios que pudieron o no haber ocurrido pero que se estiman como efectivamente reales. Esto es, al relatar sucesos extraordinarios, actuaciones de seres sobrenaturales y hazañas que están más allá de nuestro tiempo y de nuestro espacio, los mitos clásicos forman parte de un ámbito acerca de lo fantástico, y como tal resultan en principio no ser veraces. Sin embargo, puede afirmarse que tampoco pretenden serlo, pues la verosimilitud exige ajustarse a unas condiciones de una realidad bien específica que los mitos

³⁶⁸ C. García Gual, *Diccionario de mitos*, p. 203

³⁶⁹ F. Comte, *op. cit.*, p.12. Aquí habría quizá que preguntarnos hasta qué punto los actores míticos cambian cuando las historias también lo hacen.

sobrepasan por su propio dinamismo. De los mitos del pasado puede decirse entonces que,

Son verdaderos, para quienes creen en ellos; son la Verdad misma anterior a la realidad, que se explica por ellos. Por la verosimilitud han de preocuparse los relatos ficticios que pretenden pasar por reales así, por ejemplo, los de las novelas de aventuras. En cambio, los temas y motivos de los mitos, y sus personajes, están más allá de las normas habituales y empíricas. Pertenecen a lo imaginario, un ámbito más amplio que el de lo real, que llega incluso a contener a éste.³⁷⁰

En este contexto, y de acuerdo con la caracterización dada del perfil del héroe clásico, resulta notable que existen ciertos rasgos propiamente típicos en la construcción de dicha figura dentro de la tradición. Las características de mayor alcance tienen que ver con la idea de que pensado el mito como un medio de comunicación con los ancestros, con los misterios de la naturaleza y con las identidades colectivas, se manifiesta según las circunstancias y el tiempo en la construcción de seres extraordinarios.³⁷¹ Así, dentro de estos rasgos, por una parte está el hecho de que tradicionalmente se considera que el carácter permanente de las historias mitológicas se deriva de sus personajes clásicos que son siempre los mismos: dioses, héroes, demonios, etcétera, con rostros específicos y atributos bien delimitados.³⁷² Y por otra parte, dentro de esta constatación, se distingue que anteriormente los héroes estaban dentro de una tradición mítica de donde no se movían, pues el mito al que se suscribían apelaba sobre todo a una fundamentación de sentido, a una búsqueda de los orígenes e inclusive hacía referencia a un orden de tipo religioso: los héroes surgían a partir de formas imperecederas que respondían a algunos instrumentos como la transmisión, la preservación o la veneración. Teniendo en cuenta lo anterior es posible afirmar que la figura heroica tradicional por lo regular formaba parte de un mito, el cual lo determinaba.

Sin embargo, ahora seguir asumiendo dichos preceptos como ciertos puede implicar ciertos problemas al resultar insuficientes y limitados, pues las figuras del héroe clásico poco tienen que ver ya con las nuevas formas actuales en las que puede llegarse a presentar, sin contar que quizá no precisen necesariamente de un mito para su instauración. La finalidad de los héroes míticos ha

³⁷⁰ C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, p. 27

³⁷¹ E. Florescano, *op. cit.*, p. 13

³⁷² F. Comte, *ibidem*.

quedado atrás, lo cual puede advertirse en el momento en que los personajes a los que ahora llamamos héroes no responden a ese llamado. Ahora bien, como ya se advirtió, el mito sigue siendo un fenómeno vigente en las sociedades contemporáneas, pero como una manifestación variable y sujeta a cualquier reinterpretación que solicite cada nuevo acontecer, y su mejor estudio radica en cómo puede o no servirle a la colectividad en un momento actual:

El mito no es un contexto, sino un marco dentro del cual se puede interpolar; en ello estriba su capacidad de integración, su función como ‘modelo’ y esbozo que todavía posee como residuo de esa familiaridad que deja traslucir. Si bien la metamorfosis lo permite todo, no es caótica; antes bien, presupone un determinado rigor dentro de un canon de reglas de juego a seguir, de privilegios.³⁷³

Bajo dichas condiciones, los mitos son interpretados según las creencias de cada época al estar inscritos todos dentro de un contexto determinado; de allí que cada nueva civilización haya tenido que adaptarse a su imaginaria, aun sin manifestarlo plenamente.³⁷⁴ En este aspecto es muy probable que las nuevas formas en las que se ha presentado la figura del héroe y su acontecer en el mundo, no sean la excepción. Por ello ahora surge la necesidad de plantearse ciertas interrogantes tales como ¿hasta qué punto la persistencia de la figura clásica heroica puede seguir sirviendo como paradigma único, cuando se desea comprender cualquier otra representación de ella en la contemporaneidad? ¿Debe toda imagen heroica en la contemporaneidad tomar como modelos las encarnaciones de antaño? Y por otro lado, ¿es necesario que toda figura considerada como heroica deba estar inmersa en una forma mítica –sea o no clásica?

En el pasado, el heroísmo se imponía como una forma única e insuperable, pero a partir del desprendimiento de las representaciones trascendentes, dicha condición del heroísmo ha cambiado: en la época contemporánea el héroe posee la libertad y la capacidad de ser y participar en el mundo con los otros, en una vida no precisamente extraordinaria. Los héroes se han desmovilizado y las plazas han quedado vacantes para ser ocupadas de nuevo.³⁷⁵

Es preciso distinguir entonces a la figura del héroe desde esta perspectiva, es decir, desde

³⁷³ H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 89

³⁷⁴ F. Comte, *op. cit.*, p.24

³⁷⁵ H. Blumenberg, *ibidem*.

los posibles nuevos rostros que ha ido adquiriendo, y a partir de las nuevas formas en que se ha manifestado de manera más o menos habitual. Para explorar un nuevo sentido de la noción de héroe en la contemporaneidad –que se acerque más a una relación con las nuevas formas de acción y de pensamiento, que exclusivamente a una relación con lo inalcanzable– será necesario partir de la idea acerca de que precisamente las formas heroicas en la contemporaneidad ya no pueden ser abordadas mediante las representaciones míticas originarias.

Con todo, ha de considerarse que la importancia de trabajar con los antiguos relatos míticos no se justifica sólo por la seducción que dichas versiones han ejercido a lo largo de los siglos, o porque resultan ser los mitos más familiares, sino en mayor medida por nuestra constante inclinación, por traer a una época teóricamente científica modos de pensamiento, expresión y comunicación que siguen apelando aún a las formas míticas de antaño, como es el caso específico de la figura del héroe.

2. Las huellas del héroe tradicional impresas en algunas interpretaciones actuales

Algunos autores recientes han puesto su mirada en la caracterización de la figura del héroe tradicional para fundamentar su propia perspectiva teórica, ofreciendo una posible reinterpretación de dicha figura mediante modelos, arquetipos y representaciones varias.

Tal es el caso del filósofo alemán Max Scheler, quien a partir del estudio de la fenomenología elaboró una fundamentación de la realización de los valores y los concretizó en modelos humanos, a saber, “el santo”, “el genio” y “el héroe”. De acuerdo con Scheler este último modelo se encuentra dentro de la escala de los valores vitales, de la vida u objetivos, con lo que lo distingue del genio, cuyos valores se hallan en un rango puramente espiritual, y del santo, con valores específicamente religiosos.³⁷⁶

³⁷⁶ Max Scheler, *El santo, el genio, el héroe*, p. 91

‘Héroe’ es, pues, aquel tipo ideal de persona humana, semidivina (héroe de los griegos) o divina (dios de la voluntad y del poder de los mahometanos o de los calvinistas), que en el centro de su ser se consagra a lo noble y a la realización de lo noble, es decir, que se consagra a un valor ‘puro’, no técnico, y cuya virtud fundamental es una ‘nobleza natural’ del cuerpo y del alma a la que corresponde la magnanimidad. Ya no pueden ser llamados héroes los que —por importantes que sean— sólo se empeñan en conseguir la ‘prosperidad’ de sí mismos y del grupo a que pertenecen. [...] ³⁷⁷

El héroe, en correspondencia con su generosidad, es un individuo con una gran autoridad sobre sí mismo, es bondadoso y está dispuesto al sacrificio por la comunidad. Scheler argumenta que dentro de las llamadas virtudes “heroicas” una de las fundamentales es aquella acerca del “dominio sobre sí mismo”, pues sólo podrá tener mando y poder sobre los demás, quien primeramente se haga cargo al máximo de sí mismo. En la figura del héroe la voluntad de poderío se relaciona con una “responsabilidad” extrema y con la pretensión de acrecentarla.

Asimismo, el filósofo alemán argumenta que el héroe debe expresar excepcionalidad y superabundancia, en cuanto a concentración, perseverancia y seguridad frente a la vida de los impulsos: el héroe será un hombre de poder, audacia y valentía, pues un alma heroica nunca podrá estar unida a una vitalidad débil. Así, el vigor, la impetuosidad y la disciplina interior de los impulsos vitales, formarán parte de la esencia heroica, pero además el héroe poseerá una “grandeza de carácter”, pues mediante su voluntad será capaz de dirigirse a sí mismo, evitando la vida impulsiva y la corrupción. De este modo, la grandeza del héroe se descubre al existir un equilibrio entre el instinto y la voluntad espiritual con respecto a la vehemencia y a la plenitud. ³⁷⁸

Audacia, valentía, intrepidez, presencia de ánimo, decisión, amor a la lucha, arrojo, riesgo distinguen al héroe del pusilánime, el hombre cauteloso, además de la capacidad de sufrimiento y de resistencia [...], sin tomar en cuenta el objetivo [...]. Le son propios la belleza física, la gracia, la agilidad en el juego, en la danza y en el porte [...]. El héroe es un ‘hombre que se dispensa’, y no que ‘recibe’. Es bondadoso por prodigalidad, dispuesto al sacrificio por los amigos y la comunidad. Lo colma un sentimiento de repugnancia hacia todo lo vulgar (honor y código de casta: ‘a cada uno lo suyo’ — y no ‘lo mismo para todos’) y una seguridad instintiva para el amor. Es el representante del ideal erótico su doble sentido: que la mujer desea lo que es considerado ‘heroico’, y él mismo crea el ideal de mujer que más desea. ³⁷⁹

³⁷⁷ M. Scheler, *op. cit.*, p. 93

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 94

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 96. En su análisis, Scheler caracteriza como los principales tipos de héroes a las figuras del estadista, del militar o del colonizador. Asegura que cuando el estadista y el general se dan en una sola persona (César, Alejandro, Napoleón, Federico el Grande o el príncipe Eugenio), se trata de hombres que

A decir de Max Scheler, el mundo le está dado al héroe desde esta perspectiva, primeramente como mundo real al ser efectivamente un hombre de realidades, además de todo lo anterior, porque introduce “ideas” de manera concreta en el mundo: expuesto a este mundo contingente, azaroso y lleno de ásperas realidades, el héroe no es más que un gran realista y un gran práctico.³⁸⁰

Dentro de los episodios más sobresalientes de la carrera heroica, por otra parte pueden citarse algunos estudios multidisciplinarios, como es el caso del trabajo del filósofo rumano y especialista en religión comparada, Joseph Campbell, cuya obra resaltó la importancia que ha tenido la figura del héroe en todas las culturas humanas de todas las épocas. Sus elucidaciones fueron inspiradas en gran parte por el psiquiatra Carl Gustav Jung, para quien determinados personajes mitológicos, lejos de ser productos de una circunstancia histórica precisa, son especies de universales llenos de imágenes –los famosos arquetípicos–, capaces de dar cuenta en general de ciertas conductas humanas, normales o patológicas.³⁸¹

De acuerdo con Campbell, de lo que se trata es de descubrir algunas verdades que han estado escondidas bajo las figuras de la religión y de la mitología (su método consiste en comparar una multitud de ejemplos con el fin de que el antiguo significado se haga presente por sí mismo). Siguiendo la línea de los principales psicoanalistas, Campbell está convencido de que es mejor prescindir de las veladuras y ropajes simbólicos de las verdades, si lo que se desea es descubrirlas y reconocerlas como tales. Así, argumenta que las revelaciones que han surgido a partir de numerosos estudios del psicoanálisis, han descubierto modelos indispensables para el estudio de la mitología:

representan en la unidad del plano espiritual y de la responsabilidad, la forma más distinguida del heroísmo activo.

³⁸⁰ Cabe señalar que pesar de que el análisis de Scheler forma parte de las interpretaciones contemporáneas, su formulación no deja de mostrar claramente rastros del héroe tradicional, como la ejemplaridad, el arrojo sobre sí mismo, etcétera.

³⁸¹ Dentro de la vertiente psicoanalista, puede citarse además al autor austriaco Otto Rank, quien en su libro *El nacimiento del héroe* comparaba los nacimientos e infancias especiales que anunciaban un destino heroico, en ejemplos como el origen de Moisés abandonado a las aguas del Nilo, o el de Jesús, hijo de una Virgen y de un Dios. C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, p. 206

[...] porque, piénsese lo que se piense de las detalladas y a veces contradictorias interpretaciones de casos y problemas específicos, Freud, Jung y sus seguidores han demostrado irrefutablemente que la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos. Como se carece de una mitología general efectiva, cada uno de nosotros tiene su panteón de sueños, privado, inadvertido, rudimentario pero que obra en secreto. La última encarnación de Edipo, el continuado idilio de la Bella y la Bestia, estaban esta tarde en la esquina de la Calle 42 con la Quinta Avenida, esperando que cambiaran las luces del tránsito.³⁸²

De acuerdo con dicho filósofo el inconsciente manda a la mente toda tipo de imágenes engañosas, seres extraños o terrores, ya sea en sueños o como un reflejo de la locura, en tanto que en esa forma relativamente clara llamada conciencia, no sólo actúa el ingenio, sino además insospechadas fuerzas psicológicas reprimidas, que hasta ese momento habían permanecido imperceptibles, pero latentes en nuestras vidas.³⁸³ El psicoanálisis, ha enseñado a advertir estas imágenes que parecieran ser insignificantes; en su discurrir, el médico hace las veces del antiguo mistagogo, representando el papel del maestro moderno en el terreno mitológico por ser el conocedor de los enigmáticos caminos: “Su papel es precisamente el del sabio viejo de los mitos y de los cuentos de hadas, cuyas palabras servían de clave para el héroe a través de los enigmas y terrores de la aventura sobrenatural.”³⁸⁴

A su vez, Campbell apela al estudio del surgimiento y la desintegración de las civilizaciones para mostrar que las divisiones tanto sociales como individuales, no pueden resolverse mediante un esquema que recurra al retorno a los días pasados o a un programa que garanticen un futuro ideal. En contraposición a ello manifiesta que “sólo el nacimiento puede conquistar la muerte, el nacimiento, no de algo viejo, sino de algo nuevo.”³⁸⁵ Tanto individual como colectivamente, el camino para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte es recurrir a un continuo “nacimiento”, a una continua regeneración o renacimiento.

Para dicha transformación, dice Campbell, primeramente habrá que llevar a cabo una radical inversión del énfasis dado entre el mundo externo de las desesperanzas y el mundo interno:

³⁸² J. Campbell, *op. cit.*, p. 12

³⁸³ *Ibid.*, p. 15

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 16

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 23

habrá que emprender la retirada partiendo de nuestro exterior a nuestro interior, o como el psicoanálisis lo ha llamado, a nuestro inconsciente infantil. En este inconsciente infantil, por el que penetramos mediante los sueños, es donde habitan todos los seres secretos de nuestra primera infancia, que llevamos dentro de nosotros eternamente, pero sobre todo es donde se hallan las potencialidades vitales que no pudieron llevarse a cabo en una edad adulta. Así nos dice: “si sólo una porción de esa totalidad perdida pudiera ser sacada a la luz del día, experimentaríamos una maravillosa expansión de nuestras fuerzas, una vívida renovación de la vida, alcanzaríamos la estatura de la torre.”³⁸⁶

Desde esta perspectiva Campbell manifiesta que la primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo para dirigirse a aquellas regiones causales de la psique –lugar donde habitan las verdaderas dificultades–, con la finalidad de explicarlas y, en todo caso, hacerlas desaparecer según convenga; pero va más allá, pues en todo caso, habrá que enfrentar a los demonios infantiles de cada cultura en particular. En esto consistirá en el fondo la virtud primaria y la hazaña histórica del héroe. Por supuesto, el profesor estadounidense está pensando en aquellas “imágenes arquetípicas” de las que hablaba Jung y que, además, lo que le interesa de los mitos es la importancia de éstos en el comportamiento individual y colectivo del ser humano. Por ello opina que en el momento en que podamos sacar lo olvidado, no sólo por parte de nosotros mismos, sino también de toda nuestra generación e incluso de toda la civilización, traeríamos a colación muchas facultades y virtudes, y en este sentido “nos convertiríamos en los héroes del día de la cultura, en personajes de importancia no sólo local histórico-mundial.”³⁸⁷

Campbell afirma que los arquetipos descubiertos y asimilados son aquellos que han inspirado las imágenes básicas de la mitología a través de toda la cultura humana. Por tanto, de

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 24

³⁸⁷ Aunque estos “seres del sueño”, son figuras simbólicas, son diferentes de las que aparecen por ejemplo, en las pesadillas personales o en la locura individual, porque mientras “el sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado.” *Ibid.*, p. 25. Empero es cierto que tanto el mito como el sueño son simbólicos. La diferencia es que en el sueño las formas son alteradas según las dificultades particulares del que sueña, mientras que en el mito, los problemas y las soluciones posibles son válidos para toda la humanidad.

acuerdo con nuestro autor, el héroe será aquel hombre o aquella mujer³⁸⁸ que ha sido capaz de luchar y triunfar sobre sus propias condiciones históricas, tanto personales como locales, y por ello habrá alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. A partir de los orígenes primarios de la vida y del pensamiento humano surgirán las visiones, las ideas y las inspiraciones que han de desembocar en la fuente inagotable con la que la sociedad ha de renacer. El héroe volverá a nosotros transfigurado y enseñará las lecciones sobre la renovación de la vida; ésa será pues otra de sus tareas y hazañas formales. “El héroe ha muerto en cuanto hombre moderno; pero como hombre eterno –perfecto, no específico, universal– ha vuelto a nacer.”³⁸⁹

A partir de dicho análisis Campbell muestra además con ayuda de la interpretación de los sueños cómo es que se reproduce a detalle el modelo mitológico universal del camino del héroe.³⁹⁰ Motivos con profundo significado, que van desde dificultades poco comunes, travesías en oscuras y arduas jornadas, hasta la buena fortuna en el camino, las asechanzas en pasajes peligrosos y solitarios, etcétera, se hallan implícitos, según el autor, en todos aquellos que se han atrevido a seguir la llamada del héroe. Pero lo mismo sucederá, además, con aquellos hombres y mujeres que escojan el arduo y peligroso oficio del descubrimiento y desarrollo de sí mismos, aunque los más siempre escogerán el camino menos aventurado. Pero, nos dice Campbell, quienes se arriesgan a dicha aventura, no lo han hecho nunca solos, pues los héroes de todos los tiempos se han adelantado y el camino espinoso se conoce detalladamente gracias a ellos; y por tanto, sólo habrá que dar continuidad a dicho andar: “Y donde habíamos pensado encontrar algo abominable, encontraremos un dios; y donde habíamos pensado matar a otro, nos mataremos nosotros mismos; y donde habíamos pensado que salíamos, llegaremos al centro de nuestra propia existencia; y donde habíamos pensado que estaríamos solos, estaremos con el mundo.”³⁹¹

³⁸⁸ Con Campbell puede advertirse ahora la posibilidad de la condición del héroe, de pertenecer al género masculino o femenino.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 26

³⁹⁰ De alguna forma dicho filósofo está asumiendo que la figura del héroe tiene que responder a un prototipo único y además a una fórmula mitológica bien delimitada.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 30

2. Perfiles del héroe en el panorama filosófico contemporáneo

2.1. Un mundo a posteriori es posible

El ser humano no sabe lo que hace o bien, ha olvidado el contexto práctico en el que se hallaba inscrita la acción; pero un día querrá saber lo que significa. Al hacerlo toma lo incomprendido por una vieja respuesta para la que todavía cabe buscar la pregunta que se le ajuste.

Hans Blumenberg

La caída de los fundamentos ha exigido una actitud diferente frente al mundo y frente a lo que se dice de él. Anteriormente la necesidad de aproximarse o de llegar a la esencia, exigía una actitud de seriedad y constrictión: en la búsqueda del fundamento no quedaba espacio alguno para la posibilidad ni la ligereza; además de que el anhelo por lo real exigía la concentración de marchar sobre un camino ya trazado. Pero

cuando un mundo se derrumba porque sus valores ya no lo sostienen ni pueden tampoco trocarse por otros, importa preguntarse por el modo de racionalidad con el que fue diseñada su estructura, importa darnos cuenta de que no son los valores lo que habrá de reemplazarse, sino el modo de ver y de utilizar la razón y de que la necesidad de que haya valores forma parte, también, muy probablemente, del mundo que ha caído. Las dicotomías son parte de un diseño utilitario que permite responder al “por qué”, un diseño que considera los fines antes que el conocimiento de una realidad que, de ser algo, es pura presencia. El “mundo” es siempre a posteriori, el mundo el testimonio de un suceder del que formamos parte pero que en sí misma, es intraducible. Todo mundo es una construcción. Ahora bien, esta construcción la hacemos entre todos pactando su modelo a partir de nuestra experiencia. Pero ¿y la experiencia? Aquí es donde radica el problema del modo de racionalidad, pues la experiencia se obtiene como resultado del juego de las facultades receptivas y creativas, y dependerá de la disposición de apertura y del grado de compromiso en la elaboración.³⁹²

En la época contemporánea se ha dado un desplazamiento del ámbito de lo necesario –o “lo real”– al ámbito de lo posible –o lo lúdico–, en tanto que lo posible se ha convertido en más necesario que lo necesario. En el momento en que se puso de manifiesto que el mundo –al menos en parte– es el mundo pensado, es decir, es el mundo interpretado, ya no puede decirse que la “realidad” o el mundo consensuado es el único posible. Si el mundo está por construirse aún, los

³⁹² Ch. Maillard, *op. cit.*, p. 11

caminos de lo probable y aceptado se hallan totalmente abiertos, y ya que el modo de ver y de hacer uso de la razón guarda estrecha relación con aquél mundo que ha caído, también lo tendrá con este mundo que está por construirse aún.

Con la desaparición de todo referente (fundamento, esencia, etc.) de lo real, la situación cambia por completo. La distancia, abierta en superficie para la construcción de universos personales y comunes, permite y apela a la desidentificación del individuo para las circunstancias de su propia vida y para con la existencia misma. Una vía de desidentificación es la ironía.³⁹³

Es indudable que en la actualidad la ironía se presenta como una forma más de conocimiento, o por lo menos así se ha puesto de manifiesto entre varios autores que la han considerado incluso como una de las expresiones más dominantes en la época contemporánea. Tal es el caso del filósofo estadounidense Richard Rorty, para quien la ironía tiene un valor epistemológico en relación con los valores fundamentales de la cultura.³⁹⁴ De acuerdo con Chantal Maillard, si la seriedad es un estado de identificación, el último reducto del hombre irónico, y con lo cual no puede dejar tampoco de identificarse, será efectivamente la capacidad de reírse de sí mismo, capacidad que además pone a prueba sus sentimientos y sus actos. De esta forma, la ironía, que se produce desde un ámbito estético gracias a los instrumentos de simulación y síntesis metafórica, alcanza un valor ético-epistemológico.

Desde el ámbito de lo irónico, la razón no tendrá una función reveladora, sino que actuará de acuerdo a una nueva categoría estética que se relacionará más con lo humano, lo cotidiano, lo superficial, lo imprevisible y lo insustancial; en fin, con todo aquello que nos acerca más a nosotros mismos, que con aquel ser distante y racional de la metafísica histórica consagrada.³⁹⁵ Esta razón creadora, abierta al mundo y a la aplicación de la ley del azar, es decir, a la ley de la posibilidad, será aquella que ha denominado Maillard como “la razón estética”, la cual prestará especial interés

³⁹³ *Ibid.*, p. 27

³⁹⁴ *Ibidem.*

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 32

en la ironía como una forma de expresar la nueva condición de la realidad.³⁹⁶ Pero para que la razón estética pueda convertirse en modelo de la razón posmoderna, debe retomar la ironía y aprender a deslizarse en superficie.

La mirada de la razón estética se suma al juego, se moldea al ritmo de los seres, palpita con ellos sin reparo alguno y se aleja de la presunción que le caracterizó siempre a la razón y al sujeto poseedor de ella. La conciencia irónica, por su parte, puede convertirse en bastión contra el arrojamiento de la trascendencia de los valores fundantes, pues desde allí lo cotidiano resulta útil y conveniente:

La “superficialidad” de lo cotidiano puede salvar a la ironía de servir los intereses de la razón en su afán de trascendencia. Al señalar con su intrínseca naturalidad los matices que generosamente sobrevienen en la evolución de las “cosas”, marcará a un tiempo la importancia de lo efímero, y el cumplimiento del suceso en la conciencia de un no-ser-sí-mismo en perpetua configuración.³⁹⁷

De este modo, la conciencia le brinda a la razón dos elementos fundamentales para que pueda consolidarse como razón estética: por un lado, la ironía contemporánea, que es menos hiriente y más estética y, por otro, la intervención de lo cotidiano, esto es, el suceso intempestivo, trivial, el gesto o la palabra intrascendente, en pocas palabras, los ruidos de superficie. De lo que se trata ahora es de introducir estos leves y efímeros trazos de lo cotidiano en aquel riguroso mundo heredado.

[...] trasladar a una partitura de jazz el punteado de las fugas, al aire exterior o incluso a los bares nocturnos la magnificencia de los templos, conceptos como los de vida, muerte, y verdad, a ese plano diario donde palpita (palpa intermitentemente) la vida, y donde la mirada, sin embargo, encorsetada por el aprendizaje de los conceptos, tiene tantas dificultades para recuperar la actividad anónima de lo existente.³⁹⁸

³⁹⁶ El término ‘estética’, además de sus connotaciones dieciochescas que restringen su uso a una de sus múltiples categorías –la de belleza–, designa además por un lado la capacidad de aprehender la realidad por medio de la sensibilidad, y por el otro señala la capacidad lúdica, en el sentido de que la experiencia sensible debe ser re-presentada, en tanto que ha de formar “mundo”. *Ibid.*, p. 12

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 149

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 148. V. *infra*, p. 220.

2.2. Del heroísmo desencantado, al “Hércules desempleado”

Las figuras del absoluto se oscurecen, dejando un mundo en duelo por la verdad, expuesto a todos los vientos, cercado por un horizonte perpetuamente inestable, que huye hacia el infinito en todas direcciones. Sin embargo, el mundo no ha perdido nada que le fuere esencial, y la desaparición de lo verdadero no suscita pesar a menos que se la celebre. En efecto, la promesa de la Muerte de Dios se revela a quienes se proponen festejarla; estar de fiesta significa primero, simplemente mezclarse con los demás, preocuparse por el ánimo pública antes que crisparse por la salvación individual. La modernidad no es desencanto a menos que se valore nostálgicamente la destitución de la verdad trascendente. Pero esta destitución puede también dar paso a una nueva forma de lucidez, una lucidez desilusionada porque se refiere siempre a la prueba del otro, jamás segura de sí misma, ni definitiva.³⁹⁹

Al parecer, el “desencanto” de la modernidad deja a su paso un horizonte de inacabable inseguridad, ya nada queda claro. Pero en realidad, con la ausencia de lo verdadero el mundo no ha perdido nada propio que le fuera primordial. La modernidad es desencanto sólo cuando se juzga con añoranza la falta de lo trascendente o esencial; de lo contrario, dicho abandono ha de posibilitar una nueva forma de claridad. El desmoronamiento de la trascendencia, que finalmente anuncia una época que marcha al ritmo de su propia historicidad, exige una nueva actitud que –aun inspirada en las formas probadas– está totalmente por inventarse todavía. Entre las nuevas posibilidades que abre el mundo, dentro del pensamiento filosófico contemporáneo asociado a una resignificación del proyecto de la modernidad se hallan los nuevos perfiles en torno al heroísmo. Con la desaparición de los valores trascendentales, hecho que alcanza el valor más influyente y que queda de manifiesto en el postulado de “la muerte de Dios”, el héroe no lleva ya su postura trágica al borde de un vacío existencial.

Ciertamente la persistencia de la figura heroica no ha cesado desde su nacimiento hasta nuestros días; sin embargo, es probable que los héroes tradicionales no sirvan ya como paradigmas

³⁹⁹ Antonia Birnbaum, *Nietzsche, Las aventuras del heroísmo*, p. 12. Con el fin de comprender en general a la cultura actual desde la perspectiva de la posmodernidad, en lo sucesivo se retoma la lectura que hace Birnbaum de Nietzsche, quien recurre a la obra de dicho pensador tomándolo como un campo de batalla en el que coexisten versiones contradictorias del heroísmo.

o como puntos de referencia para poder abordar una representación de este tipo en la actualidad.⁴⁰⁰ Cuando se habla ahora de un ‘héroe’, lo primero que acude a la mente son aquellos personajes legendarios, fuertes, virtuosos y lejanos al mundo de los mortales; sobre todo, en la medida en que se retoman las características del héroe clásico para hacerlas corresponder con las de los “héroes” en la actualidad. Qué pasa entonces cuando el significado de este término, y todo lo que conlleva, poco o nada tiene que ver con lo que ahora se desea manifestar con dicho nombramiento; y más aún, qué sucede cuando las características del héroe que se tienen como ciertas y únicas, no se adecuan a un personaje considerado como heroico en la actualidad. Con lo dicho, de lo que se trata ahora no es de delimitar ciertas cualidades específicas para proponer un “nuevo” tipo de héroe, y a partir de allí tratar de que todos los demás se circunscriban a dicho modelo, sino lo que se pretende es indagar acerca de la condición del héroe que hay en nuestros días, y a qué cuestiones y circunstancias está respondiendo. Se le llama “héroe”; la pregunta es qué concepción lo distingue como tal en la época contemporánea.

Antes los héroes se encontraban insertos en una tradición mítica inamovible. Sin embargo, a partir de que nuestras vidas han quedado desarraigadas de la tradición del orden trascendental, la postura del héroe ha cambiado. De acuerdo con Antonia Birnbaum el desencanto de la modernidad exige un heroísmo, ciertamente desencantado, pero que está totalmente por inventarse como un modo nuevo capaz de reconquistar su deseo de libertad.

Teniendo en cuenta que la condición heroica ya no puede ser abordada a partir de los valores trascendentales, se deriva la necesidad de explorar un nuevo sentido de la noción de héroe, que sea capaz de acercarse más a una relación con las nuevas formas de acción y de pensamiento, que exclusivamente a una relación con lo inalcanzable y distante. Desde esta visión habrá que identificar nuevas posturas que se dirijan a proponer un heroísmo que se libera, transforma y renueva constantemente de acuerdo con las necesidades y singularidades de la vida cotidiana, y no a

⁴⁰⁰ La palabra ‘héroe’ permanece aún en nuestros días, pero es probable –como en el caso del vocablo ‘mito’–, que se siga apelando a ésta para denotar aspectos idénticos o parecidos a los de su origen, sin llevar a cabo una diferenciación acerca de los héroes de antaño y los personajes a los que ahora aceptamos como tales.

un yo cerrado que quiera imponerse a toda costa; el imperativo será indagar acerca de un heroísmo que goce de la libertad de moverse en el mundo y que se conduzca necesariamente con los otros y con la vida colectiva. Pues ciertamente como afirma Birnbaum:

[...] el héroe se ha vuelto a la vez más ligero y sobrio: se le ha despojado de sus atributos, ha abandonado el oropel de la gloria para revestir el hábito urbano y sombrío, multiusos, que es la levita. Así vestido, asiste al entierro de Ornans, visita el estudio de un artista, escucha la música en las Tullerías, se sienta a la mesa de un restaurante, se pierde en el laberinto de la ciudad: se ha convertido en un hombre de la muchedumbre. Puede cruzársele en cualquier parte y en ninguna; el héroe es, además, un jornalero, un “endeble atleta de la vida”, un dandy, un “Hércules desempleado”. Es “todos y nadie”.⁴⁰¹

El héroe desencantado se desarrolla a partir de su estrecha relación con lo común, se empapa del mundo cotidiano que le basta para poderse mover en todas sus jornadas, y ya que el camino del héroe ahora es lo cotidiano y lo imprevisible, no busca la gloria, la perfección o las cosas esenciales. De modo que el intento de esta nueva actitud heroica no es estar delante de los demás o por encima de los acontecimientos, no le interesa marcar la historia con su sello particular; su deseo, en cambio, es vivir desengañado y atento a las circunstancias que le rodean. Se arriesga aventurándose en las incertidumbres y las alteraciones de una vida sin destino, para posibilitar la transformación de su existencia que se presenta ordinariamente como cualquiera otra. En este sentido no fija su atención hacia lo perfecto o esencial, ya que su prioridad no es dejar huella, y como respuesta a tal indiferencia, se vuelve más atento a las cuestiones imprevisibles. Del mismo modo

en un mundo que no se inclina por verdad ninguna, la lógica de lo universal se revierte. Ya no es el caso el que se ordena a lo general, es el orden establecido el que es requerido por lo que es una excepción a toda generalidad, el carácter singular e imprevisible de cada nuevo caso. La universalidad de lo verdadero se halla, por primera vez, explícitamente presa de la historia, supeditada a la urgencia de un ahora, y adquiere en consecuencia un nuevo aspecto, el del eterno retorno del caso singular.⁴⁰²

Como consecuencia del desmoronamiento de la trascendencia, la reactualización del heroísmo surge también del rechazo a la inmortalidad, en provecho de la temporalidad y la

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 11

⁴⁰² *Ibid.*, p. 14

pluralidad. Pretende reducir la pluralidad de la existencia colectiva, en pos de una totalidad puramente inmanente. Ahora bien, este heroísmo que adquiere nuevos rostros, no sólo no encarna la seriedad y la grandeza eterna, sino que por el contrario le es propia la liviandad y la alegría al tiempo en que se burla de la pretensión de las formas establecidas, en fin, aprende a reír y a parodiar. “El heroísmo constituye un modo nuevo, por ser radicalmente libre, de nuestra relación con la existencia en común”.⁴⁰³ Esta condición heroica anclada en lo cotidiano reivindica una libertad y la afirma al introducir un desorden en la organización totalizante de lo colectivo.

Se invierte la relación entre gloria y liviandad: el reír y la alegría corroen la seriedad vinculada a los valores supuestamente inmutables. El heroísmo se vuelve petulante, veleidoso. En lugar de anquilosarse en la postura de la grandeza, adquiere nuevos rostros, se pone el bonete del bufón. Lejos de encarnar una grandeza eterna, el heroísmo burlón se chancia de la pretensión del orden establecido de valer por encima de todos. Se rebela en contra de la sacralización y su cohorte de tabúes que no buscan sino impedir el cambio. Su práctica de la irrisión a nadie perdona, ni aun a la actitud heroica. Ésta carece de forma propia, pero produce parodia sobre parodia.⁴⁰⁴

Desde esta perspectiva el heroísmo contemporáneo no mantendrá una relación directa con las figuras gloriosas y en sí despostilladas, pues al no servir más como puntos de referencia; el heroísmo se anuncia como nuevo a partir de su propia historicidad. En palabras de Antonia Birnbaum: “Por cuanto las figuras del pasado se imponen como modelos, hacen de nosotros simples imitadores, clausuran el horizonte del mundo, reconducen a la historia en su continuidad”.⁴⁰⁵ Ahora, si acaso se apelara a un mito, no sería porque provenga de una continuidad con la tradición, sino porque pretenderá enmendar el desmoronamiento de la trascendencia que se dio en dicha tradición.

Por una parte, intenta suplirlo, en el sentido en que intenta *colmar* la disminución mediante una remitologización “heroica” de la historia bajo el estandarte de la grandeza [...]. Este heroísmo monumental se constituye mediante una relación mimética con la grandeza pasada de Grecia y Roma. Por otra parte, la existencia moderna es igualmente una existencia heroica puesto que ya no está asignada a un lugar determinado sino que se constituye y se incompleta infinitamente a través de una experiencia de sí misma y de un mundo que se ha vuelto indisoluble de una prueba no garantizada de libertad.⁴⁰⁶

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 15

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 20

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 187

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 13

En este caso existe una tensión paradójica en la condición del héroe actual, entre una voluntad de remitologizar el heroísmo y una afirmación del riesgo que va asociado a la libertad. En otras palabras, si anteriormente el orden de la existencia se sometía a una verdad objetiva, establecida de una vez por todas y ajena al mundo, ahora nos vemos remitidos a un orden por realizarse, a la iniciativa única del existir; ahora la ley de la vida se experimenta en el ejercicio mismo de la libertad.

La posibilidad, primero: es la de afirmar como tal a la libertad de acción y de invención que nos llega con la disolución *de cualquier punto sólido* de referencia tanto metafísico como político, y de experimentar de una manera completamente inédita la dimensión finita e inestable de nuestras existencias. Considerada en este sentido, el devenir histórico de las existencias singulares se refiere a la exigencia de probidad que implica la inscripción de “todos y nadie” en la indeterminación del mundo común. Afirmar su pertenencia a este mundo es experimentar su división y, por consiguiente, una transformación de la exigencia misma de lo universal.⁴⁰⁷

De la misma forma, otro matiz importante de este heroísmo surge desde la vertiente que confrontada con la temporalidad y la pluralidad recurre a la capacidad del mito con la que se encamina a una lógica del origen. Por ello, cabe mencionar que esta disposición heroica que se dirige a hallar un fundamento no establece una relación meramente nostálgica con las épocas de Grecia y Roma –como épocas originarias de toda la tradición occidental–, debido a que dicha postura no procede de ninguna continuidad con la tradición, antes bien, tiene como proyecto remediar la pérdida que resulta de dicha tradición a partir del desmoronamiento de la trascendencia. Así pues, el heroísmo que persigue una fundamentación desea de alguna manera ser él en sí mismo, su propio origen, y en esta lógica intenta homogeneizar la pluralidad inherente a la colectividad en provecho de una totalidad inmanente. “La violencia específica de esta vertiente del heroísmo moderno, con relación al heroísmo mítico del cual se vale, se debe a que no surge simplemente como un origen del mundo humano en el cual no habríamos participado, un origen sin historia. Por lo contrario, pretende originar la historia, a manera de volverla adecuada a una esencia.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 14

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 15

Teniendo lo anterior como telón de fondo, y si de lo que se trata es de identificar las nuevas posturas que hace el motivo heroico, existe una figura emblemática que sirve como punto de partida: Friedrich Nietzsche, quien forjó su pensamiento y su actitud ante los sucesos de su tiempo como el colapso en la escala de los valores, presenta un heroísmo que experimenta una serie de reajustes sobre lo ya establecido –más allá de la idea de “la muerte de Dios”-, a partir de la pérdida de los llamados “valores trascendentales”. En esta cuestión el autor de *El ocaso de los ídolos* resulta ser ejemplar: no pretende nunca abarcar la totalidad haciendo uso de la abstracción (lo que se advierte desde su estilo de rechazar la trascendencia), sino que elabora su pensamiento a partir de lo universal y de las circunstancias de su propia vida. Asimismo, en Nietzsche el motivo heroico reviste aspectos contradictorios: tiene rasgos aristocráticos, exaltados y gozosos, al mismo tiempo que se establece en la cuestión de la liberación, y es precisamente por esta calidad que puede valer como una muestra del heroísmo en la contemporaneidad.⁴⁰⁹ De lo que se trata es de plantear los elementos de un heroísmo liberador –que dicho sea de paso– Nietzsche señala sin hacerlo explícito como tal.

Ahora bien, de acuerdo con la doctora Birnbaum, semejante heroísmo puede que sea ajeno a los seres dotados de cualidades y virtudes (que no obstante, ni son la mayoría, ni el común de los mortales); en cambio, por esta potencia de libertad (la potencia de influir en lo arbitrario) es posible que le sea propio en cualquier caso a cualquier individuo. Más aún, la virtud de esta disposición heroica que no radica en que sea inaccesible o accesible para unos cuantos, es que finalmente exige en todo momento “reconquistar su deseo de libertad en contra de la servidumbre”.⁴¹⁰ Es decir que este deseo es considerado como heroico en la medida en que exige a cada quien, poder comprender, explorar, atreverse, experimentar y, sobre todo, ser sí mismo. El heroísmo actual por lo tanto ha de entenderse a través de una formulación paradójica de su objetivo:

¿Qué vive el ser que no se mezcle con lo común, que se atiene al estado de hecho? Nada.
¿Qué quiere vivir el ser siempre dispuesto a exaltarse, deseoso de estar delante de los

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 13

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 19

demás, por encima del conflicto? Todo. ¿Qué puede vivir el ser desengañado, lúcido respecto de las circunstancias, dispuesto a arriesgarse por la parte de invención que transforma la existencia común en una aventura sin fin? Cualquier cosa.⁴¹¹

2.3. El heroísmo en gestación se libera del absoluto

Cuando los héroes ya no se presentan como simples figuras plásticas representantes de un único esquema metafísico se origina la verdadera problemática heroica: ¿cómo vivir sin recurrir al más allá? Esta forma de recorrer el mundo exige renunciar al privilegio del absoluto, aun cuando aparentemente se halle como ausente, y la tarea de los espíritus audaces será liberarse de dicha influencia como primera prueba. Esta nueva actitud heroica equivale a indagar sobre la procedencia del absoluto de forma crítica, en la medida en que se escudriña sobre el nacimiento de la trascendencia con la finalidad de liberarse de ella. La tentativa crítica en el pensamiento de Nietzsche invita a repensar nuestra relación con el tiempo tanto porque expone la historicidad del absoluto, como porque revela los aspectos de una actitud heroica cuyo fin es afirmar la temporalidad.⁴¹²

Los primeros rasgos de esta actitud se plantean desde el tránsito de un heroísmo plástico hacia un heroísmo de la incertidumbre, al cuestionar acerca no de tal o cual absoluto, sino acerca de su carácter trascendente con relación a las contingencias del mundo sujetos a la temporalidad.

En el momento en que se deja de buscar a lo verdadero como origen fuera del tiempo, se vuelve posible preguntar cómo lo verdadero se volvió verdadero. [...] Nietzsche no cuestiona la validez de lo verdadero, no establece los límites del saber teórico, sino que pone de manifiesto la fuente profundamente moral de su primer surgimiento. Su impugnación de la dimensión apremiante del absoluto es un alegato a favor de la experimentación de otras actitudes menos serviles, más arriesgadas: actitudes heroicas de un género nuevo.⁴¹³

A decir de Nietzsche, la voluntad propia del proceder socrático consistía en fundamentarlo y explicarlo todo, lo que representaba una nueva creencia acerca de un orden trascendente del

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 20

⁴¹² *Ibidem*

⁴¹³ *Ibid.*, p. 23

mundo y de la existencia con lo que se establecía el postulado de un orden de lo verdadero, exterior al mundo.⁴¹⁴ Para Nietzsche, la figura de Sócrates concreta el nacimiento de este nuevo orden, es decir, el mundo visto a través de la creencia en un absoluto: “Deducir, conceptualizar, juzgar consisten en referir las cosas de este mundo a su esencia. Conocer consiste en revelar ésta despojándola de su engañosa apariencia. A la constitución de una actitud teórica, científica, corresponde la instauración de una verdad trascendente.”⁴¹⁵

La referencia a un orden exterior al mundo con lo que se constituye la teoría se acompaña necesariamente de la creencia en su superioridad sobre el mundo. Es decir, la afirmación de una trascendencia conlleva un intento de desvalorización del mundo, donde dicho desprecio constituye el prejuicio fundador sobre el que se apoya la búsqueda pretendidamente neutral de la verdad. Pero juzgada negativamente o no a la realidad, o que sea o no su fenomenalidad inestable, desordenada y sujeta al devenir, etcétera, el hecho es que no existe otra realidad, es la única existente. Por tanto, dicho desdén precisa ser superado, y para ello será necesario sobrepasar el desprecio por la dimensión contingente del mundo o la “sinrazón” de las cosas. “Ya en este punto es posible señalar una de las nuevas dificultades a las que tendrá que responder el heroísmo en gestación en la genealogía: saber mantenerse en la incertidumbre”.⁴¹⁶ Ciertamente la creencia en la superioridad de una realidad ajena es el elemento inconciliable con el que se establece el orden de una razón que se pretende carente de prejuicio y sujeta a lo inteligible. Lo que se pretende entonces es escapar de la influencia del absoluto, teniendo en cuenta que cada vez que se plantea la crítica del absoluto en términos de verdadero o falso, se vuelve a caer dentro del ámbito que se pretende disolver.

En este sentido, si el recurso al absoluto es una forma de situarse en el mundo mediante el rechazo de éste, no hay razones para limitarse a él, es decir, que es posible moverse de diferentes

⁴¹⁴ Birnbaum considera que la verdadera innovación de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche radica más que en la concepción dialéctica de Dionisos-Apolo, en el carácter crítico del duelo entre el héroe Dionisos y el hombre teórico Sócrates. En el entendido de que: “El espíritu socrático no representa al espíritu del individuo Sócrates, sino la conducta específica mediante la cual se inaugura el postulado del absoluto.” *Ibid.*, p. 36

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 24

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 26

formas sin pasar por la ficción de otro mundo. Al final, a cada uno corresponderá inventarse su propio camino o cambiarlo según dicten las circunstancias; de este modo es como surge la dimensión necesaria de la libertad. Aunque lo cierto es que esta versatilidad produce discontinuidades: por un lado, la experimentación de estas discordancias exigen un heroísmo ágil y cambiante, alejado de la pesantez monumental y, por otro, dicha disposición variable hace patente la tendencia a la persistencia o el retorno a la creencia del absoluto:

¿Cuál es, pues, esta fascinación que experimentan los hombres por “fabular sobre *otro mundo*”? Para quien reconoce en él una realidad histórica, este otro mundo no tiene “sentido alguno”, a menos que exista en nosotros un instinto dominante de calumnia, de empequeñecimiento, de recelo de la vida: en este caso, nos vengamos de la vida con la fantasmagoría de “otra” vida, de una vida “mejor”. El tiempo de actitud negativa no se suprime definitivamente cuanto surge como tal, porque aun quienes se vieran liberados de él una vez, corren siempre el riesgo de ser arrastrados de nueva cuenta por un recelo contra la vida.⁴¹⁷

La liberación del absoluto no intenta trascender la vida colectiva y ordinaria, sino a incorporarse a ella; de aquí, surge por primera vez el heroísmo ligado a lo cotidiano, a sus vicisitudes y al trato con los otros. Su realidad tiene que ver más con la solidaridad en relación con los conflictos del día a día, que con las cimas inconquistables. De acuerdo con el postulado del absoluto, un espíritu cualquiera conoce en la medida en que se esfuerza por ser una figura abstracta reducida a la inteligibilidad; a semejante conocimiento no le hace falta la experiencia ni la confrontación con los demás, aun cuando los espíritus vivan en común. En otros términos, en la lógica trascendente, el saber se relaciona indisociablemente con una esfera totalmente ajena a la vida; empero, como los espíritus viven en compañía y existen, entonces en dicha lógica no hay conocimiento propiamente hablando.⁴¹⁸ Por esta razón es que el heroísmo precisa la vuelta a lo cotidiano, en tanto que la afirmación de la existencia heroica es indisociable de la pluralidad: no se revela primeramente en un enfrentamiento con la muerte, sino en una intensificación de la existencia colectiva.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 34

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 36

En este punto Nietzsche considera que la finitud es la clave para comprender la actitud negativa respecto del mundo; por ello, desentraña una parte importante del enigma del origen, a saber, los indicios de la muerte inscritos en todo comienzo. A partir de ello puede entreverse la idea de una dificultad nueva que será fundamental para el heroísmo venidero. Si la visión de inmortalidad no es más que una ilusión, entonces para sobreponerse a ella no basta con enfrentarla, sino que es necesario afirmar la contingencia mortal como la realidad única de la propia existencia: el “más allá” es solamente una representación dada por una negación de lo mortal. De ello dependerá la afirmación de que la imprevisibilidad de la vida también es la imprevisibilidad de la muerte. “La complejidad del mundo sólo resulta accesible a quienes dejan de interesarse por el origen para interesarse en las peripecias del acontecer. Es esta atención a las irregularidades y a las incertidumbres de la existencia, antes que el desprecio a la muerte, la que constituye la prueba de una vida mortal”.⁴¹⁹ El apego a la existencia debe también afirmar el apego a la muerte, en tanto que acompaña todo anhelo de vida.⁴²⁰

Bajo tales consideraciones en Nietzsche la actitud heroica se concretará bajo un nuevo aspecto y será histórica en tanto que incrédula, múltiple, porque será indefinida y plural en tanto que será humana.

2.4. Los héroes de un género nuevo

Con la destrucción del predominio del absoluto surge el conocimiento inmanente del mundo, donde la lucidez se relacionará directamente a una liberación. La condición del conocimiento que no obedece a ninguna certidumbre es una condición histórica, en tanto que sólo

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 29

⁴²⁰ En cuanto al poder de fascinación que posee la muerte o lo que es lo mismo, la nada, es de entre todos los poderes el más implacable. Sin embargo, la vida puede ser tan implacable como la muerte misma si sólo nos sujetamos a ella. La vida incluso resulta ser un género hasta raro de la muerte cuando se concibe como un devenir tan accidental como imprevisible.

un saber que rechace la conformidad entre lo verdadero y el orden del poder logrará producir un saber nuevo que tome en cuenta al mundo. La intrincación entre liberación e inteligencia constituye así el carácter específicamente heroico del conocimiento finito.

Esta heroización del conocimiento está presente en la primera puesta en tela de juicio de la trascendencia cristiana: Giordano Bruno es quemado vivo en el *Campo de Fiori*, Descartes retira su obra *El mundo* cuando se entera de que Galileo es condenado por su enseñanza del sistema copernicano. Todos estos filósofos reivindican la libertad de hacer uso de su razón, y esta práctica los pone en conflicto con la autoridad de la fe. Los comienzos heroicos de la era moderna son objeto de numerosas observaciones, por ejemplo, la declaración de Hegel sobre Descartes: “Descartes es, de hecho, el verdadero fundador de la filosofía moderna, en tanto que ella toma por principio al pensamiento. La acción de este hombre sobre su siglo y en los nuevos tiempos jamás podrá ser exagerada. Es un héroe: ha tomado las cosas por el comienzo, y ha recobrado el suelo verdadero que ha sido reencontrado tras un extravío de mil años.”⁴²¹

La disposición heroica que Nietzsche sugiere se trata de una actitud correspondiente a una exigencia inédita del conocimiento, en la medida en que hace un llamamiento al valor para rechazar toda autoridad establecida, y por ende se vislumbra como una invitación apremiante a prestar atención a lo que nos rodea y a dejarnos sorprender por lo que sucede. Se trata así, de un nuevo espíritu heroico, que discrepa tanto del anhelo de inmortalidad como del ideal de una razón autónoma, en tanto su valor es relativo a la temporalidad.⁴²²

De acuerdo con Birnbaum, aun cuando Nietzsche se inspira en los primeros sabios y su oposición a la autoridad de la fe y de que recupera esta actitud, ello sólo será su punto de partida mas no su modelo, pues más allá de esto su reflexión acerca del heroísmo de un conocimiento guiado más por lo sensible y expuesto al mundo lo llevará a elaborar el conocimiento dentro de un orden heterogéneo de la pluralidad. El desmoronamiento de la trascendencia surge en este sentido como una oportunidad que se debe aprovechar.

El tiempo de la modernidad no es, pues, de segundo orden sino cuando se lamenta del desmoronamiento de la trascendencia que advierte en él. En cambio, desde que deja de preocuparse de la verdad ausente, este desmoronamiento surge precisamente como una

⁴²¹ G. W. Hegel, *Lecons sur l'histoire de la philosophie, apud, Ibid.*, p. 41

⁴²² *Ibid.*, p. 43

oportunidad de tener acceso a las posibilidades infinitas que ocultan los pliegues y repliegues de las épocas pasadas.⁴²³

La liberación que sobreviene del abandono del absoluto introduce una nueva libertad, a saber, la libertad de explorar la contingencia del mundo. Dicha libertad se manifiesta en una nueva actitud de los espíritus científicos modernos, a finales del siglo XVI, quienes se convierten en los autores de una búsqueda que no confía en ninguna autoridad establecida. “Para llevar a buen fin sus experiencias Giordano Bruno, Galileo, Descartes se liberaron de la tradición. Son los héroes de un género nuevo, héroes cuya valentía consiste en no creer, en querer demostrarlo todo. Ellos experimentan, exploran, examinan.”⁴²⁴

Para estos espíritus científicos, la confrontación y el debate valen como la condición necesaria para su libertad de investigación, de igual forma que para su libertad de existir. Pero además en el momento en que estos espíritus científicos desafían sus prohibiciones al pensamiento, se convierten en abogados de la libertad de investigación, así como de una libertad pública. Van en contra de una opresión que afecta a la comunidad toda, de modo que su disposición heroica se manifiesta como dimensión colectiva de la actividad científica.

Los espíritus que intentan conocer lejos de cualquier razón superior son heroicos, porque en su desacuerdo con la opinión sólo cuentan con su propia lucidez. Dicho heroísmo, por tanto, exige poner atención a los fenómenos, interesarse en las circunstancias, para ser en sí mismo la fuente de una nueva iluminación. Por lo mismo, los espíritus sabios no se refugian en el confort de la solitaria contemplación, más bien toman el riesgo de exponerse al tiempo en que son libres de someterse a ninguna autoridad, aunque no por ello se creen poseedores de la verdad. “No es heroico quien cree poseer la verdad, o incluso el que se consagra solitariamente a su búsqueda, sino quien tiene el valor

⁴²³ *Ibid.*, p. 196

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 44

de redargüir a la autoridad que pretende detentarla: “¡Justifícate ante los demás, confronta su argumentos [*sic*], si tú estás convencido de lo que dices, de lo que pretendes imponer a todos!”⁴²⁵

Los espíritus libres no creen más en la certidumbre de la ciencia, ni en la verdad divina, por ello el desapego científico es sólo una de las actitudes posibles de su repertorio. En este sentido no se trata de un heroísmo de la ciencia, pues ésta es sólo una de las posibles disposiciones del heroísmo. En este caso aquellos sabios adoptan a la ciencia para cuestionar la fe, pero si la ciencia se presentara bajo otra forma de creencia en el valor absoluto de la verdad, asumiendo el carácter de superioridad, no se dudará en cuestionarla, pues es posible incluso que la voluntad científica de adquirir un conocimiento “verdadero”, la lleve a oponerse a lo contingente del mundo, y a imponerse bajo la misma forma de certeza y de referencia al absoluto. “Quien se considera ateo, argumentativo y sin prejuicio se manifiesta animado de la misma fe que pretendía combatir: la fe en la superioridad de la verdad científica sobre cualquier otro punto de vista, y por tanto, la convicción de que es necesario ordenar el mundo conforme a esta verdad”.⁴²⁶

El sabio que se vale de una fe abandona su libertad de explorar el mundo, pues la certeza con la cual se beneficia le cuesta caro: sacrifica todas las irregularidades sensibles del mundo y su diversidad, a las cuales desdeña sin más; se le van los ojos por lo que es esencial, mientras que lo que no está conforme con el orden establecido le pasa como desapercibido. Para Nietzsche esta actitud es la de un espíritu que se sustrae de la fuerza del heroísmo:

Desde que vosotros habéis recurrido a la fe cristiana o a una metafísica, al punto de que una ciencia se detiene, os habéis privado de la fuerza del heroísmo: ¡y vuestro valor científico se ha *humillado profundamente!* ¡En lo sucesivo habéis rehusado su acento más elevado! ¡Sois fríos, habéis dejado de ser conmovidos, no sacrificáis nada! De lo que resulta el espectáculo horroroso del “sabio” –le falta grandeza, no llega a la meta pues se esconde y corre a los brazos de la Iglesia o del gobierno, o de la opinión pública, o incluso de la poesía y de la música. Tiene la *necesidad* de este renunciamiento.⁴²⁷

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 49

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 51

⁴²⁷ F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, *apud ibid.*, p. 54

Al “sabio” no le interesa nada, pues debido a su falta de intrepidez todas sus elecciones están prescritas, y quienes así actúan, quienes inhiben su deseo de conocer o de “no pensar”, desisten en su deseo de libertad. Por el contrario, el espíritu que desea conocer las cosas parte de su contingencia en vez de ocultarla, es decir, parte de los elementos presentes y de las circunstancias del momento. Semejante manera de conocer que se vincula inextricablemente al “aproximado” de las cosas puede dar cuenta de su dimensión inacabada. El héroe del conocimiento no sacrifica lo sensible por lo inteligible:

Cuando se abre a los accidentes y a las asperezas de las cosas cotidianas, la técnica del asombro reintroduce el *kairos* en el conocimiento. [...]El conocimiento se convierte en una experiencia, de pleno derecho: no puede dejar sin cambiar ni a lo que lo pone en acto ni a las cosas que informa. El léxico heroico empleado por Nietzsche caracteriza esta nueva manera de conocer. El que así experimenta se embarca en una aventura sin retorno; como un viajero navega hacia lo desconocido, recorre los meandros de lo sensible con sus riesgos y peligros, se entrega a una exploración sin fin último, experimenta placer en la transición y en el cambio.⁴²⁸

Para este heroísmo el conocimiento se descubre como arriesgado y expuesto ya desde el momento en que experimenta en la inquietud de su recorrido. De modo que los héroes del conocimiento, al sobrepasar el estado de las cosas, recorren un camino aún sin explorar, y en este tránsito surge un nuevo tipo heroico de espíritu, a saber, el de los espíritus libres.

Asimismo, ahora los héroes confían en su propia versatilidad y están dispuestos a dejarse desestabilizar por los acontecimientos de los que son objeto. Para ellos conocer es una experimentación donde cada nueva posibilidad se presenta sin ningún límite, y donde en lo sucesivo es posible el recurso positivo al error. Dentro de un orden trascendental la relación entre la verdad y el error era una relación de oposición, al grado de que estar en el espacio contingente del mundo simbolizaba ya faltar a la verdad. Pero en el momento en que el más allá pierde su dominio, el conocimiento se desenvuelve al interior de este mundo con toda su contingencia y su

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 63

imprevisibilidad. Ahora, no se llega al conocimiento venciendo al error, de modo que los héroes errantes recorren el mundo en un viaje sin un destino preciso:

Hemos reconquistado el gran valor de errar, ensayar, aceptar provisionalmente -¡nada es tan importante!- y precisamente por esto los individuos y las razas pueden ahora ver tareas tan grandiosas que en tiempos anteriores habrían parecido una locura o un desafío al cielo y al infierno. ¡Podemos experimentar con nosotros mismos! ¡Si, la humanidad puede hacerlo con ella misma!⁴²⁹

Los héroes no demandan que su conocimiento sea permanente e invariable, de modo que cada labor remitirá a otras más, y ningún conocimiento será “tan importante” como para afianzarse a él, porque cualquier ejercicio, menor o mayor, tendrá la posibilidad de ser modificado. Así, los héroes exploran los resquicios que por mucho tiempo fueron ignorados, recorren prácticas, relaciones y yuxtaposiciones ocultas, donde anteriormente sólo se hallaban oposiciones.

2.5. La nueva actitud heroica: Vivir como al morir, se hubiera querido haber vivido

En lo sucesivo cada quien se halla evidenciado en la condición única e irremplazable de su existencia, como aquello que lo distingue de los demás, pero para llegar a vivir esta distinción es preciso interesarse en las diferencias que tienen lugar entre “nosotros”. El heroísmo que es capaz de apoyarse en esta distinción se desenvuelve en este “entre”, en el sentido en que su diferencia pasa de unos a otros en lugar de manifestarse en una superioridad.⁴³⁰

Respecto a las “virtudes del héroe”, éstas no se caracterizan por algo en particular sino que se manifiestan volviéndose contra las certidumbres pasadas; así se presenta el heroísmo paradójico de los espíritus libres: nos convertimos en lo que somos no siendo más lo que ya somos. En otras palabras, más que virtudes heroicas son virtudes de la “falta” las que desarrolla el nuevo heroísmo, pero no porque remitan a una carencia o a un defecto sino porque con éstas puede surgir lo

⁴²⁹ F. Nietzsche, *Aurora*, apud *ibid.*, p. 137

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 64

imprevisible: “La afirmación de la existencia mortal hace caer en falta la persecución de inmortalidad, la resistencia ante la necesidad de certidumbre hace caer en falta la desvaloración de este mundo, el dirigirse al otro como un desconocido hace caer en falta la identidad. Son estas tres ‘virtudes’ de la falta las que desarrolla el heroísmo moderno.”⁴³¹

Por otra parte, el heroísmo finito vive su vida como lo que es, en cuanto que procede del nacimiento y es habitado por la muerte, por ello admite la derrota de la existencia mortal y no vive su existencia rechazando o huyendo de la muerte, sino que se afirma como presente en el mundo del acontecer. Así se vuelven heroicos quienes dicen sí a todas las turbulencias propias de la vida, quienes toman a la vida con todo y sus relieves, pues para el ser heroico consentir a la muerte es sinónimo de consentir a la vida. Quien vive en este sentido se inclina hacia lo desconocido que enmascara toda la existencia, además de que no niega a la muerte que reside en ella.

Desde esa perspectiva la disposición heroica de los espíritus libres es todo menos un enfrentamiento con la muerte, debido a su afirmación a la existencia mortal. Sin embargo, no se trata de exigir mirar de frente siempre a la muerte, porque ello haría prevalecer la idea de la muerte como algo opuesto a la vida o sucumbir ante el sacrificio de la vida para alcanzar la gloria inmortal.⁴³² Por el contrario la nueva actitud heroica se libera de la obsesión a la inmortalidad al vaciar a la muerte de su poder fantástico; ahora el heroísmo establece una nueva relación con la muerte al permanecer al tanto de las circunstancias. Este héroe no se cuenta entre los seres superiores que están prestos a morir, actitud que evidencia una servidumbre al poder que los glorificaría. Aún así es cierto que existen momentos de conflictos donde el ir a la muerte manifiesta un acto de resistencia, y esto cuando la disposición de morir se presenta como la única actitud digna de ser vivida. “En el heroísmo mortal, no está definida de una vez por todas, puesto que en lo

⁴³¹ *Ibid.*, p. 66

⁴³² Lo anterior se relaciona con el valor heroico en su acepción clásica, donde se es dueño de la muerte, a causa de una presencia más plena de la vida, a saber, la presencia eterna que otorga la gloria: el héroe que muere, nace porque se vuelve glorioso, porque asegura su presencia al instalarse en la memoria.

sucesivo depende de la situación en la que uno se encuentra envuelto. Morir no es glorioso en sí mismo, es a veces la única libertad que le queda a uno. Y lo que cuenta es ejercitar esta libertad.”⁴³³

Anteriormente la actitud gloriosa procuraba ser una actitud superior, porque tenía la capacidad de hacer lo que pocos: dominar el miedo a la muerte y sacrificarse. La fuerza de la persecución desmedida de la gloria consistía en imponer la propia voluntad desafiando a la muerte, pues sólo así el espíritu heroico se exaltaba a sí mismo y se sentía dueño de sí mismo. Pero resulta que amar la vida es todavía más difícil que la presunción gloriosa hacia la inmortalidad, en gran medida, porque precisamente se halla también al alcance de “todos y de ninguno”. Para quienes abrazan la vida, lo supremo no es nada, pues significan más la tentación a los acontecimientos y los alcances que suscita. En perspectiva, quien no aspira a dejar huella en la historia con su sello de voluntad, aspira por el contrario a una transformación tanto a nivel individual como a nivel colectivo con el mundo que se le presenta como común.

Ahora bien, todos los acontecimientos de la vida, incluso los más anodinos –las decepciones y las sorpresas, las coincidencias, los hechos debidos al azar, los contratiempos- pueden cambiar a quienes los viven. Si los héroes modernos no buscan la supervivencia más allá de la muerte es justamente porque aspiran a vivir plenamente todas las peripecias de su existencia. Transforman su vida en una aventura, viviendo “como al morir habrían querido haber vivido”. Para afirmar la existencia mortal, el heroísmo se vuelve contra la búsqueda de inmortalidad.⁴³⁴

2.6. La superación del desprecio por lo cotidiano

“Lo cotidiano es lo que se nos da cada día (o nos toca en suerte), lo que nos preocupa cada día, y hasta nos oprime, pues hay una opresión del presente. Cada mañana, lo que retomamos para llevar a cuestras, al despertar, es el peso de la vida, la dificultad de vivir, o de vivir en tal o cual condición, con tal fatiga o tal historia a medio camino de nosotros mismos, casi hacia atrás, en ocasiones velada; uno no debe olvidar ese “mundo memoria”, según la expresión de Péguy. Semejante mundo nos interesa mucho, memoria olfativa, memoria de los lugares de infancia, memoria del cuerpo, de los gestos de la infancia, de los placeres. Tal vez no sea inútil reiterar la importancia del dominio de esta historia “irracional”, o de esta “no-historia”, como todavía la llama A. Dupront. Lo que interesa de la historia de lo cotidiano es lo invisible.”

Paul Leuilliot, *Pour une histoire du quotidien au XIX^e siècle en Nivernais*;

⁴³³ *Ibid.*, p. 69

⁴³⁴ *Ibidem.*

Para volver la mirada a las cosas y cuestiones de nuestro mundo es preciso manifestar en todo momento una clara indiferencia respecto de las cosas últimas o de las “grandes preguntas”, pues evidentemente el codiciado anhelo por las cuestiones fundamentales dificulta el cuidado de todas las demás. De acuerdo con Nietzsche sólo cuando dejemos de plantear preguntas vacías, tales como “¿cuál es el fin del hombre?” o “¿cuál es su destino después de la muerte?”, es cuando se podrán dar las condiciones necesarias para poder responder a los impulsos propios de nuestro mundo. De lo contrario, si se continúa el interés por lo que está detrás de la contingencia del mundo, y se persista con ello a querer alcanzar la verdad, tanto las preguntas como las respuestas seguirán entonces guiadas por un “más allá” inalcanzable. Esta tarea no corresponde a quienes se elevan hasta las grandes preguntas, sino precisamente a quienes las hacen caer en falta, en este caso, al heroísmo.⁴³⁵ El nuevo heroísmo se presenta como indiferente: no se va por las grandes preguntas o por las cosas últimas y definitivas, sino que se interesa de manera renovada por las cosas provisionales e inestables del mundo, prestando atención a las situaciones de la vida, sin que por ello se niegue categóricamente a aquéllas.⁴³⁶

No siempre ya querer saber, obtener, alcanzar; no apropiarse del mundo “sino prestar oídos a las voces discretas de las situaciones de la vida”. La ecuanimidad, apta para recibir lo que viene, permite reconciliarse con los acontecimientos cuya travesía constituye la existencia. “No exijas que lo que ocurre ocurra como tú quieres. Quiere que las cosas ocurran como ellas ocurren y serás feliz.”⁴³⁷

Aunque resulte evidente, sólo cuando se tenga el valor de superar el desprecio por lo cotidiano, es cuando el conocimiento heroico logrará internarse en las irregularidades propias de la cotidianidad –aun cuando sea más difícil tratar con las cosas próximas, que con los ensueños de las cosas últimas y primeras. Indudablemente el deseo de emancipación de los espíritus es en todo

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 71

⁴³⁶ De acuerdo con Birnbaum, la indiferencia heroica se presenta como una derivación moderna al estoicismo, en tanto que acepta los accidentes del devenir en un todo armonioso.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 72

momento producto de una relación con los otros, de modo que la prueba de los héroes que entran en lo cotidiano consiste en transitar de manera conjunta con las circunstancias comprendiéndolas. Asimismo, la necesidad heroica de la perseverancia determina la diferencia entre el acto de conocer, e incluso de dudar, antes que por la necesidad de una certeza. “Lo que le falta a quien ‘quiere demasiado rápido una certeza’ no es otra cosa que el valor de buscar a tientas.”⁴³⁸

2.7. El heroísmo de “todos y nadie”

Por otra parte, para Nietzsche la singularidad heroica se establece bajo la paradójica forma de lo indeterminable: marchar sobre el conocimiento de sí mismo requiere el abandono de cualquier voluntad que sostenga criterios definitivos sobre por ejemplo, lo “bueno”, lo “noble” o lo “grande”, para poder experimentar lo incognoscible. Ahora bien, lo incognoscible no remite a una dimensión inalcanzable por el conocimiento; quienes no reconocen la exigencia heroica del conocimiento son aquellos que creen conocer la verdad acerca de por ejemplo, el bien, lo grande y lo noble. Quienes pretenden limitar el valor absoluto de éstos u otros criterios, lo que logran es restringir el futuro a ser sólo una reproducción del presente, pues lo único que hacen es apeгarse a valores ya establecidos, yendo en contra precisamente de la liberación de la sumisión al pasado, que pretende la relación heroica con el tiempo –que consiste en no dar vigencia al pasado y al pretendido valor absoluto de las cosas.

El heroísmo no tiene nada que ver con una resolución, sino que se halla suspendido de lo que todavía no es. Y el conocimiento característico de este heroísmo es la apertura hacia lo que es inesperado; es esto lo que constituye su presente. Conocer exige, pues, no orientarse más hacia lo que es ya conocido, sino interesarse en la extrañeza de reserva en éste. Nuestro heroísmo consiste en acoger lo posible, no como lo que es probable, sino como lo que es imprevisible.⁴³⁹

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 75

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 86

Ahora bien, un espíritu que se libera y que se cuenta entre “nosotros” lo habrá hecho siempre en respuesta de una invitación, por ello y en tanto que no actúa solo, el heroísmo se concibe como constelación. En otras palabras el espíritu que se emancipa se presenta como un destinatario, puesto que el deseo de liberarse no procede de sí mismo, sino que proviene siempre de otro; por ello en parte es que conjuga al “todos y a nadie”. En dicha invitación “nosotros” no nos dirigimos a alguien que ya es tal o cual cosa, “nosotros” como destinatarios que aceptamos esta invitación somos cada hijo de vecino que se habrá convertido en otro. De acuerdo con Birnbaum, el “nosotros” en Nietzsche no alude ni a una minoría empírica de los espíritus, ni al establecimiento de una élite en particular, sino a los espíritus que logran deslindarse del pasado y que dejan de ser prisioneros de él, pues son ellos quienes se separan del estado de hecho, y quienes logran sacar partido de la posibilidad de convertirse en otros distintos de lo que ya son. Así, el heroísmo del devenir no se presenta como esencial, sino sólo como ocasional.⁴⁴⁰ Por tanto, dicho heroísmo es “todos y nadie” en el sentido en que la multiplicidad que constituye todo espíritu (cualquiera que este sea), surte efecto cuando participa en la pluralidad de lo común.

En la medida en que un sí mismo no tenga acceso a su inconstancia sino en el momento de ser afectado por lo desconocido, no puede abrirse a éste más que apostando, a cada encuentro, a lo que vendrá a desmentir lo que ya conoce de los demás, del mundo. Perseverar en la incitación de lo que hay de imprevisible en los demás, aun cuando se encuentre en terreno “conocido, muy conocido”, es en esto en lo que consiste el heroísmo que requiere la liberación. Se trata, pues, efectivamente de un heroísmo que se desarrolla en la destinación misma.⁴⁴¹

Asimismo, los espíritus libres resultan heroicos en el momento en que comienzan a problematizar la jerarquía en la que se encuentran inscritos. El heroísmo de “espíritu libre” corresponde a un “nosotros”, pues es colectivo en tanto que para Nietzsche no podría concebirse una liberación solitaria y por ende, un heroísmo solitario, puesto que no puede haber liberación si el

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 90

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 93. A grandes rasgos en esto consiste el heroísmo de la exhortación en juego en el pensamiento nietzscheano del devenir. Con todo y que Nietzsche tienda a excluir a la “mayoría” de la liberación, y con ello, haga prevalecer aquello de lo que precisamente nos invitaba a liberarnos.

espíritu se apropia de su individualidad. “Un espíritu libre no es un héroe, se convierte en uno. El heroísmo liberador no circunscribe ni califica a quienes *son* libres, sino que representa el exceso impropio de la contingencia plural sobre lo idéntico como el ámbito mismo de toda libertad singular.”⁴⁴²

2.8. El desarme de la seriedad como la victoria del heroísmo

A diferencia de los pensadores de hecho los héroes ahora no se elevan hacia lo grande, antes bien, se ensartan en su propia movilidad. La nueva libertad de los victoriosos está relacionada con la abundancia de inteligibilidades propias del mundo presente, mientras que la movilidad de su victoria se deriva no del dominio de las cosas o del dominio sobre los demás, sino de una transformación de la existencia. De acuerdo con dicha flexibilidad, su mesura y su desatención pueden surgir a partir de las circunstancias más implacables.

A la vez, el heroísmo del conocimiento se distinguirá por la capacidad de vencer la presuposición de cierta concepción filosófica, que identifica el conocimiento con lo serio, a una búsqueda de coherencia que lleva a dejar de lado lo que no forma parte de ella, y que erradica lo insignificante de la vida, lo superfluo o lo circunstancial; saber que además interpreta la imperfección como algo que debe evitarse a toda costa. Frente a dicha seriedad, los héroes enfatizan en la dificultad que acompaña el ejercicio del discernimiento, pues consideran que éste no es una cosa que se puede poseer de una vez por todas y para siempre a modo de pericia. Igualmente, sin lo superfluo de la existencia, no se podría ejercer ningún discernimiento propio, y ya que ningún conocimiento puede desdecirse de la existencia en tanto que ésta anima al conocimiento, entonces conocer y existir van de la mano, aunque de una manera desvinculada o desfasada.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 175

En su reflexión sobre el heroísmo, Nietzsche argumenta que la seriedad del pensamiento no es más que un resentimiento de quienes no piensan su existencia, sino que van en contra de ella. La diferencia entre el saber llamado serio y el conocimiento es que aquél se halla en un campo delimitado donde se espera dominar el todo, donde surge el buscador serio, el “especialista”. “El rigor de su búsqueda es muestra de una limitación; es obtenida a costa del sacrificio de todo cuanto no entra en el ámbito de su saber: su propia existencia cotidiana, sus emociones amorosas, sus humores frívolos o simplemente anodinos.”⁴⁴³ Asimismo, lo serio del conocimiento parece ser una manifestación de servilismo, pues quienes proceden de este modo y se consumen por un saber a fondo sacrifican el ejercicio del conocimiento por una quimera de control.⁴⁴⁴ De acuerdo con Nietzsche, quienes piensan con seriedad tratan a su intelecto como una máquina y creen conocer, cuando en realidad ponen su inteligencia al servicio de una razón de la cual están ellos mismos excluidos; se trata de una alienación tan rigurosa que termina por ser la única concepción del trabajo intelectual. Dicha reducción finalmente sustrae lo que es esencial de la práctica del conocer, a saber, la libertad de pensamiento, y como resultado de lo anterior, quien se somete a dicho proceder, no puede más que perder su humor:

Nietzsche afirma que la alegría como humor propicia al pensamiento, cuando se pone principalmente el acento en la liviandad. De modo que la victoria de los espíritus libres radica en “desarmar la seriedad”: la gloria que enarbola a los héroes lejos de magnificar sus hazañas, engrandece su espíritu jovial. De acuerdo con este filósofo, la alegría surge de una indiferencia a la finalidad: un espíritu que en lugar de vivir su acontecer persevera a toda costa un fin, tenderá a ser agraviado al sobrevalorarlo aún más allá de la existencia, al tiempo en que desatenderá todo lo que efectivamente ocurre. Por el contrario, para quien no proyecta nada, no alcanza nada, pues no se fía del fracaso, ni del éxito; en lugar de ello, experimenta el placer del desarrollo efectivo de las cosas

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 100

⁴⁴⁴ Para Nietzsche el servilismo respecto del absoluto, no es más que el servilismo respecto de la autoridad ya en vigor.

antes que su finalización. “Así, los espíritus libres no son, alegres porque lleven una existencia victoriosa, sino que es la alegría la que, estallando en el seno de su futilidad, constituye una victoria de la existencia misma.”⁴⁴⁵ La victoria reside, pues, en pensar y vivir sin pretender que la vida y el pensamiento coincidan en absoluto.

In media vita. -¡No! ¡La vida no me ha decepcionado! Al paso de los años la he encontrado, por lo contrario, más rica, más deseable y más misteriosa —a partir del día en que el gran liberador vino sobre mí, el pensamiento de que está permitido ver en la vida una experimentación del conocimiento -y no un deber, no una fatalidad, no un engaño! Y en cuanto al conocimiento mismo: para otros podrá ser algo distinto como un diván, o el camino que conduce a un diván, o un divertimento o una ociosidad —para mí es un mundo de peligros y de victorias en donde los sentimientos heroicos pueden también entregarse a sus danzas y retozos. “*La vida como medio del conocimiento*” - ¡con este principio en el corazón se puede no sólo vivir valientemente, sino también *vivir alegremente y reír alegremente!* ¿Y quién sabría reír bien y vivir bien si no supiese primeramente guerrear y vencer?⁴⁴⁶

En Nietzsche el conocimiento aparece como enteramente relativo a la vida, porque la vida no es un medio para alcanzar el conocimiento, sino que conocer es precisamente el medio para vivir y, en este sentido, es un medio sin fin. En una vida que “experimenta” el conocimiento surge del interior de la experiencia, pues tomar la vida como su medio es ir al encuentro de todo cuanto ocurre, en lugar de intentar sustraerse de ello. De este modo quien sabe reír y vivir es también quien entiende de la guerra y la victoria, porque la alegría antes de serlo de esto o de aquello es sólo alegría experimentada en el curso de la existencia. Por tanto, un espíritu podrá experimentar la alegría sólo en la medida en que deje de tomar en serio los acontecimientos y en lugar de ello los viva.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 111

⁴⁴⁶ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, apud *ibidem*.

⁴⁴⁷ En este tenor, un espíritu jovial que experimenta placer en el devenir de las cosas puede afirmar de ellas al mismo tiempo el placer y la destrucción. En esta lógica de afirmación desear la muerte puede también significar algo más que una búsqueda por la inmortalidad, pues no se trata de desdeñar a la vida ni tampoco de menospreciar a la muerte; por ello para la disposición heroica, su paso por la muerte es tomada a la ligera.

2.9. El héroe sin gloria

La liberación de los espíritus libres se revela mediante una alteración que se presenta desde su interior, de modo que fractura su inmanencia y se incorporan al género de lo colectivo; así es como los espíritus libres afirman su pluralidad de lo común. Aunado a lo anterior, un espíritu emancipado respecto del absoluto se libera y se burla de la significación ya dada de las cosas, al tiempo en que quebranta la coherencia que las rodea. En tales circunstancias la disposición heroica que se relacionaba con la probidad, la seriedad o la rectitud, ahora se acerca más a lo opuesto, en este caso, a la bufonería:

Es necesario de tiempo en tiempo descansar de nosotros mismos [...], reír de nosotros o llorar por nosotros: descubrir al héroe y no menos al bufón que se esconden en nuestra pasión de conocer, ¡alegrarnos de tiempo en tiempo de nuestra locura para continuar alegrándonos de nuestra sabiduría! –Y porque en el fondo somos precisamente hombres graves y serios, y más pesas que hombres, nada podría hacernos tanto bien como el *gorro de pícaro*: tenemos necesidad de todo esto como de un remedio contra nosotros mismos.⁴⁴⁸

La aptitud del héroe no radica en su superioridad, sino en su semejanza con el bufón por cuanto la disposición heroica se presenta con un aire chusco y se rebela en contra de la supremacía en vez de representarla. Como el bufón, el héroe puede mofarse de cualquier creencia, incluso de la creencia de sí mismo, y regocijarse de una “libertad más allá de las cosas”. La liberación del pícaro, quien quiera que sea éste, cobra efecto a través de un reír que desquebraja su coherencia y además donde dicho reír lo desacraliza todo, aun la parte dura del propio heroísmo. En este sentido, el espíritu que se libera no tiene figura, pues un espíritu se convierte en libre cuando accede a las cosas que no tienen fijeza: revela la indeterminación plural como ley de lo común.

Esta ironía de la aptitud heroica concuerda con la racionalidad actual de la que habla Chantal Maillard, en el sentido de que mantiene un punto de vista flexible, susceptible a la evolución y rectificable en cualquier momento. De acuerdo con Maillard, la ironía pierde la

⁴⁴⁸ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, apud *ibid.*, p. 177

presunción de los privilegios y adquiere capacidad participativa y de comprensión: reduce a sus verdaderas proporciones los pequeños inconvenientes de la vida y reconoce siempre la justificación de los diversos puntos de vista al ser tolerante. El ironista vive en la ambigüedad y la acepta porque sabe que es posible vivir con ella, porque sabe que existen los matices y no se niega a asumir la contradicción. Asimismo, el ser irónico no pretende poseer valores absolutos, ya que se distancia de la razón y de la verdad que con ésta se pretende establecer, mas establece la posibilidad de jugar en circunstancias ordinarias metaforizando.⁴⁴⁹

De acuerdo con Birnbaum, para Nietzsche el porvenir de la época actual quizá esté en el reír. Concebir a la risa como esencial del tiempo presente no implica afirmarla como exclusiva a ésta, como una experiencia singular; al contrario, “en todas las épocas, se han hallado espíritus libres, petulantes y alegres”.⁴⁵⁰ A partir de estas consideraciones cabe señalar que no se trata de proclamar que la originalidad de nuestra época consiste en destacar sobre todo la risa, sino simplemente en que logra suprimir la restricción del reír que prevalecía con la creencia en el absoluto, o por lo menos en ello concuerda también esta otra forma de racionalidad.

Siguiendo la lectura de Maillard, la conciencia actual ha descubierto el ámbito del humor, ha transformado la ironía y ha abierto un espacio a lo lúdico.⁴⁵¹ Para la razón estética de la que ya se hablaba, recuperar lo cómico y su potencial lúdico resulta imprescindible, pues de ello también dependerá la llamada “risa estética” con la que se abren nuevas perspectivas, en tanto que propone

⁴⁴⁹ Cf. Ch. Maillard, *op. cit.*, *passim*

⁴⁵⁰ Tal como puede verificarse ya desde el espíritu libre griego de Aristófanes. A. Birnbaum, *op. cit.*, p. 193

⁴⁵¹ Tradicionalmente lo lúdico, entendido dentro del ámbito del divertimento, es por definición lo no serio, y no es serio porque no es productivo, en tanto que su finalidad es divertir o servir de entretenimiento para que la mente y el cuerpo descansen de las ocupaciones “serias”, es decir, productivas. Al no ser útil lo lúdico, tampoco es verdadero porque sus actividades no proporcionan conocimiento y sólo son “como si fuesen verdaderos”, además porque sólo “representan”, en cambio, lo verdadero se presenta a sí mismo. El juego además es desestabilizante, pues es gracias al azar y no a la firmeza, a la seguridad o al control. No obstante, después de autores como Huizinga o Piaget el juego es reconocido ahora como un elemento formador de la cultura, como un factor de aprendizaje, y por tanto en un objeto digno de interés. “El juego adquirió, por supuesto, importancia en la sociedad industrializada cuando se descubrió su utilidad: una máquina trabaja mejor después de un descanso. El juego se convirtió entonces en “ocio”, y su territorio en “espacio recreativo”. Ch. Maillard, *op. cit.*, p. 104

la aceptación de lo nuevo, abre brechas, alienta y se dirige hacia lo posible. Es tiempo de convertir las barreras en posibilidades, superando los límites. “La risa estética asimila aquello que para la risa ordinaria es inaceptable: el inquietante insólito, el absurdo, el despropósito, y al asimilarlo lo ‘realiza’: lo presenta ‘como si’ fuese real. Se establece entonces una especie de complicidad entre el mundo cotidiano y el mundo ficticio”.⁴⁵² Por su parte, puede afirmarse que la razón estética no interpreta el mundo, sino que construye mundos a partir de un proyecto y de una voluntad de integración; y ello en el momento en que expresa o sugiere y no cuando pretende establecer conceptos fijos. “El cometido de la razón estética es vigilar que la red nunca deje de tejerse.”⁴⁵³ Por lo demás es posible constatar ahora que ciertamente “el tiempo de la modernidad no es, pues, de segundo orden sino cuando se lamenta del desmoronamiento de la trascendencia que advierte en él. En cambio, desde que deja de preocuparse de la verdad ausente, este desmoronamiento surge precisamente como una oportunidad de tener acceso a las posibilidades infinitas que ocultan los pliegues y repliegues de las épocas pasadas.”⁴⁵⁴

Un aspecto significativo de la época contemporánea apela a un espíritu lúdico o de comicidad, que ligado al buen humor alude a lo desinhibido y fresco. Desde esta perspectiva y con relación al nuevo héroe, se sugiere que éste posee rasgos más relajados y menos serios ante los acontecimientos y hasta para sí mismo. El héroe en la época contemporánea acude al mundo de forma más eficaz, en tanto que va adquiriendo nuevos rostros a partir de la resignificación del sentido del proyecto de la modernidad. Ahora que todo convive dentro de las irregularidades propias del mundo, de lo que se trata es de ahondar en una forma de coexistencia que implique toda la multiplicidad y la posibilidad de la realidad de las sociedades contemporáneas.

En perspectiva, y de acuerdo con Birnbaum, Nietzsche pone de relieve las peculiaridades de un heroísmo destinado a la libertad en el momento en que pone el acento particularmente en el

⁴⁵² *Ibid.*, p. 130

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 15

⁴⁵⁴ A. Birnbaum, *op. cit.*, p. 197

desarrollo que concierne a los espíritus libres. Dichas peculiaridades se establecen a partir de las cualidades heroicas tradicionales pero en otro sentido: “La gloria es hecha a un lado en provecho de un interés renovado por las ocasiones cotidianas, la aspiración a la perfección cede ante el deseo de tender hacia lo desconocido, la fuerza se transmuta en humor, en curiosidad, en astucia.”⁴⁵⁵

El proceso de reelaboración de la figura del héroe, que se desprende a partir de la época conocida como modernidad –confusamente delimitada aún–, es un intento por comprender a dicha figura desde la perspectiva de la posmodernidad. La actitud heroica es replanteada desde un punto de vista filosófico, apelando a una transformación en el campo filosófico y su sistematización de la teoría que sólo se detenía a hacer abstracción de la experiencia. Tales críticas resultan indispensables para poder entender nuestro tiempo, si se toman como un intento por ubicar los puntos de partida del pensamiento contemporáneo. De lo que se trata ahora es de descubrir esta nueva actitud heroica –con todo y sus no cualidades–, a partir no ya de la excepcionalidad del héroe tradicional –siempre entregado a la gloria y a lo determinado–, sino a partir de las novedades de la vida ordinaria, a partir de la experiencia y cotidianidad llenas de incertidumbres y alteraciones, carentes de un destino fijo, que pueda llevarnos finalmente a reconquistar nuestro deseo de libertad, porque como bien lo apunta la doctora Birnbaum: “Este deseo es heroico en tanto que exige a cada quien dejar de remitirse al poder, al hábito, al confort, y que intente, siempre de nueva cuenta, comprender y experimentar”.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 277. Birnbaum considera que si lo que se quiere es afirmar al heroísmo que acompaña la experiencia de la libertad, es necesario ir más allá de Nietzsche, y para ello retoma a W. Benjamin, para quien el héroe representa *el verdadero sujeto de la modernidad*. Birnbaum argumenta que como en Nietzsche, en W. Benjamin las modalidades o peculiaridades del heroísmo se concretan con una serie de inversiones de las virtudes heroicas, aunque W. Benjamin se beneficia del heroísmo para oponerse a la fascinación de lo arcaico que obsesiona la modernidad. De modo que para el pensador frankfurtiano las ocasiones cotidianas de la resistencia, las complicaciones de lo desconocido, el empleo del humor y de la astucia, se traducen en un heroísmo que ya no sirve al poder, sino que pasa al lado de la historia de los vencidos; lo que lo lleva a considerar que la cuestión del heroísmo no ha de terminar aún. *Ibid.*, p. 278, *passim*.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 19

3. El héroe en la cultura de masas contemporánea, el caso de *Santo, el Enmascarado de Plata*

A la luz de estas consideraciones, y desde la posibilidad que abre el pensamiento filosófico contemporáneo, donde el héroe se caracteriza principalmente por la libertad de moverse en el mundo, y la capacidad de ser y estar con los otros en la vida colectiva, es donde podemos indagar acerca de los rostros, facetas y circunstancias específicas que determinan a aquellos personajes que se reconocen como tales en la cultura de masas contemporánea. Para dicho análisis se analizará cómo la figura del héroe también se caracteriza en gran parte por ser un producto de la industria cultural y de los medios masivos, a partir de la modernización tecnológica de la sociedad contemporánea.

Lejos estamos ya de la caracterización del héroe clásico. Sin embargo, en la actualidad cuando se hace referencia al heroísmo, se sigue apelando a su estructura tradicional, sobre todo en el momento en que se valora a partir del móvil ético de su acción, en cuanto a su destino final y su ejemplaridad. “Diversos seres sobresalientes del mundo moderno [muestran cómo], en todo tiempo y lugar, ha habido seres empeñados en llevar a cabo acciones heroicas. [...] El imaginario popular ha sentido –y siente- la necesidad imperiosa de idear figuras heroicas que le indican una ruta y, en su proceder, le sirven de modelo”.⁴⁵⁷

En nuestros días la constante es emular sus acciones y tomar a dicha figura como modelo de conducta, apelando en general, a esta idea del rol del héroe dotado de virtudes y de “ser siempre el primero y sobresalir por encima de los demás”. “Si tuviéramos que escoger una nota distintiva con que caracterizarlos –una suerte de común denominador– diríamos que el aspecto más destacable y por el que el imaginario popular los ha entronizado como héroes, *es el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor*”.⁴⁵⁸ Ante todo, la acción heroica se presenta como paradigmática.

⁴⁵⁷ Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe, Morfología y semántica de la figura heroica*, p. 8

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 7

Sin embargo, como se ha apuntado, la figura heroica no constituye una estructura cerrada, sino abierta y en perpetua metamorfosis, y aun cuando esté construida sobre la base de patrones precisos, en la actualidad se determina más por el mundo que le rodea y por su relación con los otros. Desde este panorama, y en aras de proponer a un personaje particular de héroe, se debe preguntar hasta qué punto los héroes de la actualidad necesitan de las características de los héroes de antaño para su instauración, y más aún, si dicha instauración requiere necesariamente formar parte de un mito.

Quizá en parte la respuesta a tales cuestiones se halle en el entendido de que precisamente el héroe dentro de la cultura de masas contemporánea es o un producto prefabricado, donde los *mass media* han reutilizado las formas tradicionales para crear sus propios prototipos (como sería el caso específico de los superhéroes de ficción); o bien, son personajes que han alcanzado en poco tiempo dicha distinción debido a sus acciones sobresalientes (como los personajes de la vida social, estrellas de la pantalla o del deporte). Si es así, resulta pertinente establecer en la medida de lo posible las diferencias que existen entre el héroe contemporáneo desde el punto de vista que ya se trató, y estas versiones transfiguradas, atendiendo a la idea de que dichas conformaciones dentro de la cultura de masas actual, podrán ser llamadas como tales, pero que en definitiva no responderán a las mismas necesidades (aun cuando comúnmente se consideren de manera indistinta en forma y contenido).

3.1. Héroes transfigurados

Dentro de la cultura contemporánea existe un rasgo que caracteriza a varias figuras como ídolos y en última instancia como los “nuevos héroes”, a saber, la categoría de la transgresión ligada a un punto de vista ético. La transgresión en dichas figuras se hace patente a partir de sus acciones

en el momento en que intentan apartarse del determinismo fatalista, para convertirse en artífices de su propio destino. El héroe es el que sabe decir no.

Los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisorio de estar regidos por la ilusión –por lo general de naturaleza utópica– de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello –en todos los casos de manera absolutamente convencida– a una aventura que en el fondo constituye un viaje hacia lo ignoto.⁴⁵⁹

Mediante la transgresión, los héroes manifiestan su acción dirigida a ir más allá de los límites y fronteras, y a librarse del marco socio-cultural en el que la historia pretende clasificarlos; justamente por dicha conducta es que estos personajes alcanzan la categoría de ídolos. En la actualidad, dicho empeño se manifiesta en figuras denominadas como “míticas” o “legendarias”, tal es el caso, entre muchos otros, del pacifista Mahatma Gandhi considerado nada menos que un “héroe nacional”; o en figuras tan controvertidas como excepcionales, como sería el caso del guerrillero Ernesto “Che” Guevara, quien de ícono contracultural, fue elevado a la categoría de héroe y de mártir. En su propósito de querer cambiar el mundo, estos seres obnubilados que permean el imaginario colectivo, en ocasiones no alcanzan a medir las consecuencias de sus empresas, las cuales muchas veces terminan de manera trágica:

Ese esfuerzo –utópico la mayor parte de las veces– es el que lleva al héroe necesariamente a una muerte trágica, la que ocurre en un tiempo prematuro y sin que éste haya empezado a perder su arrojo a causa de la vejez. De este modo su imagen, detenida en el momento decisivo del combate, perdura sin marchitarse en la esfera del imaginario mítico y, cuanto más se aleja del ámbito de lo fáctico, más se adscribe al del mito que, al ser intemporal, lo substrahe del deterioro del tiempo y de las contrariedades de la historia.⁴⁶⁰

Desde el punto de vista de la psicología social la veneración por estos seres carismáticos, crece en igual proporción cuanto más humildes hayan sido sus orígenes; en parte, debido a que dentro de la propia cultura, se proyecta en su culto e idolatría, una especie de anhelo de la imagen de lo que se hubiera querido ser. “A través de la imaginación, el ejemplo del héroe se imponen al hombre de todos los tiempos y latitudes como una posibilidad de sortear los obstáculos, transgredir

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 5

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 7

los límites, adscribirse al mundo de la fama y alcanzar, aunque sólo sea muy fugazmente, un hálito de inmortalidad, por cierto, vano.”⁴⁶¹

En el caso de estos héroes, sus muertes ejemplifican aquellos momentos de conflicto, de los que ya se hablaba, que no están definidos totalmente: la muerte se presenta como un acto de entereza, pero no porque se pretende una gloria inmortal con ésta, sino porque se presenta como la única disposición digna de ser vivida. “Morir no es glorioso en sí mismo, es a veces la única libertad que le queda a uno. Y lo que cuenta es ejercitar esta libertad.”⁴⁶²

Ahora bien, los espectáculos cinematográficos o teatrales, los carteles publicitarios, la propaganda masiva y otros productos similares que conforman la industria cultural, resultan ser los principales agentes de difusión de ciertos íconos de la civilización de consumo, capaces de ejercer una impresionante influencia sobre las multitudes, al grado de que éstas los toman incluso como modelos, y por tanto muchas veces como estímulos de acción.

De entre las figuras estimadas como heroicas en los tiempos actuales destacan preferentemente por su atractivo, los personajes ligados a la cinematografía, la canción y al deporte. Las circunstancias que los determinan como tales pueden ser muy variadas y complejas, pero sin duda en cada una de ellas los *mass media* desempeñan un papel fundamental, pues por medio de éstos logran alcanzar casi siempre una proyección universal. Los medios masivos logran dar a conocer por doquier y de manera sumamente exitosa las artes y las destrezas de estos íconos de la contemporaneidad. “La televisión, los filmes, los *comics* y otros medios de difusión que caracterizan la civilización de la imagen nos brindan un panorama iconográfico inusitado en el que desfilan ‘nuevas divinidades míticas que constantemente nos vigilan y cuidan, nos enredan e hipnotizan’.”⁴⁶³

Acerca de la popularidad de dichas figuras en este ámbito, el doctor en letras Hugo Francisco Bauzá considera que mediante tales representaciones los espectadores –que podrían

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁶² *V. supra*, p. 211.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 164.

parecer sujetos pasivos detrás de la pantalla del cine o de la televisión— calman sus posibles frustraciones, insuficiencias o anhelos personales, al imaginarse, vislumbrarse o proyectarse a través de los actores, los músicos o los deportistas. Así, la figura heroica se presenta también como una proyección de aspiraciones y deseos humanos. De la misma forma, “por influjo de la imaginación — especialmente en el citado plano proyectivo—, el imaginario popular entremezcla de manera casi indiferenciada los mitos con las leyendas y los héroes con los ídolos, lo que parece constituir una invariante de la historia dado que en todos los tiempos el imaginario popular sitúa a los héroes en el plano de la idolatría.”⁴⁶⁴

En este contexto un representativo puñado de figuras idílicas, entre cantantes, estrellas de cine, deportistas y demás personajes famosos se dan cita en la actualidad con aires de heroicidad, asumida ésta en gran parte, más por sus seguidores y fanáticos, que por ellos mismos. Sobre todo, cuando se les dota de las virtudes heroicas remotas, como por ejemplo, a partir de sus muertes prematuras o trágicas, con las que los impregnan sin más de eterna juventud e inmarcesible belleza, como si de los protagonistas míticos tradicionales se tratara.

Para que el héroe perviva en el imaginario popular es preciso que muera prematuramente, vale decir, antes de que el tiempo haya podido desdibujar su fisonomía y sin que su fuerza haya podido marchitarse. Incluso cabe referir que cuanto más trágica y dolorosa es su muerte, más se agiganta su perfil heroico. Al morir joven el héroe se marcha de este mundo, sin que hayan podido opacarse sus ideales que, por otra parte, son también los de sus seguidores, admiradores y acólitos. Tal condición regía para los héroes de la antigüedad y vale también para los de los tiempos modernos.⁴⁶⁵

Para ejemplificar las figuras ligadas a la cinematografía y a la canción, puede señalarse por un lado a la actriz Marilyn Monroe, con la que muchos jóvenes se identificaron en sus proyecciones, y a la que sintieron a partir de allí como una suerte de “heroína”. Y por otro lado, en el caso de la canción, a John Lennon o a Elvis Presley, músicos de vanguardia e ídolos indiscutidos por las multitudes, y quienes se instauraron como figuras legendarias en gran parte por su

⁴⁶⁴ *Ibidem.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 171

inesperada muerte.⁴⁶⁶ Aquí, otra vez la idea generalizada de que tras su muerte, a dichos personajes les sobreviene una suerte de inmortalidad, a través de una concepción –aunque variada– claramente tomada de los relatos míticos.

Cabe destacar que la gran tarea del héroe –tal como con claridad la pusieron de manifiesto poetas y pensadores de la antigüedad clásica– es la búsqueda de la inmortalidad; empero, fracasa en este cometido porque su naturaleza, al tener los límites que le impone su condición necesariamente moral, le impide alcanzarla; con todo, estos seres excepcionales alcanzan a percibir el espejismo de un cierto tipo de inmortalidad, que es el que confiere la fama, también perecedera, por cierto.⁴⁶⁷

Siguiendo esta misma línea, en el caso del mundo del deporte también existen personajes que se han considerado como héroes en la contemporaneidad, como es la figura dentro de la lucha libre mexicana de *Santo, el Enmascarado de Plata*, quien no sólo cimentó su popularidad a partir de su muerte, sino que además se consolidó como tal, gracias a sus relevantes facetas y acciones que llevó a cabo a lo largo de toda su vida.⁴⁶⁸ En este último caso Bauzá advierte que

quienes se ocupan de psicología social señalan que la despersonalización, el aislamiento, la masificación –el asfixiante anonimato, en suma– del hombre moderno lo llevan a fanatizarse por los grandes agonistas del deporte y compartir sus éxitos. Son éstos los héroes más difundidos de los tiempos modernos, como lo fueron también los de la antigüedad (al respecto téngase presente la manera cómo el poeta Píndaro los celebra en sus diferentes Epinicios).⁴⁶⁹

Puede discutirse ampliamente acerca de las razones históricas, sociológicas o psicológicas que se esgrimen para explicar el porqué del surgimiento y consagración de estas ejemplificaciones, así como el porqué de su prestigio, pero sin lugar a dudas lo cierto es que estos héroes-íconos, se ven favorecidos por los tentáculos de la cultura de masas y por la sociedad de consumo que ya se analizó.

Con estas consideraciones puede señalarse cómo en la cultura contemporánea –y quizá desde antes– se ha acuñado una suerte de canon o paradigma, según el cual los personajes

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 164

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 6

⁴⁶⁸ Quizá en este punto sorprenda el hecho de que englobe figuras mundialmente conocidas y reconocidas, con un personaje a primera vista, mucho menor y quizá también, tan local; sin embargo, más adelante se podrá constatar que dicha composición en realidad no es tan extraña.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 170

sobresalientes –ya sea en el ejercicio de su condición de transgresores, de libertadores, de triunfadores, de ídolos o de salvadores– son considerados como los nuevos héroes, principalmente cuando se les equipara con los del pasado, en el momento en que sus acciones y su persona misma parecieran corresponder con los héroes clásicos. Pero lo cierto es que en la actualidad el héroe, aun con todo y sus semejanzas, dista mucho de aquellos. Sin mencionar que cuando se procede a identificarlos sin más con las formas pasadas se subsume a dicha figura a una concepción que remite a un más allá, a una vida fuera de lo común y lo cotidiano.

A partir del punto de vista del pensamiento contemporáneo, no es posible hacer corresponder a los héroes actuales –por lo regular emanados de los medios masivos– con los héroes tradicionales. Desde luego que el problema no estaría en llamarlos héroes o no, sino en seguirlos concibiendo a partir de las características tradicionales de los héroes de antaño; es decir, es posible llamarlos como tal, pero a partir de su justa y más actual dimensión.

3.2. La escenificación de un héroe contemporáneo

En el momento en que todo convive dentro de las irregularidades propias del mundo de lo que se trata es de ahondar en una forma de coexistencia que no pretenda la totalización, sino que implique toda la multiplicidad y la posibilidad de la realidad en las sociedades contemporáneas. En relación con el héroe en la cultura de masas ahora se sabe que éste acude al mundo de forma más eficaz, a partir de que ha adquirido nuevos rostros desde la resignificación de sentido del proyecto contemporáneo: después de la renuncia del héroe de aquel otro mundo “de donde nadie retorna”, y después de haber desafiado la impenetrabilidad del absoluto, su camino por recorrer y su mundo por vivir se hallan mucho menos intrincado que los de antes.

A partir de este proceso de reelaboración del héroe contemporáneo, como metodología de análisis, ahora se centrará la atención en torno a un personaje considerado como heroico,

ejemplificando a través de su proceder los diversos episodios que constituyen las notas distintivas y que determinan como tal en nuestra actualidad. Para este fin se ha escogido el caso de la figura surgida del mundo del deporte de la que ya se hablaba, a saber, a *Santo, el Enmascarado de Plata*, quien aun cuando no es un héroe en sentido tradicional como se ha pretendido retomar –en parte, a partir de la incompreensión del héroe actual en contraposición al héroe clásico– su acción lo muestra como un ser con un comportamiento “heroico” muy particular y relevante.

Dicha investigación girará en torno a diversos propósitos. En primer lugar se ofrecerá una visión panorámica de las características y el actuar de dicho personaje, lo cual servirá de hilo conductor para confrontarlo con las estructuras propias del héroe actual. Para ello se señalarán los rasgos que ayudaron a reforzarlo como tal tomando en cuenta su contexto socio-histórico, y retomando aquel mundo fantástico y singular en el que se desarrolló, a saber, aquella manifestación surgida de la cultura de masas, de la que ya se hablaba, la Lucha Libre, además de que se revisarán los relatos reales o ficticios que lo rodearon desde siempre –tales como los alcances y efectos de su caracterización, la relación única que el personaje guardaba con la sociedad, etcétera.

Con ello, en segundo lugar, se intentará descubrir si los rasgos que posee son realmente heroicos o no desde la perspectiva que se ha venido manejando, lo cual nos llevará a afirmar o a negar a *Santo, el Enmascarado de Plata* como un héroe en la cultura de masas actual. En lo sucesivo, por tanto, habrá que enfrentarse continuamente con aquellas interpretaciones que sin más lo han determinado como a un héroe (cuando ahora sabemos que de hecho, los héroes manifiestan su acción dirigida a ir más allá de los límites y fronteras, y más aún, a librarse del marco cultural en el que la historia pretende clasificarlos).

Finalmente con la posible aceptación o negación de dicho caso se intentará abordar tanto la trascendencia como los alcances nacionales e internacionales en los que destacó dicha figura dentro de la cultura de masas. Con ello habrá que advertir, por un lado, las necesidades a las que está respondiendo –si así fuera el caso– un héroe distinto del héroe tradicional, y cuál sería el lugar y el papel que estaría ocupando hoy en nuestras vidas; y por otro lado habrá que juzgar lo significativo

que resulta en la actualidad estudiar un fenómeno nacido eminentemente de la cultura de masas, principalmente tomando en cuenta el grado en que nos es dado participar en él a partir de una auténtica comprensión.

3.2.1. Hagiografía de Rodolfo Guzmán Huerta, *el Santo*

“Los santos no se hacen en el Paraíso, sino en la tierra, por donde es necesario padecer en este mundo para poder gozar del Paraíso.”

Novena a San José de Cupertino, día séptimo.

Del fantástico mundo del pancraccio, donde los luchadores salen a la luz para cumplir con sus proezas, nació uno de los más grandes personajes de la cultura de masas contemporánea en México, cuya vida profesional y primera razón de ser fue la carencia de un rostro y una fama por encima de cualquier deportista similar. Nos referimos a *Santo, el Enmascarado de Plata*. Vestido de plata con una máscara del mismo color que ocultaba sus facciones; musculoso, fuerte y ágil, Rodolfo Guzmán Huerta, mejor conocido como “El Santo” resultó ser uno de los grandes ídolos, no sólo dentro de este mágico mundo de la lucha libre, sino dentro de la cultura mexicana. Y para muestra he aquí su microbiografía hecha canción:

Hay hombres que luchan un día y son buenos,
hay hombres que luchan un año y son mejores,
hay quienes luchan muchos años y son muy buenos,
pero los hay quienes luchan todos los domingos
esos son los chidos.
¡Santo, el Enmascarado de Plata!

Nació en mero Tulancingo
un 23 de septiembre,
nació de muy buena mata
con El Santo por nombre
Enmascarado de Plata.

Héroe de carne y hueso
defensor de los buenos,
que a las mujeres vampiro,
hombres lobo y enanos

él solito hizo menos.

Era de nogal el Santo...
era un gran campeón...
por eso luchaba tanto...

Desenmascaro a Black Shadow
y también al Espectro,
con patadas voladoras,
su llave de a caballo
les dejó nuevo aspecto.

Batman y Superman:
superheroes de historieta,
nunca subieron al ring
le sacatearon al parche
El Santo sí era la neta.

Era de nogal el Santo...

Santo, Santo, Santo mío...

El Santo quemó sus naves
lo digo sin recelo,
porque ha bajado San Pedro
pa' aplicarle sus llaves
y se nos fue el santo al cielo.

¡Campeón!
¡Santo! ¡Santo! ¡Santo!⁴⁷⁰

Se sabe que nació en Tulancingo Hidalgo, el 23 de septiembre de 1915⁴⁷¹ y que sus padres fueron Jesús González Campuzano y Josefina Huerta de Guzmán, siendo él el quinto hijo de siete hermanos. De gran carisma y presencia física, estuvo predeterminado desde sus inicios a ser un destacado deportista. En 1920 su familia se traslada a la ciudad de México, estableciéndose cerca del jardín de El Carmen en el barrio de Tepito; como muchos inmigrantes más que se interesaban por los servicios, las mejores condiciones y las oportunidades que ofrecía la metrópoli en aquel entonces, tal como lo recuerda Rodolfo Guzmán:

Poco antes de cumplir seis años... Mi madre estuvo a punto de que le amputaran un brazo. Mi padre decidió agotar hasta la última esperanza y trasladó a mi mamá a la capital de la República, para que la atendieran los mejores especialistas... Después de

⁴⁷⁰ Canción del grupo de rock mexicano, *Botellita de Jerez*, intitulada "Guacarock del Santo".

⁴⁷¹ J. Möbius, *op. cit.*, p. 100.

varios meses que vivimos mis hermanos y yo en un completo abandono... Nos trajeron a la capital para estar a su lado.⁴⁷²

Allí Rodolfo continúa con sus estudios primarios en la escuela “Abraham Castellanos”; sin embargo, poco después, tras la muerte de su padre, él junto con sus hermanos se ven en la necesidad de abandonar la escuela para trabajar y ayudar al sostenimiento del hogar. Después de entrar y de abandonar también la Academia de San Carlos para estudiar pintura y escultura, se dedica a trabajar en una fábrica textil. En ese lapso pudo darse cuenta que lo que realmente le apasionaban eran los ejercicios y el deporte, por lo que decidió comenzar a practicar fútbol americano, beisbol, *jiujitsu* y judo.

Anteriormente a él dos de sus hermanos se habían dedicado a la lucha; uno de ellos, *Pantera Negra* quien murió muy joven después de un combate, y el otro, *Black Guzmán*, que sólo lograría un éxito repentino. Por su parte, Rodolfo quien además ya practicaba la lucha grecorromana, pronto se vio influido por ellos y empezó a prepararse arduamente para convertirse en luchador profesional.

Existen varias versiones acerca del debut de *El Santo*, como el 28 de junio de 1934 cuando aparece como *Rudy* (después como *Rudy Guzmán*), sin embargo, de manera estricta como tal debuta con la EMLL en 1935 en la arena Islas de la Calle Vesta en la colonia Guerrero, al ser descubierto junto con su hermano por el famoso luchador *Jack O'Brien*. Posteriormente, deja de ser *Rudy Guzmán* para convertirse en un luchador enmascarado con el nombre de *El Hombre Rojo* en 1936, todo ello mientras trabaja como pintor, carpintero, mecánico y demás, hasta la muerte de su padre y cuando su corta carrera se ve afectada y debilitada debido a problemas con Jesús Lomelí y con la EMLL, lo que lo orilla a trabajar nuevamente en arenas menores. La periodista Elena Poniatowska narra con el género de la entrevista literaria y de manera muy singular en “*El Santo*” a dos que tres caídas esta parte de la vida de Rodolfo Guzmán:

⁴⁷² Santo en entrevista para “El Santo”, *Cine Confidencial*, p. 6, apud A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 39.

Al principio viajé en malos transportes por pésimos caminos, en camiones ya no de segunda sino de cuarta, de quinta, en trenes de tablillas para luchar en arenas malísimas, y llegaba yo a subir al ring –dice rin– mal alimentado, porque a veces comía y a veces no; en varias ocasiones tuve que salir del hotel sin pagar la cuenta porque no tenía ni un quinto, aunque después le cobraban al promotor.⁴⁷³

Es decir que desde sus primeros pasos en dicha profesión no le fue muy bien del todo, al pasar desapercibido por el público y los promotores por no poseer la talla, la estatura ni el peso adecuados. A esto le siguió el fracaso que tuvo cuando fue llamado nuevamente para trabajar en un empresa autónoma, esta vez exhibiéndose con el nombre de *Murciélagos II*, nombre basado en el luchador *Murciélagos Velázquez* que lo acusó de tratar de usurpar su nombre. Así por el estilo, la carrera deportiva de Rudy Guzmán fue forjándose a base de muchos sacrificios y esfuerzos.

Rodolfo Guzmán, tras su obligación dictada por la Comisión de Box y Lucha de cambiar de nombre, le deriva una pésima racha: “aquella fue la peor etapa de luchador... Francamente llegué a considerar la posibilidad de retiro”. Don Jesús Lomelí retorna a la EMLL e invita nuevamente a Rodolfo Guzmán. Este último desconcertado por su mala racha pregunta: “¿Y ahora cómo don Jesús? [...] Tengo tres nombres; El Ángel, El Demonio o El Santo. Don Jesús dice: ‘Con el nombre de Santo’ –él responde–... Sí es un buen nombre... Y siendo yo rudo mejor’. En otra entrevista diría: “al principio tenía miedo de llamarme el Santo porque la gente qué iba a pensar, que me estaba burlando de Dios o algo. Pero luego me aceptaron y el nombre me gustó”.⁴⁷⁴

Al inicio de su carrera y por muchos años, *El Santo* luchó en el papel de rudo; de modo que la elección del nombre ‘*El Santo*’ no fue producto de ninguna casualidad. A principios de 1940, Rodolfo contrajo matrimonio con María de los Ángeles Rodríguez Montaña⁴⁷⁵ siendo su padrino el mismo Salvador Lutteroth. Precisamente en aquella década, el *matchmaker* de Rudy, Jesús Lomelí, tenía un nuevo personaje para él; sólo faltaba que Rodolfo escogiera el nombre el cual en buena medida catapultaría su carrera hacia la fama.

Lo de Santo es porque yo me inicié a los dieciséis años como un luchador completamente rudo, o sea, un luchador que hacía cosas prohibidas[...], lo que no está permitido en la lucha libre: rodillazos, golpes en el estómago, todo lo que no se vale [...] Hasta llegué a sentir el odio popular porque di golpes muy terribles [...] Entonces para

⁴⁷³ Elena Poniatowska, *Todo México*, p. 257.

⁴⁷⁴ “Según Carlos Monsiváis, Lomelí retoma al personaje de Simón Templar, alias *el Santo*, de las novelas policiales de Leslie Charteris y de una serie cinematográfica.” A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁷⁵ Con su esposa, *El Santo* tuvo diez hijos: Alejandro, María de los Ángeles, Héctor Rodolfo, Blanca Lilia, Víctor Manuel, Miguel Ángel, Silvia Yolanda, María de Lourdes, Mercedes, Leticia y Jorge (el *Hijo del Santo*). *Ibid.*, p. 99.

que hubiera contraste y como oía yo a la gente decir: “¡Vaya pa’ santito!” o “¡Miren nomás que angelito!”, le dije al “machamaca” –matchmaker– que iba a ponerme el nombre del Santo.⁴⁷⁶

A este rasgo que lo identificaba con las clases populares, nuestro luchador agregaba un nombre que, visto con sentido crítico, resulta bastante extraño. Ni el Oso ni el Espectro ni el Veneno Negro. Ni el Doctor Kildare ni la Tonina Jackson. Mucho menos el Cavernario Galindo. No. Válgame Dios: el Santo. ¿No es esto acaso un alarde un tanto arriesgado? Ya no es el Ángel Blanco, que podía presumir de pureza y de cierto prestigio ultraterreno, aquí estamos hablando de un hombre que se enfrenta con otro hombre cuerpo a cuerpo, alardeando de santidad y, para ser aún más enfático, su máscara es plateada, no dorada, porque algunos consideran que el amarillo simboliza la cobardía: no, de plata blanca y brillante, como una aureola.⁴⁷⁷

Después de decidirse por el nombre de “*El Santo*”, enseguida se puso a trabajar y a improvisar su nuevo atuendo, el cual por cierto, era por demás humilde: una máscara barata de piel de cerdo plateada, mallas y trusas del mismo color, camisa gris, un par de botas deformadas y un manto desgastado. La noche del domingo 26 de julio de 1942 Rudy murió detrás de la máscara plateada y nació *Santo, el Enmascarado de Plata*, debutando contra el *Ciclón Veloz*, y poco después contra el campeón del momento, *Lobo Negro*, a quien *El Santo* no logró dominar, optando más bien por la violencia, lo cual le costó la descalificación. Nunca nadie había perdido por descalificación en nuestro país, por lo que la gente se quedó admirada del nuevo rudo.⁴⁷⁸

Poco tiempo después, en una de sus siguientes luchas contra el Lobo Negro, Santo al subir al ring se hincó y comenzó a rezar antes de dar una paliza a su oponente, obteniendo la simpatía del público porque contrastaba completamente con su nombre. En esa lucha, ante la superioridad del contrario, Santo lo “faulea” hasta hacerlo sangrar. Los golpes también se dirigieron a su protector que fungía como réferi. Es descalificado y su fama, gracias a su carisma, comienza a calificar.⁴⁷⁹

⁴⁷⁶ E. Poniatowska, *op. cit.*, p. 259.

⁴⁷⁷ Jesús de León, *El Santo contra la posteridad: una lucha sin límite de tiempo*, 2010. En: http://www.vanguardia.com.mx/el_santo_contra_la_posteridad:_una_lucha_sin_limite_de_tiempo-463239.html, consultado el 14 de agosto del 2010.

⁴⁷⁸ El primer luchador rudo, es decir, el primero que se sirvió de trucos sucios para sus destrezas fue el norteamericano *Ray Ryan*, a principios de la década de los años treinta –cuando los luchadores mexicanos sólo aparecían todavía en las preliminares–; desde aquel entonces se convirtió en una regla que en la lucha libre los luchadores se dividieran en rudos y técnicos o científicos, según su estilo en el momento de pelear entre sí. J. Möbius, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷⁹ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 102.



Fig. 2. Tras hacerse llamar “El Hombre Rojo”, y “Murciélago II”, *Santo, el Enmascarado de Plata* debuta en 1942. Imagen: Internet

A partir de aquella noche *El Santo* comenzaría a acumular éxito tras éxito, ganando primeramente en 1943 el Campeonato Nacional de peso ligero contra el *Ciclón Veloz*, y posteriormente venciendo a su demandante legal *Murciélago Velázquez* en el Campeonato Mundial Medio. Conquistó el Campeonato Mundial Welter, el primer mexicano en lograr esto; obtuvo dos cinturones mundiales Welter y Medio, y tres títulos nacionales en Welter, Medio y Semicompleto. En 1945, *El Santo* lucha por primera vez junto a *Gory Guerrero* –venciendo a *Bobby Bonales* y a *Jack O'Brien*– dándose a conocer los dos como “la pareja atómica” y como la más famosa dentro de la lucha libre. Tiempo después la pareja se separará y *El Santo* hará presentación sin máscara en Houston, Texas.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 103.

En 1957 se dan algunos cambios en la lucha libre, y grandes y nuevas figuras llegan mientras *El Santo* comienza a filmar sus primeras películas. Con ello, y debido al éxito de todas sus presentaciones acepta la beatitud de su personaje y lleva a cabo su conversión el 22 de junio de 1962, cuando se transforma de luchador rudo a científico o técnico, y en definitiva defensor de las causas nobles. Al convertirse en técnico, *El Santo* dio fin a la contradicción ética de ser por un lado rudo y salvaje (en el encordado), y por el otro, el

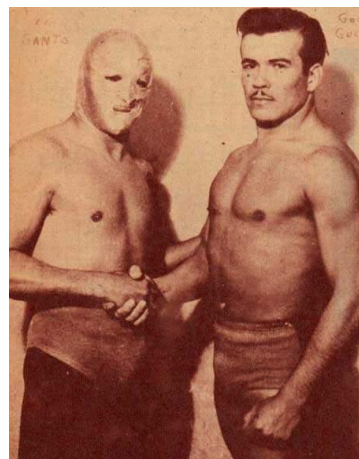


Fig. 3. *El Santo* y *Gory Guerrero*, la “*Pareja atómica*”. Imagen: Internet

representante de la justicia en la vida real (en las fotonovelas, la televisión y el cine); además de la contradicción propia en cuanto a su nombre.

En la obra del doctor Rafael Olivera, *Memorias de la lucha libre*, al cuestionársele por el cambio de rudo a técnico y el riesgo de ser “linchado” por el público diría que fueron los niños, a raíz del personaje de historieta, los que lo hicieron cambiar cuando iban a aplaudirle a la arena: “esto me hizo reflexionar y pensar que la niñez no merecía un ídolo tano malo”.⁴⁸¹

Para ese entonces también surgieron las grandes y legendarias rivalidades: como *Santo* contra *Black Shadow*, contra *Cavernario Galindo*, contra *Blue Demon*, etcétera; con este último por cierto, *El Santo* fue derrotado en dos caídas al hilo, siendo ésta la segunda y la única gran humillación que sufriría, ya que nadie volvió a ganarle en un mano a mano en dos caídas al hilo. Sin embargo, el *Enmascarado de Plata* poco a poco fue adquiriendo mayor popularidad, destacándose entre los mejores a partir de los diferentes campeonatos logrados, en la conservación de su máscara por cuarenta y dos años, así como por las más de quince mil peleas que protagonizó. El legendario enmascarado ha sido hasta la fecha el que más tiempo mantuvo su anonimato, y el que más cabelleras, capuchas y trofeos tuvo en su haber.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 104. Nota al pie

El Santo fue en realidad un fenómeno único; en gran parte, gracias a él, el *boom* de la lucha libre en México fue posible. Todo México quería ver a Santo, y era tanta la demanda por verlo, que en varias ocasiones el enmascarado aparecía programado para un mismo día y una misma hora, en distintas arenas, lo que significaba la aparición de impostores, que



Fig. 4. Antonio Zamora y *El Santo* en la Arena San Juan Pantitlán, 1968. Foto: Lourdes Grobet

aprovechaban el uso de la máscara para hacerse de dinero en pequeñas arenas al interior de la República.

Con tanta fama y pese a que logró acumular una gran fortuna en esos años debido a sus admirables encuentros, el “Profesor” –como también se le conocía a *Santo*–, nunca perdió la gran sencillez que lo caracterizaba y su bondad muchas veces se trasladaba a la vida real; por ejemplo en varias ocasiones renunció a la parte económica que le correspondía para ayudar a sus compañeros, a veces no cobraba su sueldo o compartía su porcentaje con luchadores más necesitados, y de ello se tienen varias anécdotas.

Una ocasión llegó a la arena un señor humilde y me preguntó si podía hablar con El Santo. El señor había organizado una función de lucha porque necesitaba con urgencia dinero, para una operación de su esposa. El Santo aceptó presentarse y al terminar, el organizador le preguntó cuánto le debía, y él respondió, ‘Tráeme un refresco y una torta porque tengo hambre, con eso estoy pagado’.⁴⁸²

Esta humildad y la manera obsesiva con que protegía su verdadero rostro, lo acompañarían hasta el día de su muerte. Cuando el plateado contaba con aproximadamente sesenta años de edad vivía en la más alta de las glorias, aunque ya no como el gran rival mano a mano de antes. En este entonces también culminaba su relación con la familia Lutteroth, al tiempo en que escenificaba los que serían los últimos combates de su vida. Rodolfo Guzmán, quien ya había sufrido un infarto al

⁴⁸² Testimonio del réferi *Güero Rangel*, en “El Santo, Gladiador legendario”, en *Periódico Metro*, 5 de febrero. 2004, p.38.

miocardio, comenzaba a pensar, junto con sus médicos, en la posibilidad de retirarse. Hubo tres despedidas oficiales: en el Palacio de los Deportes, en la Arena México y en el Toreo de Cuatro Caminos. En este último el 12 de septiembre de 1982 se reuniría con sus grandes amigos, como *Gori Guerrero*, *Huracán Ramírez* y *Perro Aguayo* para ofrecer un último enfrentamiento, en el que por cierto *El Santo* queda inconsciente por la golpiza, anunciando así su incapacidad para continuar en los cuadriláteros. Habiendo reconocido su trascendencia como imagen simbólica, aunque quizá no tanto de la repercusión de su persona y su personaje, *El Santo* confesaría: “Mi historia la hice yo



Fig. 5. Despeda de *El Santo* en el Toreo de Cuatro Caminos, 1982.
Foto: Lourdes Grobet

mismo. Tal vez haga historia cuando me muera, tal vez me olviden. Tú sabes que un personaje surge y muere. El personaje de Santo quizá lo haga después uno de mis hijos, a lo mejor así el Santo llega a ser una leyenda”.⁴⁸³

Después de sufrir algunas problemas de salud desde 1981, la noche del 5 de febrero de 1984, al concluir una presentación como escapista en el Teatro Blanquita, *El Santo* se sintió agotado y en su camerino se acostó a reposar; poco después fue trasladado de urgencia al Hospital Mosel en la ciudad de México, donde a las 21:40 horas dejó de existir, víctima de un infarto al miocardio a la edad de 67 años. Tras la noticia de la muerte del ídolo, todos los cuadriláteros de la República Mexicana guardaron un minuto de silencio en memoria de aquel hombre.⁴⁸⁴

El 6 de febrero, después de su funeral, el plateado fue sepultado en el panteón *Mausoleos del Ángel* en la ciudad de México, donde asistieron más de diez mil personas para despedirlo, entre

⁴⁸³ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁸⁴ Filmoteca Canal 7, Buenos Aires, 2010. *Obituario de Santo, el Enmascarado de Plata*. En: <http://www.youtube.com/watch?v=t77G7XRwoFE>; consultado el 8 de diciembre del 2010.

ellos, varios luchadores, como Black Shadow y Blue Demon. A su paso por las calles, la gente se desbordaba, se escuchaban sus gritos, llantos y porras; el tránsito se paró, las instalaciones del cementerio fueron insuficientes para alojar a los admiradores, que con lágrimas en los ojos y profunda tristeza, daban el último adiós al héroe de las mil batallas. Anteriormente, sólo el sepelio del autor y cantante Pedro Infante hubo movilizado a tanta gente.⁴⁸⁵

El Santo lograría integrarse a la vida social, religiosa, política e histórica de los mexicanos que a falta de anhelos y esperanzas hicieron de Rodolfo Guzmán la única salvación en una vida llena de desilusiones. Ése fue *El Santo*, “el ángel”, “el héroe”, el que nunca leyó completos los guiones de sus películas quizá por el hecho de ser miope, el que era hábil conductor de automóviles deportivos en películas, pero pésimo conductor en la vida real, el que masacraba a luchadores, réferis e incluso policías que intentaban detenerlo en su papel de rudo, el que rezaba en cada esquina, el que dejaba que los niños se le acercaran y quien al morir dejaba en el mundo real y ficticio un hueco muy difícil de llenar.

3.2.2. La consagración de *El Santo*

El trabajo y la lucha llaman siempre a los mejores.
Lucio Anneo Séneca

Santas son las cosas respetadas universalmente; santo es aquel que está unido espiritualmente con Dios y que es digno de veneración, pero santo santo es aquel que sobre todo es venerable y protector. La consagración o glorificación de *El Santo* en vida se dio principalmente a partir de dos acontecimientos: por un lado, su conversión de rudo a técnico, y por el otro, el salto que pudo dar de la arena y la televisión, a la radio, la historieta y finalmente al mundo del celuloide.

Consagrado como “ídolo de las multitudes”, como santo de devoción, el Enmascarado de Plata culmina en la *apoteosis* (deificación de los héroes entre los paganos) a través de

⁴⁸⁵ E. Poniatowska, *op. cit.*, p.284.

la voracidad de los lectores de historieta, 17 años después de haber iniciado la brecha en el mundo de la lucha libre [...]. Así se impulsa uno de los mitos de la cultura mexicana concebido por el poder de los *mass media*, por los elementos simbólicos que maneja y por el significado que cobra y le otorga el pueblo.⁴⁸⁶

Después de la introducción de la lucha libre en México en 1933 varios medios masivos además de la televisión, se nutrieron de ésta y fueron parte esencial para su éxito como la radio, los medios impresos y el cine. Gracias a lo anterior, la lucha libre, que en sus inicios era un fenómeno específico de una clase social, se transformó en una expresión masiva con un amplio rango de espectadores, y por ende, con un sinnúmero de peculiares connotaciones. Los diferentes ámbitos de la cultura de las masas estaban concentrados en torno al cine, la radio, el deporte comercial y la vida nocturna, coexistiendo todos y retroalimentándose recíprocamente; fenómeno que se manifestaba de manera particular en medios como el cine, las series radiofónicas o las historietas que compartían géneros, temas y personajes.

En el caso de la radio se intentó aprovechar las presentaciones de la lucha en vivo, pero por ser un medio meramente auditivo careció del atractivo visual del espectáculo y no funcionó de igual modo como con otros deportes como el boxeo o el fútbol. No obstante, sus transmisiones contribuyeron a la difusión de esta atracción, llegando al conocimiento de un público que aún era ajeno, pues hasta este momento la lucha libre era más famosa entre los espectadores de las clases sociales bajas. Otros medios retomaron la misma temática incluso antes de la televisión, como fue el caso de las revistas y las historietas, que para finales de los años cuarenta comenzaron a tener una gran notoriedad.

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.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁸⁷ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 26.

Antes de 1982 México encabezaba la lista de los países con el mayor consumo de historietas, con más de 100 millones de ejemplares al mes. “Estos cuadernillos, que aparecían tres veces a la semana, en algún momento llegaron eventualmente a un tiraje de un millón de ejemplares semanales. No debe sorprender que en un país con 22 millones de analfabetas reales y funcionales haya tenido tanto éxito un género precisamente de esta naturaleza”.⁴⁸⁸

Hasta finales de la década de los treinta los protagonistas de las revistas son personajes de aventuras en mundos totalmente imaginativos, pero es hasta dichas revistas como la de *El Santo* que los protagonistas son gente que forma parte de la cotidianidad, pues aunque al principio la historieta crea sus propios personajes, después los personajes existen, vienen del medio del espectáculo y forman parte de la iconografía cultural nacida de los medios masivos como la radio, el cine o el deporte.

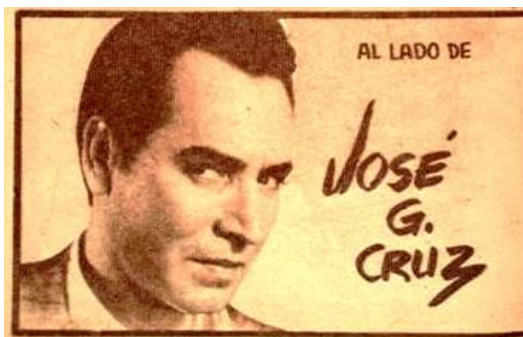


Fig. 6. José Guadalupe Cruz. Imagen: Internet

A partir de esos años las historietas deportivas que empezaron a aparecer fueron bien aceptadas. Las primeras eran series de box, futbol, corridas de toros y de lucha libre. En estas últimas la asociación entre los ídolos del ring y los protagonistas de las historietas se dio en 1935 con *A batacazo limpio* de Rafael

Araiza, aparición que se desarrolló un par de décadas después cuando boxeadores y luchadores proseguían sus triunfos deportivos en las páginas de las historietas.

En 1952 además de la prensa y la televisión, y cuando México todavía no conocía a los “superhéroes” estadounidenses, José Guadalupe Cruz editaba una historieta titulada “Santo, el Enmascarado de Plata, Una revista atómica”, donde el luchador –cuyo personaje además era real– debutaba vestido de científico, como defensor del bien y de la justicia, y como protector de los

⁴⁸⁸ J. Möbius, *op. cit.*, p. 256.

huérfanos, las mujeres y los desamparados. Las historietas protagonizadas por *Santo, el Enmascarado de Plata*, impresas en color sepia, invadían los puestos de revistas de todo el país y vendían miles de ejemplares, llegando al millón de revistas semanalmente, lo que significaría una empresa millonaria y un récord de ventas aún no superado. José G. Cruz tenía convenios con las distribuidoras cinematográficas, de modo que el cine y la historieta en general en esa época, lejos de competir entre sí, se complementaban mutuamente intercambiando imágenes y narraciones completas, ello sobre todo por la gran demanda que se imponía. Pero también se sabe que gran parte de su éxito de esta industria se debió a las historietas de “El Santo” de José G. Cruz, suceso que además marcaría un parteaguas en la vida de este luchador, pues su popularidad crecería desmesuradamente entre los aficionados gracias a esta nueva retroalimentación. “Viéndolos en su conjunto debía haber llegado a millones de lectores. Si se junta con esto a los que veían las películas, a los que iban a las luchas, entonces se esta [sic] hablando de decenas de millones de mexicanos que tuvieron alguna relación con el Santo”.⁴⁸⁹

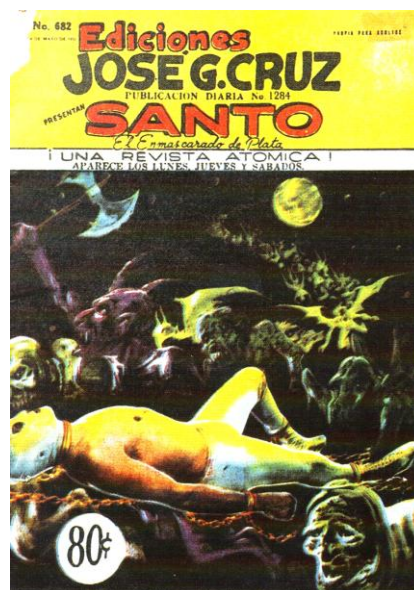


Fig. 7. *Santo, el Enmascarado de Plata, ¡Una revista atómica!* Episodio 682, 1957, Col. Armando Bartra.

Tras haber alcanzado esta industria su primer éxito con dicha historieta, sobre todo por su estructura simple, su contenido en acciones, a la permanencia del deporte y a su alto grado de visualidad, la lucha libre fue retomada por varias editoriales para otras historietas, esta vez, con otros luchadores que también fueron grandes protagonistas. Las historietas tienen en común una amplia gama de posibilidades en donde se explotan todas las características propias de la lucha libre, que hasta ahora podrían haber pasado por subjetivas: “La esencia se traslada, la lucha del bien contra el mal se repite, ya sea en hazañas cotidianas, terrenales, donde los gladiadores se enfrentan,

⁴⁸⁹ Entrevista con Armando Bartra, *apud* A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 112.

se duelen, se encuentran en peligro y, finalmente, ganan contra “pandillas”, mafias o salvaguardan el honor herido”.⁴⁹⁰

La historieta de José G. Cruz fue importante para la carrera de *El Santo* porque a raíz de ésta se comenzaron a crear relatos de todo tipo que al final le sirvieron mucho para su consagración; por ejemplo, a *El Santo* se le comenzó a relacionar con aspectos religiosos cuando en la contraportada de la edición número 1 de la revista apareció la virgen de Guadalupe quien en más de una ocasión, en la historia haría las veces de la madre de *El Santo*⁴⁹¹ y por supuesto de su protectora.

En la *Revista atómica*, la buena nueva es que la “primera humanidad” no perecerá, cuando menos no por invasiones de extraterrestres, pues el Santo está ahí para impedirlo: “La gente [...] celebra [...] haberse salvado de la invasión [...] de Arfus [...] ¡No se siente orgulloso de lo que ha hecho para salvar al mundo, Santo?” –pregunta el Padre Ruiz-. “Lo que yo hice, lo hubiera hecho cualquier ser humano [...]”, replica el enmascarado, que en el trance de preservar a la humanidad pescó un catarro. Pero el justiciero no es más que un instrumento. El verdadero mérito es de la Virgen de Guadalupe. “Esto lo emocionará aún más Santo –dice el Padre Ruiz-. Vea a nuestros conciudadanos llegando en imponente peregrinación hasta la Basílica [...] para dar gracias a la Señora de América por el bien que ha hecho al mundo [...]”. “La virgen Morena es mi patrona y mi guía –reconoce Santo- [y] jamás dejaría a sus hijos en los momentos de prueba [...]. A ella me encomendé en todo momento, sabiendo que no permitiría la masacre espantosa que se había proyectado en Arfus [...] ¡Gracias por haber oído mis ruegos madre mía!” Acto seguido, El Enmascarado de Plata y el Padre Ruiz marchan a Siberia para rescatar del comunismo a la familia del Doctor Rodk [...]. Continuará... Santos milagrosos que mantienen el mal a raya y una suprema madre protectora que ocupa el lugar del padre eterno, conforman la bizarra teología de las historietas de luchadores. Tan lejos de la ortodoxia bíblica, tan cerca de la religiosidad popular.⁴⁹²

⁴⁹⁰ *Ibid.* p. 257.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁹² Armando Bartra, “Las viñetas del apocalipsis” en *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 63



Fig. 8. *Santo, el Enmascarado de Plata, ¡Una revista atómica!*, No. 13, Col Armando Bartra.

Asimismo en ediciones posteriores y debido a que existían muchas variantes en cuanto al contenido y al personaje, se llegó a asegurar que *El Santo* no era humano sino un ser venido de otro planeta; aunque también se afirmaba firmemente que detrás de la máscara había un hombre sin rostro, debido a que en algún número de la revista *El Santo* se despojaba de ésta dejando sólo el vacío: “¡En lugar del rostro del Enmascarado de Plata sólo estaba el vacío! ¡No tenía cara!”.⁴⁹³ Relatos como estos y más, fueron posibles gracias a la capacidad creadora de sus directores y guionistas pero sobre

todo gracias a que *El Santo* se interesó por incursionar a este mundo con todas las posibilidades de plasmar historias con enormes variaciones imaginativas, técnicas y económicas superiores incluso a las de la televisión o el cine.

3.2.3. *El Santo*, ¿un superhéroe marca registrada?

En el principio sólo existía el caos pero Superman vino, y creó los cielos surcados por hombres y mujeres voladores y las tierras infinitas de historias alucinadas. (Superman fue el primer

⁴⁹³ Imagen número 51, tomada de la historieta *Santo, El Enmascarado de Plata. Una revista atómica, ibid.*, p. 111.

superhéroe). [...] (claro que alucinar que no pasó lo que pasó es onanismo dialéctico).

Claudia Quintero,
*Mito y superhéroes: En un principio todo era caos,
pero llegó Superman...*

Los llamados “superhéroes” son personajes de ficción cuyas características claramente se inspiran en la figura del héroe clásico, pero que se hallan delimitados específicamente sin más, en la ciencia ficción. Productos eminentemente originados de la industria cultural a través del *comic book* estadounidense, y que gozan de un gran número de fanáticos y coleccionistas, se han mantenido vigentes desde su nacimiento en gran parte gracias a las adaptaciones a otros medios como el cine.⁴⁹⁴

Muchos personajes de ciencia ficción se esfuerzan por acometer acciones sobrehumanas; de allí que en general se conceda que estos héroes poco o nada difieren de los clásicos, como puede ser lo relacionado con el amor a la aventura, su deseo de penetrar en tiempos y espacios diferentes, su gusto por lo desconocido, su deleite por lo que está fuera de lo común, etcétera. Estos héroes del mundo de la *fiction science* logran adentrarse en universos paralelos donde les aguardan aventuras insospechadas, en tiempos igualmente imprevisibles. “En esos viajes en los que se cumple la tradicional “aventura del héroe” llevan a cabo procesos de *katábasis* ‘descenso’ y *anábasis* ‘ascenso’ iniciáticas y esclarecedoras, con lo que vemos que se asemejan al “prototipo” del héroe que, desde la época clásica, perdura hasta la modernidad.”⁴⁹⁵

En cuanto a esta relación con los héroes míticos existen discursos que adoptan la narrativa del cómic para hacer patente la idea del héroe en la actualidad. Se ha defendido el argumento de que aun cuando no es posible llamar mitológicos a los personajes fantásticos del *comic book* de manera estricta (en el sentido en que lo hace por ejemplo, la etnología o las ciencias de las religiones), sí es

⁴⁹⁴ En la actualidad en Estados Unidos, la palabra “Super Hero” (“superhéroe” en inglés) es una marca registrada por las grandes industrias editoriales del cómic (*Marvel Comics* o *DC Comics*), por lo que sólo éstas pueden usarla legalmente.

⁴⁹⁵ H. F. Bauzá, *op. cit.*, p. 7

posible reconocerlos como parte de la cultura contemporánea que ha reavivado a los grandes mitos griegos, egipcios, escandinavos, etcétera, así como a sus personajes y a sus respectivas hazañas.

Existen claros indicios en sus contenidos que aparentan ser la actualización de los relatos mitológicos, por ejemplo, los nombres y las virtudes de muchos de los personajes de las compañías *Marvel* y *D.C* hacen referencia explícita a los de las figuras homéricas del pasado: Thor, Medusa, Cyclos, Tritón, La Mujer Maravilla (quien tiene por origen el Olimpo) y Flash (quien posee el casco alado de Hermes). Aunque estos personajes –que no son los creadores, pero los conservadores del orden en el mundo- no se apeguen en sus aventuras a la estructura detallada de la narración de origen, sus hazañas no son menos fabulosas pues se reproduce de manera privilegiada en ellas la representación simbólica de los valores y creencias de un pasado mitológico determinado por el contexto social y cultural que implica la sociedad moderna.⁴⁹⁶

Aquello último se da sobre todo cuando se especula que el mito apela a ciertas creencias y valores que aún permanecen en la cultura contemporánea, y cuando se considera además la idea un tanto romántica de que el poder cultural del *comic book* de superhéroes en la cultura actual responde a la significación que trae consigo el hecho de enunciar la existencia de héroes dentro de un contexto de crisis social o quizá cultural. “Hay ideales de historieta (hoy llevados a la pantalla) que para algunas personas se convierten en reguladores de conductas.”⁴⁹⁷

Aun aceptando toda la literatura relacionada con su parangón con los héroes tradicionales, es evidente que no se asemejan en nada en sentido estricto al héroe que tiene lugar dentro del pensamiento contemporáneo, precisamente por todas estas distinciones y más, pues a final de cuentas se trata de una suerte de “héroes” elaborados *a priori*, cuya nota esencial es la imposibilidad de proyectarse y recrearse en la vida cotidiana. De poco sirven, por tanto, los llamados “superhéroes” si se les considera desde su justa dimensión como personajes prediseñados fuera de toda realidad, para poder explicar y comprender cómo se presenta y a qué circunstancias responde la figura heroica en la cultura de masas en la actualidad.

⁴⁹⁶ Claudia Quintero, *Cultura masiva, Mito y superhéroes: En un principio todo era caos, pero llegó Superman...*, s/f. En <http://www.razonypalabra.org.mx/cmasas/2002/mayo.html>; consultado el 6 septiembre de 2009.

⁴⁹⁷ E. Díaz, *op. cit.*, p. 103

Dentro de la cultura de masas los llamados “superhéroes”, se distinguen sobre todo por ser personajes de ficción eminentemente nacidos para los cómics –y si acaso, para ser llevados junto con sus historias a la pantalla grande. *El Santo* gozó de gran popularidad a través de sus comics o fotonovelas, convirtiéndose desde este medio en un éxito rotundo para la industria de los medios impresos; sin embargo, su personaje no comenzó ni terminó allí, de modo que no habría por qué identificarlo como un superhéroe sin más:

Esto distingue a “El Santo” de manera fundamental de por ejemplo, los superhéroes estadounidenses: “El Santo” existía en realidad, no provenía de ninguna estrella lejana ni de otro mundo, sino que era parte del mundo de México. Cada domingo se podía ir a tocarlo, a insultarlo, a confirmar su existencia. En la pantalla era el héroe anónimo e invencible, pero en la arena era el combatiente de la lucha libre, al cual se le podía tocar y atacar.⁴⁹⁸

Así como *El Santo* se distancia del héroe clásico, así también lo hace respecto a la figura del “superhéroe”, porque por un lado precisamente la figura del superhéroe surge en gran parte del clásico modelo heroico, y por otro porque aun cuando *El Santo* nace de la cultura de masas su categoría de héroe en el pensamiento actual no se limita a dicho marco ficticio, siendo así, no se trata entonces de un “superhéroe moderno” como tantas interpretaciones lo señalan. Si bien es cierto que los llamados superhéroes en la contemporaneidad emergen a partir de la cultura de masas, también lo es que como figuras prototípicas del héroe clásico nada tienen que ver con el héroe contemporáneo, pues ni siquiera tienen cabida en una vida cotidiana sino sólo como protagonistas de la ciencia ficción.

Al contrario de numerosos superhéroes estadounidenses, que sólo son héroes de medio tiempo (como “Superman”, que aparte es el periodista Clark Kent), “El Santo” siempre es “El Santo”. Además, lucha desarmado, no cuenta con un enorme arsenal de armas ni dispone de ningún medio mágico [...] sino que derrota a sus enemigos únicamente con la ayuda de la lucha libre, por medio de su cuerpo. [...] “El Santo” ofrece una utopía sagrada y de salvación: se mueve dentro de las fronteras fluctuantes entre la ficción y la realidad, entre las figuras ficticias de dioses y las personas de carne y hueso, entre lo cotidiano y lo fantástico.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ J. Möbius, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 105.

3.2.4. Un héroe multimedia

Como ya se mencionaba, la popularización y difusión de la lucha libre también se vio favorecida por la televisión, que influyó para la apertura de las luchas hacia otras formas de recepción pues con sus transmisiones se consiguió un nuevo público, además del que ya se tenía en las presentaciones en la arena. Algunos especialistas suponen



Fig. 9. Fotograma de *La venganza de la Llorona*, 1974.
Imagen: Internet

que ya que en televisión, por lo menos en sus inicios, se transmitían únicamente programas en vivo, fue fácil que su recepción y estética se orientara fácilmente tanto al teatro como al cine. Quizá por ello, cuando aparecieron las primeras películas del cine de luchadores tuvieron tanto éxito, a tal grado que dicho medio se convirtió rápidamente en una nueva forma de dar a conocer aún más esta práctica junto con sus personajes.

Con los programas de luchas televisadas y publicaciones especiales sobre el deporte [...], el luchador deja de ser “paria” para convertirse en una personalidad; el deporte abarcaría millones de espectadores y se involucran cada vez más las diversas clases sociales. El luchador entonces se convierte en héroe de historieta, en un actor – además de serlo en el ring– de la escena cinematográfica y en un persona-personaje admirado y respetado por las colectividades.⁵⁰⁰

Este cine se popularizó enormemente entre los años cincuenta y sesenta, y en poco tiempo, los nombres de *El Santo*, *Blue Demon* y de *Mil Máscaras* por citar sólo algunos, se integraron también a la galería de estrellas del cine mexicano.

En aquellas épocas, acudir al cine de barrio era una costumbre cotidiana de las clases medias y bajas, ya que los televisores les resultaban todavía inasequibles. Además, las películas de lucha libre circulaban en los llamados círculos *B-Movie*, pues no se

⁵⁰⁰ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 86.

proyectaban en los cines grandes y elegantes, y no eran realizadas por directores de renombre. Desde un principio se trató de un “género pobre, que desde que nació fue pobre”, y que a pesar de ello era extraordinariamente popular.⁵⁰¹

Gran parte de la notoriedad de las películas de luchadores se debió al parecido de las tomas cinematográficas con las transmisiones televisivas, con las presentaciones en vivo en los encordados e incluso con algunos elementos de las historietas a los que también se recurría. Así, la lucha libre ya contaba en la arena y en los medios masivos con el rango de espectáculo, y el luchador ya era considerado como todo un ídolo, lo que se conjugó con el hecho de que en aquel tiempo al cine mexicano ya le hacían falta nuevos ídolos, después de la aparición de actores como Pedro Infante y de Jorge Negrete. De este modo el público contaba con grandes posibilidades de identificación, sobre todo por la cercanía que tenía con los personajes y por el contexto histórico de la gran urbe.

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. [...] 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.⁵⁰²

El cine mexicano experimentaba a fines de los años cincuenta una inercia casi completa. Las fórmulas tradicionales habían agotado ya su capacidad de entretenimiento; comedias, rancheras, melodramas y filmes de rumberas se grababan y exhibían ante un público cada vez más indiferente. Así, el cine de Luis Buñuel, los filmes de luchadores y el nacimiento del cine independiente fueron las únicas novedades dentro de esta industria agotada.

⁵⁰¹ J. Möbius, *op. cit.*, p. 259.

⁵⁰² T. Bertaccini, *op. cit.*, pp. 13-14.

En 1952 se realizan las primeras cuatro películas mexicanas de luchadores. El director Chano Urueta realizó el primer filme de luchadores: *La bestia magnífica* (1952), iniciando así un género que no ha tenido equivalente en la cinematografía nacional. Le seguirían *El luchador fenómeno* de Fernando Cortés, *Huracán Ramírez* de Joselito Rodríguez y *El Enmascarado de Plata* de René Cardona. Con sus rostros ocultos detrás de las máscaras, los personajes de las cintas de este género se transformaron sin mucha dificultad en defensores de la justicia, al puro estilo de algunos superhéroes de los comics estadounidenses como *El*



Fig. 10. *El Enmascarado de Plata* de René Cardona. Imagen: Internet

Fantasma o *El Hombre Enmascarado* de Lee Falk de la década de los treinta. El filme de *El Enmascarado de Plata*, inspirado en ésta última serie clásica de historietas, narra las hazañas de un infatigable luchador justiciero que combatía en contra del mal como un caso muy particular.⁵⁰³ Dicha película, originalmente debía ser interpretada por *El Santo*, quien ya se había dado a conocer en las arenas, en la televisión y mediante la inventiva del dibujante y editor José G. Cruz, quien por cierto convertiría a *El Santo* en el primer personaje fantástico de la literatura popular mexicana y en uno de los más queridos, junto con el legendario *Kalimán*. Sin embargo, por circunstancias poco precisas fue otro luchador famoso, *El Médico Asesino*, quien inauguró la tradición de *El Enmascarado de Plata* en el cine al protagonizar dicha cinta, aunque posteriormente *El Santo* sería el encargado de ello con un centenar de películas más, y cuando mucho lo único que se doblaría sería su voz. Dichos filmes dejaron ver claramente los caminos que guiarían a dicho subgénero en los treinta años siguientes, retomando entre otros temas el melodrama familiar, el sexo extramarital, el humor, la amistad viril, la lucha libre y el suspenso.⁵⁰⁴

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁰⁴ N. Carro, *op. cit.*, p. 23.

Por lo regular, estas producciones se caracterizaron por una realización con poco presupuesto y carente de fundamentos, aunque no por ello poco redituables, así como por contener una carga muy fuerte de maniqueísmo social, inocencia o superficialidad; ello en parte por provenir de un espectáculo un tanto menospreciado. Con todo, este subgénero resultó ser una opción de entretenimiento para miles de espectadores, con el que se pudo afianzar el éxito de la lucha libre en México y valorar desde otra perspectiva a sus personajes.

Los temas sobre los que versaban dichas películas eran entre otros, el melodrama, la comedia, la parodia y la acción; sin embargo, las películas de ciencia ficción, como los filmes que protagonizara *Santo, el Enmascarado de Plata* se destacarían entre las favoritas, y al final también resultarían ser las más rentables. Asimismo, otra particularidad que caracterizó a estas películas fue la trama; para ello, la lucha libre era un aspecto esencial, pues ésta se intercalaba a lo largo de la película, y siendo el caso, el espectador podía desligarse de la historia para contemplar una pelea como normalmente lo hacía en los recintos luchísticos, siendo los lugares predilectos para dichas acciones la arena, el laboratorio de *El Santo*, el cabaret, la calle, la guarida de los maleantes, el bosque, la playa, el panteón, la casa de *El Santo*, etcétera.⁵⁰⁵ Así, la lucha libre por sí sola vista en la pantalla grande hacía que tanto la estructura simple, la caracterización pobre de las películas, como las tramas muchas veces inverosímiles pasaran a segundo plano. Cuestiones como éstas, hacían suponer que el propósito de dichas producciones era un entretenimiento particularmente espontáneo, objetivo que además se alcanzaba por el conflicto frecuente entre los adversarios que personificaban de manera objetiva “el bien” y “el mal”.

⁵⁰⁵ La razón de estos recursos también se debía a los débiles guiones que no podían cubrir un largometraje fácilmente, de modo que los números musicales, el lanzamiento de nuevos talentos artísticos, así como las funciones casi completas de lucha libre insertos en las películas, de alguna forma compensaban el tiempo requerido para las producciones.

Carteles cinematográficos



Fig. 11. *Santo contra la invasión de los marcianos*, 1966. Imagen: Internet



Fig. 12. *Misterio en las bermudas*, 1977. Imagen: Internet



Fig. 13. *Santo y Blue Demon contra el Doctor Frankenstein*, 1973. Imagen: Internet



Fig. 14. *Santo contra el asesino de la televisión*, 1981. Imagen: Internet



Fig. 15. *Anónimo mortal*, 1972. Imagen: Internet

Entre los primeros filmes de este género destacan películas que combinaron el cine de luchadores con el cine de horror y de ciencia-ficción de la pantalla grande que le antecedían, así como con los personajes de leyendas terroríficas de la literatura, la imaginería popular y algunos monstruos míticos que se mexicanizaron.⁵⁰⁶ Al darse estas mezclas, el cine de luchadores se volvió más atractivo y rentable, sobre todo por la enorme adaptación: tanto los personajes como sus acciones podían transferirse cómodamente a la pantalla grande, lo que también sucede por parte del público, pues la misma dinámica de la arena se traslada al cine y los espectadores se convierten también en este espacio en cómplices. “Lo fantástico –retomando a Gérard Lenne–, es la ‘confusión (en el sentido preciso, matemático) de la «imaginación» y de la «realidad»; el choque de lo «real» con lo «imaginario»”⁵⁰⁷ De allí la mezcla de los justicieros enmascarados que luchan con todo tipo de villanos enemigos: psicópatas asesinos, monstruos del espacio, maniáticos estranguladores, mujeres vampiros, gánsteres internacionales, sabios enloquecidos, momias, sectas secretas de asesinos, seres convertidos en figuras de cera, zombis, villanos del ring y muchos más, predominando claramente una crueldad subrayada, científicista, ultraterrena, amenazadora y cruel, siempre en busca del triunfo de la ley y la justicia.⁵⁰⁸



Fig. 16. *Santo contra los zombis*, 1961.
Imagen: Internet

De modo que en México este cine de

⁵⁰⁶ Piénsese en la trilogía por excelencia de la novela de terror y posteriormente del cine, *Frankenstein* de Mary Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Stevenson y la novela *Drácula* de Bram Stoker, donde la eterna lucha entre el bien y el mal se transforma en el modelo a seguir para introducir el horror a la industria filmica. Y en el caso de México, en cintas que buscaban en la literatura universal, en el cine extranjero clásico y en las leyendas nacionales sus principales fuentes, como por ejemplo *El fantasma del Convento* (Fernando de Fuentes, 1935), *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *El baúl macabro* (1936), *El Superloco* (1936), *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), entre muchas otras.

⁵⁰⁷ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁰⁸ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, p. 298.

horror y de ciencia ficción tomó un camino completamente distinto y más original en comparación al que se hacía en otros países. En principio porque las películas de luchadores estaban destinadas casi exclusivamente para un público de las clases bajas y a un creciente público infantil, por ello es que casi siempre disponían de irrisorios presupuestos para su realización, mientras que la gran precariedad técnica, la escasez de originalidad en los argumentos, el abuso de improvisaciones de las producciones o las escasas capacidades histriónicas de los actores, contribuían a determinarlas con lo absurdo y con el humor involuntario. Esto por ser filmadas apresuradamente en un tiempo máximo de cuatro semanas, por estar en ocasiones llenas de incoherencias con argumentos pobres y repetitivos, y por el poco cuidado que se les tenía en la técnica de producción: computadoras y máquinas del tiempo enormes de utilería, estereotipados relojes intercomunicadores de pantalla, extravagantes chicas con modelitos aerodinámicos, laboratorios científicos de cartón, murciélagos de plástico o naves espaciales con tubos de escape y humo ascendente en plena órbita espacial.

Como consecuencia de todo ello, el cine de luchadores fue considerado como un “parásito” de todas las demás películas de las que se nutría, y por lo regular estos filmes fueron catalogados como *churros*, es decir, como obras de baja calidad dentro de lo que fuera la época de oro del cine mexicano. Inclusive, debido a toda la simpleza en cuanto a sus contenidos, este subgénero es considerado como “cine de neandertales” por algunos reconocidos críticos:

Más allá de Orol, sus insostenibles capacidades de delirio inverosímil, sus tramas maniqueas y sus recursos fallidos, constituyen una de las más notables paradojas del subdesarrollo del espectador latinoamericano. ¡Qué películas! Qué pasivo debe haber sido el siglo diecinueve sin cine de luchadores y horrores fantásticos. Prometeo ha renacido bajo la máscara de El Santo, arrasando con todas las observancias falsamente humanistas. Las multitudes demuestran su bien ganada evolución zoológica acudiendo a compartir un entusiasmo unívoco y a corear las visicitudes [*sic*] de su héroe con chillidos infantiles, aullidos de emoción, patadas, abucheos, risas y tronidos de pistaches. Los espectadores sustituyen como sea la escasez de películas cómicas y se burlan, jueces y cómplices, de los mil absurdos técnicos de esas cintas de entretenimiento que responden a sus deseos e intensidades imaginativas como una última profecía. El Santo es el cómico innominado más popular de toda un [*sic*] década de cine mexicano (seguido sólo por el Piporro). Y no hay que dejarse engañar: las aventuras de Neutrón, Blue Demon, Mil Máscaras, El Dr. Satán, La Sombra Vengadora, Bat-woman y Las tigresas, son secuelas o viles copias que sirven para confirmar la resonancia de la serie original, diversificando un solo Mito unitario y polimorfo. Según se desprende de sus peripecias, muy parecidas entre sí a pesar de la diferencia de sus ambientes, El Santo es un generoso colaborador de la ineficiente policía metropolitana; un auxiliar indispensable para las pesquisas sádicas, de horror o de increíblemente doméstica ciencia-ficción. Al menor

llamado acude, o se aparece de improviso ante la inminencia del peligro común. Actúa sin titubeos, siempre derribando a más de diez rivales simultáneamente, en un mundo incierto, a punto de desmantelarse de pavor o por lo mal edificado, perteneciente al cine de Neanderthal, como la califica el especialista francés en cine fantástico Michel Caen.⁵⁰⁹

Así por el estilo estas películas han sido duramente criticadas por especialistas, historiadores y buena parte del sector de esta industria. Por ejemplo, de la cinta ya clásica *Santo contra las momias de Guanajuato* –donde *El Santo* hace muy pocas escenas pero importantísimas para la trama, ya



Fig. 17. *Santo contra las momias de Guanajuato*, 1970. Imagen: Internet

que sin él, sin sus topes suicidas y sin sus pistolas lanzallamas la ciudad no se hubiera salvado nunca del terror de las momias–, el escritor Carlos Monsiváis opina que “ahí sientes lo que es el desquicio poético. No puede irse más allá. No hay un segundo en que les creas algo”.⁵¹⁰ Así, hasta la fecha se sigue poniendo en tela de juicio incluso su consolidación como género. Sin embargo como bien apunta Möbius, este tipo de percepciones solamente podían asumirse a partir del análisis

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 296. En *La búsqueda del cine mexicano*, en el apartado “El Santo”, Ayala Blanco dice: “Poco a poco, a principios de los años sesenta fueron reproduciéndose e imponiéndose las hazañas fílmicas de ese luchador rudo, superhéroe de peripecias planteadas con ínfimo presupuesto y con ínfima imaginación”. Retomo esto último junto con la cita anterior pues considero que si bien este género se alimentaba de las obras más reconocidas sobre todo de la ciencia ficción y el terror, y que se hacía con muy pocos recursos, lo que resultaba de ello, no era necesariamente una obra carente de imaginación, simplemente porque para llevar a cabo una película bajo dichas circunstancias se requería por lo menos un poco más de ingenio y de capacidad técnica (si no es que fantástica), que si se dispusiera de mayores recursos. Lo que defiendo en este sentido, es que la alta o baja calidad de una cinta no se determina necesariamente por su costo de producción; y eso es constatable con cualquier película de cualquier género, que teniendo grandes producciones a su alcance y grandes actores –en México o en cualquier país–, no han podido sobresalir y perdurar, tal como sí lo hicieron varias películas del género de luchadores.

⁵¹⁰ Tere Vale en “Monsiváis hace la lucha”, p. 64, *apud* A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 138.

que de estas películas se hicieron a la distancia, pues en su época estos filmes se tomaban en serio y se disfrutaban enormemente, lo que se demuestra desde el punto de vista de los protagonistas:

A la pregunta de si sus películas no caían a veces en lo cómico, “El Santo” respondió en 1980 en una entrevista: “No creo. Claro, puede haber alguna situación así; yo no puedo decir que no puedo caer en ese bache, de que alguna de mis películas en lugar de causar terror pueda causar risa. Cuando es una cinta de terror, tratamos de que no vaya a caer en el ridículo, ni que dé risa. Si causa risa no es cosa ni del actor, ni del productor, más bien sería cosa del director [...] ahora bien, en algunas de mis películas pudo haber causado risa algún monstruo, pero el monstruo no soy yo; yo estuve actuando en otro sentido, estoy tratando de trabajar contra los monstruos, el monstruo tal vez pueda causar risa si tú quieres, pero ‘El Santo’ no ve eso, sobre todo en filmación: El Santo no sabe lo que está haciendo el monstruo.”⁵¹¹



Fig. 18. *Santo, el Enmascarado de Plata contra la invasión de los marcianos*, 1966. Imágenes: Internet

De acuerdo con Columba Vértiz, reportera de la sección cultural de la revista *Proceso*, este cine ha pasado por etapas muy diversas, desde la indiferencia de los críticos y especialistas del medio de la industria cinematográfica hasta su revaloración en territorio incluso internacional.⁵¹² Es más, en general los temas, las ficciones o el entretenimiento que abordaban dichas películas en

⁵¹¹ J. Möbius, *op. cit.*, p. 261.

⁵¹² Daen Arturo Ascención Martínez, “El culto al héroe: Santo el enmascarado de Plata, Reportaje”, p. 65.

aquella época, no distaban mucho de lo que se hacía en otros países también en ese entonces; la diferencia era que las que se hacían en México gozaban de otra intencionalidad, tenían otro costo e iban dirigidas a diferentes públicos, además de que se mezclaba con el ya de por sí fantástico mundo de la lucha libre. Con todo, lo cierto es que este género fílmico demostró una excelente capacidad de adaptación que le permitió estar de acuerdo incluso con el paso del tiempo. En este sentido, contrario a lo que se pensaría, la ciencia, la ficción y las risas involuntarias que tanto se desdeñó –o se desdeña–, fueron los ingredientes que hicieron de este subgénero uno de los más excepcionales de los cines en México; que junto con el *western* el cine de rumberas en los cuarenta y el de ficheras en los ochenta fue parte del legado de la industria fílmica mexicana a la cinematografía latinoamericana y mundial: el cine de luchadores y la lucha libre legaron desde su nacimiento una estética e incluso una mentalidad muy particular que se expandió a otras partes fuera de México. Definió generaciones que lo relacionaron con el kitsch, el camp y hasta con lo surrealista, y que llevaron a este cine, como se decía, al terreno de “lo culto” en el extranjero.

Al rescatar la idea de que cada sociedad tiene los géneros que merece, “pues en ellos emanan de mejor manera las obsesiones y los deseos, agresiones y los posibles puntos de equilibrio, porque no sólo se trata de arquetipos, sino también de elementos sociales, históricos y lingüísticos”, el cine de luchadores elige a México como su territorio y, a sus símbolos (religiosos y otros, incluso patrios) como su indumentaria.⁵¹³

Tal fue y es todavía la popularidad de este género fuera de nuestro país, que en Francia se considera al cine de luchadores como un producto casi artístico. De hecho, la Cinemateca Francesa posee la colección más grande de filmes de lucha libre fuera de México, siendo por ello, la única en su género en el mundo entero.

El investigador inglés Carlos Clarens, en su seminal *An Illustrated History of the Horror Cinema* (Putnam, 1967), considera que el cine fantástico mexicano interesó especialmente al espectador francés por su capacidad para atraer la atención de las polaridades del público: “*ya sea de las audiencias plebeyas con sus gustos frenéticos y crudos o del connoisseur que disfruta de la inocencia desarmante*” de estos filmes. En suma, el cine fantástico mexicano de aquellos años componía un pastiche deslumbrante en el que convergió la tradición técnica del cine hollywoodense; la ambientación y la fotografía del cine italiano (entiéndase, sobre todo, la obra –y la escuela producida– por

⁵¹³ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 126.

Mario Bava), digeridas por fotógrafos como José Ortiz Ramos, Rosalío Solano y Raúl Martínez Solares; la obra de artistas como Gunther Gerszo, quien se encargó de algunos de los diseños de producción más recordados del fantástico nacional (*Ladrón de Cadáveres* de 1956 o *El Vampiro* y *El Ataúd del Vampiro*, ambas de 1957); las fantásticas y truculentas historias creadas por guionistas como Alfredo Ruanova (la saga *Nostradamus* de 1961-62, o *La Endemoniada* del 1968) y Ramón Obón (*La Marca de Satanás* de 1956, o *Misterios de Ultratumba* de 1958); y las sensibilidades entre *kitsch* y visionarias de autores como Carlos Enrique Taboada, Fernando Méndez y, entre otros, René Cardona.⁵¹⁴



Fig. 19. *El hacha diabólica*, 1964. Imagen: Internet

El cine de luchadores compuesto por una filmografía bastante extensa fue el que sostuvo en gran parte a la industria fílmica mexicana; y algunos consideran que fue precisamente el *Enmascarado de Plata* quien pudo salvarla en la que se podría llamar como la “Época de Plata” del cine mexicano, pues sus películas significaron además de enormes ganancias por parte del público nacional e internacional (en España simplemente se estrenaron treinta de sus películas), el inicio de la mayor ola del cine fantástico en México y en el mundo.

Con escasa producción, actores improvisados y argumentos de locura, estas cintas no sólo consolidaron la fama de uno de los personajes más representativos de la cultura popular mexicana [cultura de masas para nosotros], sino que además colaboraron para amortizar la crisis en que se sumergió la cinematografía nacional en la década de los sesenta, luego de que la Época de Oro y el cine de rumberas terminaron pasando a mejor

⁵¹⁴ Mauricio Matamoros, *Revista Cinefagia*. *Santo contra las mujeres vampiro*, 2004.

En: <http://www.revistacinefagia.com/2004/05/santo-contra-las-mujeres-vampiro/>; consultado el 24 de noviembre de 2010.

vida. “Lo único que salva al cine mexicano es el surgimiento de las historias de el Santo”, [...] pues en ese momento este tipo de producciones resultaban baratas y por lo tanto muy redituables, ya que siempre contaron con un gran poder de convocatoria.⁵¹⁵

Teniendo como antecedentes la historieta y las luchas por televisión, la consagración de *El Santo* se reafirmaría con su anhelado debut cinematográfico en 1958 con dos películas filmadas en Cuba y producidas por los hermanos Rodríguez, *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*. A pesar de la



Fig. 20. *Santo contra el estrangulador*, 1963.
Imagen: Internet

gran popularidad del personaje, los productores no creían que serían un imán de taquilla, por lo que no atendieron mucho su producción reflejándose esto en un enorme descuido con grandes dosis de improvisación.⁵¹⁶ A partir de entonces el *Enmascarado de Plata* se incorporaría formalmente al cine mexicano, caracterizándose su carrera por la variedad de aventuras y la diversidad de los escenarios en los que actuaba, aliándose con excepcionales personajes, resolviendo delitos hechos en contra de la humanidad, pero más que nada salvando al mundo de inimaginables enemigos. Dichas cintas marcarían el inicio de toda una época dentro del cine nacional, con el subgénero del cine de luchadores invento por demás netamente mexicano, y glorificándose así la figura de *Santo*, entre las más representativas en el mundo en cuanto a la filmografía nacional se refiere.

Poco a poco, a principios de los años sesenta fueron reproduciéndose e imponiéndose las hazañas filmicas de ese luchador rudo [el Santo], superhéroe de peripecias planteadas con ínfimo presupuesto y con ínfima imaginación. Pero las recuperaciones se quintuplicaban. Las películas de El Santo se convirtieron en las número uno del *box-office* mexicano (contando mercados centro y sudamericanos) y garantizaron por sí solas la fortuna de los Estudios América, legalmente destinados en exclusiva al cortometraje pero pasando subrepticamente al largometraje “de episodios”.⁵¹⁷

⁵¹⁵ D. A. Ascención Martínez, *op. cit.*, p. 65.

⁵¹⁶ Dichas películas terminaron de rodarse un día antes de que Fidel Castro entrara en La Habana y se anunciara el triunfo de la Revolución, quizá de allí también sus excepcionales faltas.

⁵¹⁷ J. Ayala Blanco, *op. cit.*, p. 296.

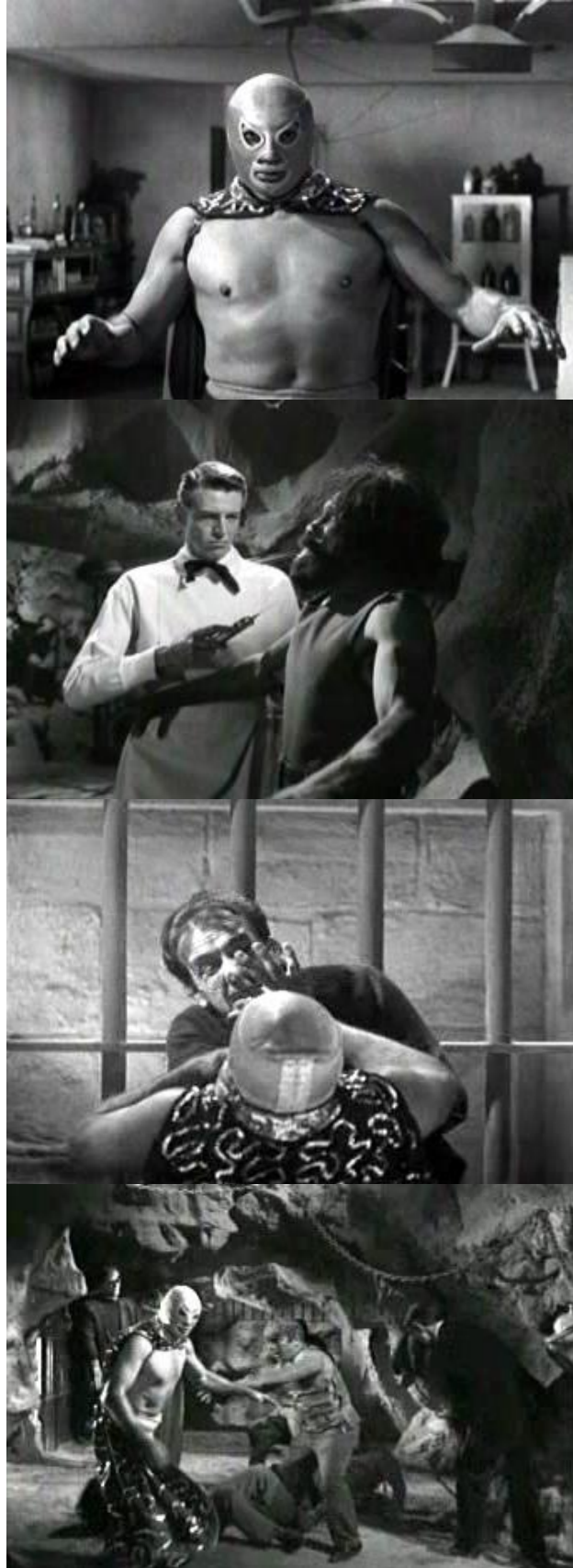


Fig. 21. *Santo en el museo de cera*, 1963. Imágenes: Internet

En este sentido una de las películas con mayor éxito dentro fue la protagonizada por *El Santo* intitulada *Santo contra las mujeres vampiro*, de Corona Blake, filmada en 1962, al ser considerada en el extranjero como una obra maestra al seguir de alguna forma la tradición del mejor cine gótico: “participante [dicha película] en el Festival de San Sebastián, España, en 1965, donde protagonizó importantes comentarios de los críticos, e incluso más de alguno la llamó “surrealista”. Su participación en el festival llevó a la película a consagrarse como cinta de culto en el continente europeo y posteriormente en el americano.”⁵¹⁸ En dicha cinta, *El Santo* lucha con la ayuda de sofisticados relojes intercomunicadores, videófonos futuristas y automóviles convertibles, contra las extraordinarias mujeres vampiro en castillos en ruinas, telarañas y tumbas abiertas; y el protagonista se convirtió en una especie de James Bond enmascarado, siempre presto para luchar por la justicia.



Fig. 22. Fotogramas de *Santo contra las mujeres vampiros*, 1962. Imágenes: Internet

Después de esta película, *El Santo* protagonizaría *Santo en el museo de cera*, que junto con las demás películas reforzaría la nueva personalidad del ídolo enmascarado, pues en dicha cinta, una de las más representativas de su exitosa carrera cinematográfica, reunió muchos de los elementos y situaciones que ayudaron a construir su papel de paladín plateado, como era su estrecha relación con la justicia, su capacidad de analizar situaciones riesgosas combinando todo con su fuerza inherente para sortear cualquier peligro, así como su habilidad para utilizar y conocer artefactos de “alta tecnología” que le permitían en todo momento aventajar a sus adversarios.



Fig. 22. La imagen de *El Santo* se vuelve más sofisticada. Imágenes: Internet

De la primera etapa de la filmografía de *Santo* destacan las cintas en las que la lucha libre se combinó con el horror y la ciencia ficción, como *Santo contra El Estrangulador* (1963), *Atacan las brujas* (1964), *Profanadores de tumbas* (1965), *El barón Brákola* (1965) y *Santo contra la invasión de los marcianos* (1966), así como las ya descritas, *Santo contra las mujeres vampiro* y *Santo en el museo de cera* (1963). En 1966 el color llegó a las películas de *Santo* con *Operación 67* y *El tesoro de Moctezuma* de René Cardona Jr. con las que además se acentuó el suspenso de corte policíaco en sus tramas. En la primera de estas películas, *El Santo* lucha al lado del actor Jorge Rivero, para acabar con una peligrosa banda internacional en Hong Kong que intentaba colmar de dinero falso a un imaginario país latinoamericano, mientras que en la segunda película la trama se desarrolla con

unos maleantes que pretenden robar el legendario tesoro de Moctezuma. Algunos críticos han reconocido que a partir de ciertas películas como las anteriores, la imagen de *El Santo* se volvería un poco más sofisticada: su guarida se volverá de lujo, sus laboratorios se modernizarán, su automóvil deportivo será infaltable, sus capas y mallan serán reemplazadas por ropa de moda y pulcros trajes sastres, así como lo harán sus contemporáneos como James Bond, y las cada vez más elaboradas producciones culturales de México.

Si bien “El Santo” comenzó en las historietas como ayudante de los pobres y necesitados, después, en el transcurso de su carrera cinematográfica, el personaje de “El Santo” ascendió socialmente: cada vez con mayor frecuencia se movía entre las clases altas de la ciudad, rescataba a damas de la *high society* y conducía elegantes autos deportivos, y se convirtió en ayudante de la policía y de las nuevas élites de México, los burócratas.⁵¹⁹

Durante otra etapa de *El Santo*, las tramas de sus filmes versaban acerca de intrigas policíacas internacionales como *Misión suicida* (1971), *Anónimo mortal* (1972) o *Santo en el misterio de la perla negra* (1970); y también acerca de fantásticas historias de terror como *Las momias de Guanajuato* (1970), *Santo contra la hija de Frankenstein* (1971), *Las bestias del terror* (1972) o *La venganza de La Llorona* (1974). Esta etapa se caracterizó también porque la filmografía de *El Santo* se rodó en locaciones internacionales, como Colombia, Ecuador, Puerto Rico y Estados Unidos, países que servían como nuevos escenarios para sus aventuras. Por fin en 1973 *Santo* se presentó en España para



Fig. 23. *La venganza de la Llorona*, 1974.
Imágenes: Internet

⁵¹⁹ J. Möbius, *op. cit.*, p. 145.

filmar *Santo contra el doctor Muerte*, su anhelada gran producción. En esta cinta cuya trama se desarrolla en un siniestro mundo de traficantes de arte, *Santo* contó con diez semanas de rodaje en lugar de las tres o cuatro que ocupaba en sus demás producciones nacionales.

En sus veinticinco años de carrera cinematográfica, *El Santo* protagonizó cerca de sesenta películas. Además de las peculiaridades del cine de luchadores, el éxito obtenido se debió sobre todo a la peculiar relación que guardaba el público con el ya desde entonces llamado héroe, y gracias a la inmediatez de su permanencia: *El Santo* podía ser visto por la mañana en una sala de cine, por la tarde en una aventura en una historieta o en la televisión, y por las noches podía ser presenciado en un mano a mano en el cuadrilátero. “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.”⁵²⁰

Para finales de los sesenta la fórmula creada por las películas de *El Santo* funcionaba perfectamente con todos los públicos, y el enmascarado se daba el lujo de alternar el cine infantil de *Santo contra Capulina* (1968) con el porno-soft de *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* (1970). En este sentido sus filmes no se circunscribían sólo a la categoría fantástica, sino que aún cuando sus relatos se desarrollaban en mundos muy diferentes al nuestro, sus aventuras y acciones también se relacionaban con el mundo de los *gangsters*, de la mafia, del espionaje, es decir, del crimen organizado; de hecho de la totalidad de sus producciones, sólo 18 pertenecen estrictamente al género de lo fantástico, las demás se incluyen en el género igualmente aceptado de aventura/policiaco, transformaciones que por cierto, iban de acuerdo con las inclinaciones del público, y los cambios sociales, culturales y artísticos, incluso de la misma industria cinematográfica.⁵²¹

⁵²⁰ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 104.

⁵²¹ Para esas fechas por ejemplo el agente secreto 007 alcanza el éxito, y en México aparecen películas que se ven influenciadas por estas producciones. A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 148. Por ello, si se toma en cuenta lo anterior, no hay porque desestimar las películas de *El Santo* sin más, pues además de todo lo que se ha

Sus aventuras también se caracterizaban por hacerse acompañar siempre de bellas y atrevidas mujeres, ya fueran como adversarias o como compañeras sentimentales, quienes eran conquistadas por la gallardía del hombre detrás de la máscara plateada, como por ejemplo, Lorena Velázquez y Ofelia Montesco en *Santo contra las mujeres vampiro*, Maura Monti y Eva Norvind en *Santo contra la invasión de los marcianos*, o con la escultural Elizabeth Campbell en *Operación 67*, o con la bella Amedée Chabot en *El tesoro de Moctezuma*. Incluso algunas otras actrices, como Meche Carreño en *El barón Brákola*, llegaron a quitarse la ropa en versiones editadas para el público adulto extranjero.



Fig. 24. *El vampiro y el sexo*, 1968. Imagen: Internet

Seguramente las películas más sonadas dentro del cine de luchadores son estas famosas versiones topless de *El Santo*, las cuales supuestamente se realizaron para un público adulto en el mercado internacional, debido a que en México nunca se exhibieron públicamente. Entre ellas, la más famosa es la de *El Vampiro y el Sexo*, versión que contaba con desnudos de la película *El*

mencionado, en realidad sus filmes respondían de cierta forma o se realizaban de acuerdo a un contexto sociocultural para nada ficticio aunque sí más original.



Fig. 25. *Santo y el tesoro de Drácula*, 1968

Tesoro de Drácula de René Cardona.

En dicha cinta *Drácula* se empeña en establecer un nuevo orden mundial con lo que se acerca a una legión de vampiras que después de siglos despiertan para conquistar al mundo no sin antes enfrentarse con *El Santo*. Solamente para las versiones de exportación de esta película existían escenas en que las mujeres

vampiro aparecían desnudas, particularidad que hizo más popular a estas copias.

No existió estrangulador, villano, marciano, jinete del terror, Frankenstein o *Drácula*; bruja viva o muerta, asesino o secuestrador que no enfrentara nuestro temerario héroe. Con la capucha siempre puesta, pues así se bañaba, hacía el amor y aparecía en sus credenciales de celuloide, fue apuesto galán merced a que le doblaron la voz para que sonara absolutamente varonil, detective secreto, agente de la Interpol que apareció en pantalla al lado de beldades enfundadas en ropas provocativas, como Lorena Velázquez, Norma Lazareno, Ana Bertha Lepe, Sasha Montenegro, Gina Romand y Meche Carreño, a las que a veces combatía y en ocasiones enamoraba. La *mochez* de la censura mexicana impidió, sin embargo, que las apariciones de estas *guerreras del más allá*, muy ligeras de ropa, llegaran a verse en nuestras salas, como sí lo hicieron en versiones internacionales donde realmente mostraban sin pudor sus encantos vislumbrados.⁵²²

Se sabe que *El Santo* aceptó llevar a cabo estas escenas con la condición de que en la misma toma no apareciera él, ya fuera por el enorme público infantil con el que contaba o por su decoroso y respetuoso personaje que interpretaba a la perfección: “Santo: Tengo que mantenerme alerta y salir de aquí, estoy siendo objeto de una seducción infernal”, se dejaba escuchar ante la escultural

⁵²² Raquel Peguero, *El Santo: de las salas piojo al culto planetario*, 9 de marzo del 2010. En: <http://www.jornada.unam.mx/1999/02/04/cul-santo.html>; consultado el 14 de noviembre del 2010.

bruja luchando con toda fuerza por la moral en *Atacan las brujas*.⁵²³ Así como *El Tesoro de Drácula*, hubo otras en donde se especulaba que existían insertos de desnudos, pero que por lo mismo eran versiones que no se exhibían en México, sobre todo para proteger la integridad social, las buenas costumbres y la imagen del personaje que en ese entonces resguardaba el bien y la moral en nuestra sociedad.

Estas películas despertaron también posturas ambivalentes en su recepción internacional. En festivales franceses de películas fantásticas y surrealistas se proyectaron cintas de “El Santo”, mientras que en México, debido a la existencia real del héroe, estas películas nunca se consideraron como no realistas. Estas recepciones distintas fueron favorecidas por el hecho de que casi de todas las películas se realizaron dos versiones: una mexicana, apta para niños, y una más liberal, hecha para exportación, a la que se le añadían elementos eróticos. De este modo, en el extranjero no se consideraba a “El Santo” tan santo.⁵²⁴

No obstante, estas atrevidas y sugerentes versiones de exportación de las cintas de *El Santo* fueron las que en gran parte, conquistaron los mercados de España, Francia y los Estados Unidos, e incluso mercados de países más conservadores como Líbano, Marruecos, Egipto o Turquía. Así, la fama de *Santo* se extendía por todo el continente americano, Europa, Medio Oriente y el Pacífico Asiático.

Sin embargo, el brillo de la máscara de plata comenzó a opacarse hacia 1978, y aunque la popularidad de *El Santo* se mantenía vigente, los productores se desinteresaron de su atractivo taquillero al descubrir otros géneros más rentables.

Gracias a los numerosos luchadores que eran famosos entonces en las arenas, durante un tiempo –y al lado de la figura aparentemente inmortal del “El Santo” [*sic*] –pudo el cine construir nuevos ídolos. A más tardar a partir de la muerte de “El Santo”, en 1984, el cine de luchadores estaba en completa decadencia, si bien las películas que habían sido rodadas hasta entonces siguieron teniendo buena recepción, sobre todo en provincia. En particular para los niños en los sitios en el interior de México, durante mucho tiempo la presencia de “El Santo” fue mucho más fundamental que por ejemplo la figura cinematográfica estadounidense de “E.T.” Los escasos intentos de revivir el género con la participación de estrellas de la Triple A, o los de su vástago, “El Hijo del Santo”, de proseguir la carrera cinematográfica, fracasaron ante la competencia de las películas de karate provenientes de Hong-Kong. Tampoco las versiones pornográficas

⁵²³ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 154.

⁵²⁴ J. Möbius, *op. cit.*, p. 261.

proporcionaron nueva vida a este tipo de cine, y a pesar de las entusiastas presentaciones quedaron simplemente como curiosidades.⁵²⁵

Hacia 1978, aún cuando la popularidad del Santo se mantenía vigente, los productores comenzaron a descubrir otro cine como el de ficheras o el fronterizo. Poco después *El Santo*, quien ya sobrepasaba los sesenta años, se enfrentaba a unos cuantos villanos más a la vez que presentaba a su hijo en *Chanoc y el Hijo del Santo contra los vampiros asesinos* (1981), no sin antes rodar sus últimas aventuras fílmicas en *La furia de los karatecas* (1982). Después del fallecimiento del *Enmascarado de Plata*, el cine de luchadores se eclipsó casi por completo, apareciendo en su lugar las parodias, las críticas y los homenajes, sin que el género pudiera resurgir tal como antes.⁵²⁶

Sin duda la lucha libre ha forjado su propia historia dentro de la meca del cine mexicano e internacional, al grado de que aun a pesar del tiempo, sigue en la mente de los aficionados y de quienes vivieron todas esas aventuras. En la actualidad, las películas de luchadores, que también fueron parte de la época de oro del cine mexicano siguen difundándose de manera única y no sólo en nuestro país. *El Santo*, *Mil Máscaras*, *Blue Demon*, *Huracán Ramírez* y los más importantes luchadores mexicanos, fueron quienes a través de sus andanzas cinematográficas, y de su presentación en cada una de las arenas, gimnasios, plazas de toros, estadios y demás lugares en que

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 263. Mucho tiempo después algunos otros luchadores protagonizarían dos películas pornográficas con el tema de la lucha libre y los enmascarados, que incluso recibirían algunos premios; y aunque no eran muy famosas en la prensa, sí llegaron a ser polémicas entre sus círculos por ser muy irreverentes como *El Diablo Español contra Las Luchadoras del Este* (2005), y la porno-gay mexicana *La Putiza* (2005). Aunque antes que éstas, también existieron películas no pornográficas que destacaron, porque años después de su realización o durante la misma sus protagonistas confesaban no estar muy orgullosos de haber participado en ellas, como las primeras cintas de *El Hijo del Santo*, *Chanoc e Hijo del Santo contra los Vampiros Asesinos* (1981), o *Hijo del Santo en la frontera sin ley* (1983), pues hoy día su protagonista ha comentado categóricamente que dichas películas no le gustan. O la que protagonizara el luchador *Vampiro Canadiense*, *Vampiro*, *Guerrero de la noche* (1992), que realizó sólo por ser una condición del contrato que firmó para venir a luchar a México, y que a decir de él ha sido una de las peores cosas que ha hecho en su vida. Lo importante de lo anterior, es que se muestra en parte que para el éxito de dichas películas no bastaba el humor involuntario, el bajo presupuesto o los malos guiones, sino un sinfín de circunstancias más de las que sólo gozó –hasta la fecha– el cine que protagonizara de manera muy particular el Santo junto con otros luchadores en su época.

⁵²⁶ En la actualidad se sabe que las obras que intentaron recuperar el interés del público hacia la lucha filmada, como las protagonizadas por *Octagón* y *Atlantis* en *La revancha* (1990), *Octagón y Máscara Sagrada* en *Lucha a muerte* (1991) y *Los luchadores de las estrellas* (1992), han fracasado rotundamente.

se ofrecía la lucha libre, alcanzaron el estatus de ídolos, semidioses o dioses de carne, hueso y máscara.

Pero cabe señalar que la vida de *El Santo* fue un caso muy particular o como de película: saltó de los encordados a la televisión, y luego a la historieta, y de allí, a la pantalla grande, todo dentro de su propia cotidianidad. Hoy, gracias a sus cintas, a su personaje se le recuerda como símbolo de esperanza y de honradez, mientras que a su persona como ejemplo de conducta y



Fig. 26. “*El Santo* vela por nosotros dentro y fuera de nuestra ultrajante irrealidad de todos los días.”
Imagen: Internet

disciplina. “Mientras la pantalla afirma, sin que nadie se moleste en desmentirlo, que sólo *El Santo* vela por nosotros, dentro y fuera de nuestra ultrajante irrealidad de todos los días.”⁵²⁷

Así, el llamado “cine de neanderthales”, logró consolidar la carrera y la vida de *El Santo* como uno de sus más refulgentes astros del pancracio; con sus respectivas dosis de incoherencia, risas involuntarias y ausencias totales de lógica, todo ello en un mundo donde la única salida cuerda es a veces por el camino de la incongruencia. Porque así eran las películas de *Santo*, *el Enmascarado de Plata*, así como sus historietas, sus luchas y su vida toda, llenas de emociones, e ilógicos e inusuales detalles que sin lugar a dudas muchas veces hacen de la vida misma algo más original y trascendente. “Aquí no se tenían tantas películas de marcianos, de vampiros, de hombres lobo y *El Santo* trajo todo eso, llenó ese hueco, creando un héroe que el pueblo podía ver en realidad y la gente pensaba eso, que *El Santo* en las noches defendía a la ciudad.”⁵²⁸

⁵²⁷ J. Ayala Blanco, *op.cit.*, p. 304.

⁵²⁸ Testimonio de la coeditora del sitio Cine Mexicano en internet, Tania Soto, *Periódico Metro*, *op. cit.*, p. 38.

Si resulta ser [el Santo] el actor más taquillero del cine mexicano, es, sin duda alguna, porque todos necesitamos de la magia y de que se produzcan milagros; que un hombre con alas irrumpa de pronto por la ventana y nos salve la vida. El Santo responde también a nuestro afán de ser otro; un hombre que deslumbré, un hombre mejor, más santo, máscara contra cabellera, máscara sobre máscara, las máscaras de Octavio Paz, una encima de otra, hasta alcanzar esa calidad de semidios, de superhombre, que los niños miran con asombro en todos los barrios pobres del mundo entero: ¡Santo, Santo, Santo!⁵²⁹

Con respecto a las críticas que existen acerca de si las películas de *El Santo* eran malas o no, sobre todo aludiendo a ese humor espontáneo que tanto las caracterizó, cabría señalar con N. Radetich que “la risa, por ser una experiencia de trasgresión y trastocamiento de lo normativo, aparece, ante toda ortodoxia, como una amenaza para la perduración y el mantenimiento de los órdenes establecidos”.⁵³⁰ Existen ocasiones en que estos órdenes establecidos deberían dejar de serlo para abrir paso a otro tipo de experiencias, como podría ser la experiencia de la risa.

Frente a la risa, nos dice N. Radetich, se halla la seriedad, instancia de la vida social en que los sujetos actúan en conformidad con los valores, los cuales suponen estar dentro de los marcos regulatorios tanto de acción como de pensamiento. Pero no toda la vida se desenvuelven en el interior de estos parámetros. Entre los actos sociales que cancelan la seriedad o la suspenden por un momento está precisamente la risa. En este sentido la risa se produce en un ámbito de suspensión, de disolución entre el sujeto y la normatividad, gesto que genera un ámbito liberador de las exigencias propias de todo el marco regulativo.⁵³¹

En este sentido, ya que la risa debilita los marcos regulatorios y la fuerza coercitiva de las normas, quien ríe lo hace desde la libertad, pues se niega a la obligatoriedad de actuar conforme a las prescripciones normativas e incluso valorativas. Pues resulta que,

la risa, aunque temporalmente efímera, deja secuelas en la vida de los sujetos. La memoria vuelve sobre el acontecimiento cómico, sobre su fuerza destructiva, arroja la reflexión hacia aquello que había sido trastocado. Así, aunque la experiencia del trastocamiento de los valores quede superada en la reinstauración de la normatividad, ésta queda ya como un ofrecimiento a la duda, al cuestionamiento. La norma, en la

⁵²⁹ E. Poniatowska, *op. cit.*, p. 282.

⁵³⁰ N. Radetich, *op. cit.*, p. 35.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 57.

remembranza de su fragilidad, se vuelve a ofrecer como algo débil, como algo que no es, como comúnmente se nos presenta a los ojos de los hombres, del orden de la naturaleza. La risa revela que la norma no tiene una existencia ontológica sino que deviene de la producción humana y, como resultado de la praxis social, es susceptible de cambiar, de transformarse.⁵³²

En este respecto cabe añadir una característica propia de la risa desmedida de la que habla N. Radetich, y que se relaciona con su funcionalidad: si bien es cierto que toda manifestación humana ha de desempeñar una función en el sistema, la risa se circunscribe del lado de lo inútil, no sirve para nada, y si sirve, sirve sólo para vivir, nos dice N. Radetich. Como se dijo anteriormente, en la lucha libre como teatralidad la risa es un fenómeno inscrito dentro de un contexto intersubjetivo, y que es en el marco del vínculo social donde encuentra una posición única. Lo mismo puede decirse en este contexto: si algo hizo a este género fílmico tan famoso y con tal poder de adaptación, fueron entre otras cosas, aquella hilaridad y formas improvisadas que se disfrutaban en grupo, que creaban un cierto vínculo entre familias enteras y, más aún, entre generación enteras, que demandan una misma complicidad al desencadenar el eco de la risa en los otros. Y que sin embargo, en cuanto experiencia del trastorno y de cambio en las condiciones de los hombres, alberga una característica funcional, a saber, su inutilidad.

La risa no sirve a las actividades cotidianas orientadas hacia la “reproducción de las sociedades”, hacia la conformidad con lo autorizado, la risa, si sirve, sirve sólo para vivir y para mutar, para hacer de la vida un lugar habitable. Su inutilidad es plenamente fértil. Es por esta condición inútil de la risa, que la experiencia de la hilaridad se toca con la experiencia de jugar. Produciendo huecos en el interior de un “mundo organizado”, los humanos nos arrojamus felizmente hacia el vertiginoso abismo de lo inconcluso y lo incierto, jugamos y damos la espalda al “delirio organizativo o planificador” de la cultura, jugamos con el lenguaje, nos entregamos a un juego de violación de sus estructuras y exigencias.⁵³³

Y así es que producciones como las de este género hacen de la vida un lugar más habitable. Lo importante de este cine no consistía en la verosimilitud de sus tramas, maniqueas o no maniqueas, ni si sus recursos eran o no fallidos, o si los arreglos técnicos brillaban o no por su

⁵³² *Ibid.*, p. 62.

⁵³³ *Ibid.*, p. 120.

ausencia; sino en que todo aquello que se alejaba de lo previsto, de lo dado por sentado, de los marcos regulatorios y de las normatividades, transformaba de alguna forma las estructuras tenidas desde siempre como ciertas, únicas e incuestionables, porque además con ello el sólo acto de reír frente a estas producciones hacían y hacen surgir aún en el sujeto la conciencia de que “las normas no son del orden de la naturaleza, de que las cosas son así no porque así sean gracias a una suerte de ordenamiento inevitable, sino que, quizás, el hombre, al reír, cae en cuenta de que es el quehacer humano el que dispone las cosas y, así, puede el mismo riante reorganizar el mundo, dislocarlo, disparatarlo a su antojo.”⁵³⁴

3.2.5. La máscara que elige no representar o La máscara del *Todos somos...*

Un componente ligado a la teatralidad de la lucha libre muy característico es sin duda el anonimato que protege y resguarda al luchador, y con el que se crea una segunda personalidad, a saber, el uso de la máscara. Todos los participantes de la lucha libre saben que la máscara y el secreto de la identidad real de un luchador constituyen en gran parte el atractivo de este fenómeno. Pero cabe preguntarse junto con A. Fernández Reyes “¿qué condiciones sociales, psicológicas, antropológicas, incluso políticas operan en la cultura para permitir deambular a ‘seres ocultos’ u hombres enmascarados?”⁵³⁵

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵³⁵ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 169.

El uso de la tapa, además de ser una de las caracterizaciones más frecuentes en la cultura de masas, tradicionalmente se trata de un instrumento mágico para establecer cierta relación con espíritus, deidades o deudos, en representaciones rituales o míticas. La máscara ha sido utilizada además, como elemento distintivo del guerrero, como un símbolo de fuerza que le confería valor e infundía temor a sus adversarios.⁵³⁶



Fig. 27. *El hacha diabólica*, 1964. Imagen: Internet

Claude Lévi-Strauss afirma por ejemplo en su estudio *La vía de las máscaras* que en algunas versiones míticas de los indios de América del Norte las máscaras guardan una relación seductora al ser transmitidas por herencia o por matrimonio de unos parientes a otros, de alguna forma perpetuando su valor dentro de dichos grupos.⁵³⁷ De acuerdo con Levi-Strauss, entre las principales características de dichas máscaras se halla el derecho de llevarlas en las ceremonias, como pertenecientes exclusivamente a linajes de alto rango, privilegio que se transmitía por herencia o por matrimonio y con lo que se establecía un punto de origen único, cuando la máscara se difundía a otros territorios. También el antropólogo explica cómo la máscara tenía un papel purificador, que atraía un tipo de suerte y que favorecían la llegada de la riqueza, función esta última que se halla presente en todas partes como una suerte de atributo invariante de las máscaras.⁵³⁸ Quizá a esto se podría llegar también en el análisis del uso de las máscaras en la lucha libre.

⁵³⁶ E. Florescano, *op. cit.*, p.117.

⁵³⁷ Claude Lévi-Strauss, *La vía de las máscaras*, p. 28

⁵³⁸ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 39

En México la tradición de la máscara es muy antigua y popular, a tal grado que a partir de los años treinta y cuarenta ésta fue vinculada con el problema de la identidad del propio mexicano.

El flujo migratorio tropieza en común con la fuerte tradición de la máscara, ya de por sí penetrada en cada una de las tradiciones culturales particulares de sus estados; surge la aceptación inmediata y con mayor éxito, los nuevos héroes enmascarados de alguna forma hacen confluír estos puntos de identidad, de unión nacional y cultural al retomar simbolismos que pudieran unificar y crear héroes no puramente guerreros como Zapata; héroes que de repente se vuelven ideales pero que también tienen parte de la “realidad” como ídolos populares. La tradición de la máscara da lugar a una nueva: el luchador enmascarado [...].⁵³⁹

El primer luchador enmascarado fue Luis Núñez quien se presentó en la Arena México en 1934 con el nombre de “El Enmascarado”, después vendría Ciclón MacKey un extranjero que debido al uso de la tapa se ganó el mote de “La Maravilla Enmascarada”, pero ninguno logra mucho éxito. Es hasta 1938 cuando aparece el primer enmascarado mexicano famoso llamado *Murciélagos Enmascarado* (o “Murciélagos Velázquez”), quien debutó con una máscara negra con un traje del mismo color, bajo el cual escondía murciélagos vivos que liberaba al subir al ring, quien por cierto, además era guionista y actor de cine, y gustaba de leer filosofía y de la escritura de obras religiosas.⁵⁴⁰ La idea de aparecer en la contienda con una tapa proviene de Estados Unidos: se piensa que los estudiantes que trabajaban como luchadores las usaban para cubrir su identidad ante sus allegados. No obstante, en aquel país este acto se hacía de manera esporádica y hasta indiferente, mientras que en México el uso de las máscaras llegaría a convertirse en parte esencial de la lucha libre que determinaría en gran medida su popularidad, así como el prestigio de los luchadores.⁵⁴¹

⁵³⁹ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁴¹ Actualmente la Comisión de Lucha Libre Profesional regula el uso de las máscaras y los nombres de los luchadores, con el fin de evitar que un mismo personaje aparezca varias veces aprovechándose del velo – como en los inicios de la lucha libre solía suceder–, además porque estos elementos están protegidos como derechos de autor. Para que la Comisión autorice el empleo de una máscara es requisito indispensable que el luchador sea muy bueno en su técnica, pues de lo contrario este recurso sería de lo más común y perdería su valor; de modo que existen más luchadores sin máscara, que con ella. J. Möbius, *op. cit.*, p. 78.

Aunque los primeros en usar máscaras dentro de las luchas fueron estadounidenses –junto con el mexicano Mario Núñez– fue *Santo, el Enmascarado de Plata*, quien inició dicha tradición en el mundo de los encordados en México. Además, fue el único que transcurrió su vida entera oculto detrás de la máscara, ya que nunca la perdió en ningún combate, de allí que sea él el enmascarado por antonomasia. Así, con el tiempo la máscara plateada de *El Santo* se fue transformando en un “objeto sacro” –a pesar de su simpleza– con una historia y un origen propios, dignos de venerar y poseer, tal como lo afirma el escritor y cronista mexicano Juan Villoro.

Más cerca de Oscar Wilde, el Enmascarado de Plata demostró que los disfraces son un recurso extremo para decir verdades: las máscaras no encubren; revelan identidad. De los rostros emplumados de los sacerdotes aztecas al pasamontañas del subcomandante Marcos, de la capucha roja de Superbarrio a la cabeza de plástico de Salinas (único atuendo con que el propio Salinas podría caminar tranquilo en las calles de la ciudad), nuestra historia es pródiga en destinos enmascarados.⁵⁴²

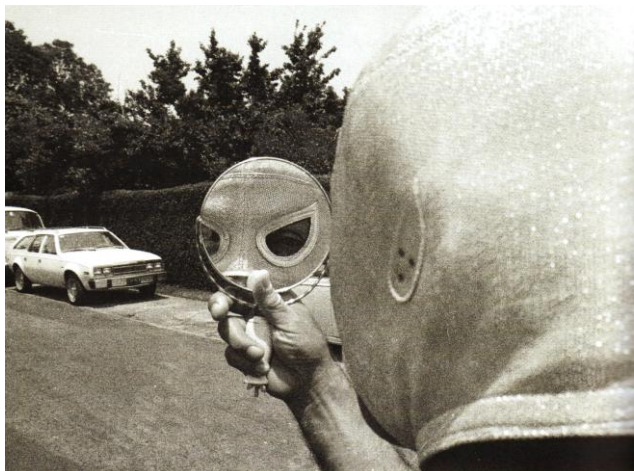


Fig. 28. La máscara artífice de identidad.
Foto: Lourdes Grobet

En el caso de la lucha libre el uso de las tapas representó una alternativa para inventarse y forjarse una muy peculiar personalidad e identidad. La aparición de los luchadores enmascarados hacía referencia, por un lado, a formas tradicionales antiguas y, por otro, a nuevas formas del arte lúdico. En el caso de *El Santo* la mayor

aportación de su máscara a la perdurabilidad de su figura consistió en no ser un objeto para ocultar un rostro, sino para crear una fantástica personalidad.

Si en un principio la exigencia por parte del público para conocer el rostro del Santo fue de vital importancia, después se convirtió en *leitmotiv* [motivo conductor] 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

⁵⁴² Juan Villoro, *Domingo breve: El Santo*, 1999. En: <http://www.sololiteratura.com/vill/villartelsanto.htm>; consultado el 2 de noviembre de 2009.

personaje. 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*.⁵⁴³

Tal fue el impacto que tuvo la máscara plateada junto con su inigualable personaje, que inclusive antes de su muerte fueron forjándose ciertos relatos alrededor de su persona: en algunos lugares le pedían a *El Santo* que volara por lo que habían visto en sus historietas:

Ya en Centroamérica –donde la historieta del Enmascarado había penetrado y no así su cine– se le pedía que volara en una arena abarrotada de gente a lo que respondió: “No la amuelen, yo lo único que sé es luchar”; de la misma manera en un espacio rural de la provincia mexicana, un presidente municipal lo amenazó con pistola en mano por hacerse pasar por “el verdadero Santo, que sí entra volando”.⁵⁴⁴



Fig. 29. *Entre lo divino y lo mágico*. Imagen: Internet

También se tienen noticias de que se le mandaban a hacer exvotos con la finalidad de ayudarlo en sus peleas, o de que en algunos lugares se le veneraba como y se le pedía como a un verdadero intercesor de Cristo: “También durante el rodaje de *El tesoro de Atahualpa* [...], el actor José Elías Moreno al entrar a una choza en alguna comunidad peruana se encontró con una repisa sosteniendo la imagen del

Enmascarado ‘con veladoras y todo’”.⁵⁴⁵ Lo divino y lo mágico le llega a *El Santo* en imágenes simbólicas, como la virgen de Guadalupe, una cruz, la plata de la máscara o alguna otra representación celestial que ratifica su bondad, pureza y fidelidad, que se logran establecer a través de cada una de las facetas donde incursiona.

⁵⁴³ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁴⁴ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p.164.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

Se decía que quien lograra ver su rostro moriría, ya que *El Santo* era o un emisario de Dios o tenía un pacto con el diablo; aunque había algunos que eran menos devotos y creían solamente que quizá no había nadie detrás de la máscara o en el mejor de los casos, que estaba dotado del don de la ubicuidad, por ejemplo al presentarse en dos partes al mismo tiempo cuando otros luchadores se hacían pasar por él aprovechando su éxito. “Según Santo, esto no le molestaba porque le daba más fama.”⁵⁴⁶ Hechos como estos por tanto, surgían en medio de todo lo que sus seguidores presenciaban ya fuera en la televisión, en la fotonovela, en el cine o en vivo en la arena, y sirvieron para crear relatos que después se convertirían en los “mitos” de los que tanto se habla acerca de su persona, hechos que por cierto se dieron desde sus primeras presentaciones como rudo cuando *El Santo* se valía de algunas peripecias para su protección:

Un luchador extranjero reconocido y conocido como Jack Blomfiel, rechaza a Santo como contrario por considerarlo un luchador inferior. Sin embargo la pelea queda arreglada y se realiza una fuerte campaña para el evento. Jack Blomfiel desenmascara a Santo, pero el plateado traía otra máscara [*sic*] (recurrente también en sus películas). Santo por medio de faules y artimañas lo noquea y lo deja bañado en sangre.⁵⁴⁷

Para esta fecha los niños ya le pedían autógrafos, según comentan, los cargaba y los besaba. Su figura como técnico ya adquiría los atributos de un santo. De hecho comenzaba a jugar con su imagen y durante una función a punto de cancelarse por la tormenta y, por ende, la carencia de público, a capricho de Santo apagaron las luces y las encendieron cuando él ya estaba sobre el ring. Entonces se presenta la teofanía: el Santo apareció.⁵⁴⁸

Si la máscara de *El Santo* se hubiera abierto de súbito en algún momento, para dejar ver el verdadero rostro de su personaje, seguramente se hubiera presentado un hombre quizás impregnado también de misterio pero no con la misma autoridad; contrario a ello, la permanencia de su máscara fue siempre más provechosa al dar testimonio de la omnipresencia y la pululación del personaje.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.106.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 104. Es importante señalar entonces que este tipo de acontecimientos fueron los que ayudaron a reforzar notablemente la figura de *El Santo* como un personaje fuera de lo normal y lo común, pues aunque parecieran ser incluso vacuos, en medio de todo su acontecer fungían como caldo de cultivo para su consagración.

Para los luchadores la máscara tiene mucho de mágico, y aun cuando en un principio sólo recurren a ella de manera pragmática, con el tiempo llegan a vincularse de manera única con su otra identidad y con el misterio que nace en torno a ella, pues ya no se presenta como ficción sino como una realidad total. Como dicen las versiones de los viejos mitos acerca de las máscaras y su capacidad de conferir ciertos poderes, “el que posee la



Fig. 30. Rodolfo Guzmán Huerta sin máscara ¿El Santo? Imagen: Internet

máscara lo consigue todo fácilmente”.⁵⁴⁹ Con la máscara los luchadores viven realmente más que dos personalidades, dos vidas: con la máscara son famosos, queridos y respetados, pero sin máscara, son gente común y desconocida, pero precisamente por eso, también pueden gozar de privacidad y tranquilidad; y en todo momento, siguen siendo ellos mismos.

Todos los luchadores coinciden en la transformación que tiene lugar a través de la máscara: se sienten eminentes, grandes, elevados por encima de la realidad cotidiana.⁵⁵⁰ Con el luchador “El Hijo del Santo”, por ejemplo, que se alimenta del mito de su padre “Santo, El Enmascarado de Plata”, su personaje y su éxito dependen esencialmente de su máscara, que por este motivo tampoco puede darse el lujo de perder durante su periodo activo como luchador: ‘Sin máscara no soy nadie’. Cuando en el proceso de divorcio, su mujer vendió fotos a la prensa que supuestamente mostraban a su esposo desenmascarado, la consecuente reacción de él fue tan sólo negarlo, puesto que esa identidad no era comprobable. Eso no quebrantó el secreto de la máscara.⁵⁵¹

El éxito de las tapas luchísticas también reside en la tentación de saber qué secreto o qué misterio se oculta detrás de éstas. Los aficionados se sienten orgullosos si acaso llegaran a conocer al luchador que se esconde detrás de la tapa, tanto como el luchador se siente al portar tal velo. Así, la fascinación se halla en la magia en torno al anonimato resguardado, la seriedad con la que se protege la máscara y el riesgo de perderla. Por tal motivo, para un luchador enmascarado el hecho

⁵⁴⁹ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁵⁰ J. Möbius, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

de mostrar su rostro desnudo representa la máxima humillación, ya sea como resultado de una apuesta o por parte de otro luchador que contravenga las reglas despojándolo de ella. En el caso de la apuesta el perdedor mismo es el que se retira la máscara frente a su público, acto que antecede el anuncio de su verdadero nombre, lo que representa su sentencia a ser un personaje común dentro de una sociedad mexicana, sociedad que por cierto, también presenta formas similares de enmascaramiento pero en diferentes ámbitos.

Esto significa que en la lucha libre se escenifica permanentemente de manera implícita la pérdida del rostro. Parte de la tensión consiste en que de pelea en pelea existe la posibilidad de la pérdida del rol, de la ofrenda humillante de la personalidad. Por otro lado, en la sociedad mexicana la actuación de roles y mostrar máscaras en la interacción social tiene un alto valor en la escala, y es determinante para la integridad de la persona. Por medio de la posibilidad del desenmascaramiento, la lucha libre tematiza el concepto, postulado como decisivo para la autocomprensión de lo mexicano, de los roles, de la ficción del sí mismo, del ocultamiento propio y de la noción de honra, que depende precisamente de que este concepto se satisfaga en la convivencia social.⁵⁵²

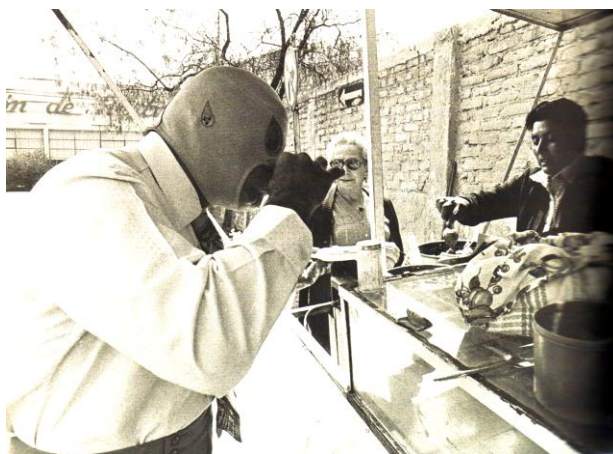


Fig. 31. *El Santo*, celoso de su incógnita.
Foto: Lourdes Grobet

En el caso de *El Santo*, a donde quiera que iba, era celoso de su incógnita, nunca se quitaba la máscara ni siquiera para comer –la tapa más abierta de la boca a la barbilla es de su invención–; y cuando vio a uno de sus hijos subir al encordado con su máscara, no pudo contener el llanto.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 167.

Solamente semanas antes de morir sorprendió al público al descubrir su rostro él mismo en el programa *Contrapunto* conducido por el periodista mexicano Jacobo Zabłudowsky. Sin embargo,

al caer la máscara [el día de su muerte], el rostro de Rudy fue rápidamente mostrado. Pero su rostro no decía nada. Lo único que se reconocía, era la mirada siempre afable, que sólo se volvía retadora en el momento de estar frente al contrincante. Y ciertamente, fue como hacer tangible un alma, como escudriñar la esencia del dios enmascarado que asumía características humanas durante pocos e irrepetibles segundos.⁵⁵³

Al morir, fue enterrado con la máscara puesta, la cual se había convertido ya en su propio rostro.

Pero, entonces, ¿en qué se funda el éxito del enmascaramiento para hacer del ídolo *El Santo* un fenómeno único –o debiera preguntarse, en qué se basa el éxito de *El Santo* para hacer del enmascaramiento un fenómeno único en México? Puede decirse que uno de los mayores atractivos de las tapas luchísticas tiene que ver con sus diseños, formas y colores, ya que por lo regular las particularidades de las máscaras deben corresponder con la figura que personifica el luchador, y en este sentido son básicas para la identificación de los luchadores: las características visibles de las máscaras son las que distinguen en gran medida a un personaje de otro (porque ni siquiera las vestimentas, ni las técnicas, ni las costumbres de cada luchador desempeñan tan importante función).

Respecto a las características de las máscaras en general, nos dice Lévi-Strauss en su estudio de las poblaciones americanas, que al contemplarlas lo primero que surge son ciertos cuestionamientos acerca de su estética, sus formas, sus usos, sus aspectos misteriosos, sus adornos, su disposición, etcétera; es decir, preguntas acerca de su estilo, su técnica de fabricación y los resultados esperados de ella; en fin, consideraciones acerca de la apariencia y de las condiciones de empleo.⁵⁵⁴ Ante ello, Lévi-Strauss dirá:

No conseguí responder a estas interrogaciones antes de haber comprendido que, ni más ni menos que los mitos, las máscaras no se pueden interpretar en sí mismas y por sí

⁵⁵³ T. Bertaccini, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁵⁴ C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 17.

mismas, como objetos separados. Considerado desde el punto de vista semántico, un mito no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones; igualmente, un tipo de máscara, considerado desde el solo punto de vista plástico, replica a otros tipos, cuya éntasis y colores transforma asumiendo su individualidad.⁵⁵⁵

En este sentido no se trata sólo de las características de cada máscara, pues como demuestra Levi-Strauss los tipos de máscaras plantean y sugieren un problema más vasto que el problema del estilo. De acuerdo con su estudio las características de las máscaras no tienen una significación propia, ya que de ser así serían ininteligibles, de manera que resulta imposible comprenderlas e interpretarlas de manera aislada.⁵⁵⁶

Sería pues ilusorio imaginarse, como tantos etnólogos e historiadores del arte siguen haciéndolo todavía hoy, que una máscara y, de manera más general, una escultura o un cuadro, pueden interpretarse cada cual por su cuenta, por lo que representan o por el uso estético o ritual al que se destinan. [...] Una máscara no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir elige *no* representar. Igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye.⁵⁵⁷

Tomando en cuenta lo anterior puede sugerirse que la máscara luchística y no luchística, y todas sus manifestaciones como el anonimato, el cambio de roles, la pérdida de la identidad, la formación de personalidades, el misterio e incluso su función de heroicidad que tanto se le atribuye –en el caso de la lucha libre, por ejemplo– son considerados como un tropo cultural que a nivel de muchos discursos surge de forma metafórica. Una máscara no existe en sí, depende de diferentes prácticas culturales,



Fig. 32. “La Briosa en la lucha diaria”.
Foto: Lourdes Grobet

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

sociales y políticas, dentro de la creciente complejidad social, y se establece a partir de una identidad híbrida y ambigua.

Más acertadamente se podría decir que todas las máscaras, comenzando con aquellas que todavía se utilizan en las danzas y representaciones rituales tradicionales, pasando por las máscaras de lucha libre, hasta la capucha del Subcomandante Marcos, encarnan identidades fragmentadas. Los numerosos rostros ya no caben en el espejo de Tezcatlipoca, citado metafóricamente por Carlos Fuentes.⁵⁵⁸

En tanto metáforas descifrables, las máscaras no se restringen a la arena, sino que como figuras ficticias, como pérdidas del rostro, etcétera, han de mantenerse en muchos ámbitos públicos y privados.

Hasta hace poco, en el terreno político mexicano, la forma más tradicional del enmascaramiento era la figura del “tapado”, candidato presidenciable del partido político que por mucho tiempo se mantuvo en el poder en México, el PRI (Partido Revolucionario Institucional), y que se descubría siempre como el candidato electo, por medio del famoso ‘dedazo’ por parte del presidente en turno.⁵⁵⁹ El tapadismo simbolizaba la máxima atracción dentro de la política mexicana, pues representaba en aquellas épocas todo un acto y montaje teatral ante un público por demás despolitizado pero ávido de melodramas, escenificaciones y mascaradas. Carlos Monsiváis dirá: “[la lucha libre] es una de las formas del teatro popular mexicano, quizá la más colorida, la más vívida. No hay, por otra parte, muchas manifestaciones del teatro popular mexicano; la principal, y ahora está en su apogeo, es la política, y luego yo pondría a la lucha libre”.⁵⁶⁰ A pesar de que las referencias a los acontecimientos políticos en México de este tipo son muy poco frecuentes, cuando se dan son incomparables.

Así, en 1995, durante un tiempo “El Brazo de Plata”, aparecía en el ring disfrazado del Supercomandante Marcos del movimiento zapatista, con ametralladora y pasamontañas. Algunos luchadores –llamados por sus sindicatos- han participado en eventos electorales de partidos políticos, ya que su presencia garantiza un elevado interés del público. [...]

⁵⁵⁸ J. Möbius, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

‘Lo que nunca se habían [sic!] visto, es que ya son varios los gladiadores que se preparan para apoyar con su presencia la campaña política del candidato presidencial, Francisco Labastida [candidato del PRI]. Se harán varias funciones de luchas con ese fin. Incluso se dice que desde la misma Comisión de Lucha se están planeando igualmente una serie de funciones a partir del año 2000, para apoyar diversas compañías [sic] políticas, aunque aquí a favor del PRD. La contienda política presidencial así, amenaza con terminar [...] ¡en superlibre!’ [...] De no ser por estos casos, los luchadores se ven como gente apolítica para entretener al público, o –siguiendo el ejemplo de “El Santo”– como salvadores y figuras ejemplares para los niños.⁵⁶¹



Fig. 33. *El Hijo del Santo* apoyando la candidatura de Francisco Labastida Ochoa. Foto: Revista *Wow*

También se conoce la opinión del periodista norteamericano Pete Hamill quien en su artículo “La máscara como estrategia”, describe la fascinación de los hombres enmascarados en su integración a la vida cotidiana, cuando en 1986 fue invitado a un banquete que ofreciera el entonces presidente de México Miguel De la Madrid Hurtado a los deportistas más sobresalientes entre los que se encontraban algunos luchadores:

[...] Y pensé. Qué maravilla es México. Era absolutamente imposible imaginar semejante escena en cualquier otro lugar del mundo. ¿Acaso el Servicio Secreto de los Estados Unidos permitiría que el dignatario de ese país departiera en un salón donde al menos nueve de los invitados llevaban máscara? ¿En sus años de gloria Charles de Gaulle se sentaría con toda tranquilidad en medio de nueve enmascarados? ¿Acaso Churchill le daría el golpe a su puro tras una comida sin siquiera notar a aquellos invitados de máscara feroz? Pero ahí estaba el presidente de México y, a su derecha, los hombres

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 141.

llamados Blue Demon o El Hijo del Santo o Mil Máscaras, y nada parecía más normal.⁵⁶²

Asimismo, tras el terremoto de 1985 en la ciudad de México, que tuvo efectos devastadores en gran parte de la capital y en muchos otros lugares, surgieron iniciativas ciudadanas para ayudar a la población afectada, entre las cuales destacó la Asamblea de Barrios en 1987, que se dedicaba a trabajar en todos los ámbitos sociales, así como apoyando a partidos de oposición como el PRD (Partido de la Revolución Democrática). Marcos Rascón, uno de los organizadores de la Asamblea y legislador, impulsó en aquellos años el surgimiento de un luchador social llamado *Superbarrio*, que peleaba en contra de las autoridades corruptas. Vestido con un traje color rojo y amarillo en distintas asambleas y marchas de protesta, y que fungía como el portavoz de sus gremios y de otros movimientos sociales. En todo ello la personificación y la máscara como identidad que *El Santo* en gran parte inauguró, jugaron un papel primordial:

Sin la popularidad de “El Santo”, y sin el estatus de héroes del que gozan los luchadores de lucha libre, un personaje como “Superbarrio” sería impensable, incluso en México. Él encarna la función del salvador, como “El Santo” lo hizo incontables veces en sus películas. Sin embargo, “Superbarrio” pelea junto con el pueblo, y no del lado de la policía: “La lucha libre en México es un espectáculo muy popular, la gente se identifica con los luchadores limpios [...], los siente como sus héroes, sus ideales, y también por la cultura que ha dejado “El Santo”. “El Santo” en el cine, en las historietas, era eso, era el defensor de la gente [...] La intención no es llegar a ser ni un personaje que esté aliado a la policía, ni al gobierno; porque en la lucha social los responsables de todo ese deterioro son ellos. Entonces lo que yo planteo es que “Superbarrio” es como “El Santo”, pero de a de veras. Y luchando junto con la gente.”⁵⁶³

⁵⁶² Pete Hamill, “La máscara como estrategia” en *Letras Libres*, marzo del 2001. En: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6757>; consultado el 14 de diciembre del 2009.

⁵⁶³ Entrevista de J. Möbius con el luchador *Superbarrio*. *Ibid.* p. 187.

Ello nos habla que a diferencia de los personajes dentro de la política, los gladiadores de la lucha libre poseen entre las clases bajas una autoridad natural, con ciertas características que se trasladan al luchador social, como por ejemplo, la responsabilidad y el compromiso. Cabe señalar que debido a la relación directa entre la lucha libre y la cultura de masas,



Fig. 34. Función de lucha libre, parte de la campaña de Marco Rascón, delegado del PRD y “descubridor” de *Superbarrio*. El bando de los villanos encabezado por un luchador personificando al ex presidente Carlos Salinas de Gortari, México, 2000. Foto: Lourdes Grobet

y todos sus medios como las historietas, los programas de televisión, el cine y todo aquello en lo que *Santo el Enmascarado de Plata* incursionó es posible que un luchador enmascarado pueda confrontarse con el mundo de la política; es decir, sólo así es posible que un personaje como *Superbarrio*, quien finalmente es producto de un proceso de la toma de conciencia de la izquierda mexicana de aquellos años, se acerque a las formas tradicionales y prácticas de la cultura de masas, para alcanzar su mejoramiento o superación. En este caso, la máscara, y los elementos festivos y humorísticos, resultan ser una protección colectiva, ante un Estado mexicano que sobre todo le apuesta al favoritismo, a la ilegalidad y a la corrupción.

Esta apropiación de un personaje de la lucha libre es posible gracias a los vínculos que existen hacia el héroe popular “El Santo”, al poder de la máscara, así como a la estructura teatral de la lucha libre: la lucha de lo bueno en contra de lo malo y la justicia tematizada hacen factible la transposición de la lucha libre a contextos políticos y sociales: “Lo que estábamos pensando nosotros, ¿por qué no de la cultura de la lucha libre? Un luchador limpio se baja del cuadrilátero, se sale de la arena y se viene a luchar contra los rudos que andan en la calle, que son peores que los que están en el cuadrilátero.”⁵⁶⁴

Gracias a este tipo de manifestaciones político-socio-culturales surgen otras ideas y personajes que luchan a favor del bienestar de la sociedad, aunque no ya desde la trinchera de la

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

lucha libre, sino desde el ámbito de la lucha social, acontecimientos que dejan entrever claramente las influencias del fenómeno de la lucha libre, pero sobre todo de su mayor representante, *El Santo*, y que a su vez, hacen patente la idea de que de la lucha libre a la lucha social no hay más que un paso.



Fig. 35. “*Superbarrio* y un integrante del EZLN, durante el Encuentro Intercontinental para la Humanidad y contra el Neoliberalismo, 1996.” Foto: Lourdes Grobet

La proclama “Todos somos Superbarrio” fue retomada en 1994 por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y por su portavoz el *Subcomandante Marcos*, convirtiéndola en “Todos somos Marcos”, al presentarse igualmente enmascarado él y sus simpatizantes pero con un pasamontañas de lana, a modo de protección en contra de las posibles represalias por sus actos de subversión. Mientras que *Superbarrio* funge como el protector y salvador del pueblo, en tanto que le afectan las penurias de los otros –de modo que cualquiera puede ser *Superbarrio*–, la personalidad de Marcos a través de sus actos, escritos y apariciones ha sobrepasado la máscara, al convertirse en una expresión de colectividad, que fácilmente podría ser representada por alguien más, de donde saldría la famosa frase “Todos somos Marcos”: su pasamontañas satisface múltiples necesidades colectivas, no sólo de los indígenas, sino de muchos miembros de la sociedad de México y del mundo que levantan su voz en contra del Estado, para hacerle saber sus demandas e inconformidades para su pleno reconocimiento, otra vez, de identidad. En fin, se trata de todo un estudio, incluso iconográfico de todo ello, que también tiene que ver con el enmascaramiento como metáfora a manera de performance.

El protagonismo de los individuos se evita así, y el portador de la máscara habla como parte de la totalidad: ‘La máscara de Marcos cumple una función inversa a la tradicional:

no se trata de acentuar un rasgo, sino de eliminarlos todos. En Marcos la máscara es el vacío de significado que posibilita la presencia de la palabra, del discurso.’ Al mismo tiempo, por medio del enmascaramiento de los zapatistas se simboliza la postura oficial de la sociedad mexicana de prometerles a los pueblos indígenas un rostro propio, o en su defecto no reparar en él. Así, la sociedad –mestiza- se desenmascara paradójicamente a través de la máscara de los zapatistas, mientras que a la población indígena se le otorga una voz y un semblante –justo por medio de la máscara-. En sus textos, Marcos utiliza el enmascaramiento como una metáfora, como un medio discursivo, como performance – también textual- acerca de la propia carencia de rostro. Cuando es preguntado acerca de su propia identidad, el mismo Subcomandante Marcos recurre a la conocida metáfora del dios Tezcatlipoca: basta con mirar a un espejo para reconocer la identidad propia. De manera similar a la Asamblea de Barrios, el Subcomandante Marcos y el EZLN utilizan el anonimato y el carisma de la máscara en la confrontación política, pues ya no es militar, en donde incorporan elementos teatrales y humorísticos –en los comunicados-, para convertirse en una nueva forma posmoderna de guerrilla, que también por estos motivos produce resonancia internacional.⁵⁶⁵

También en este caso el Estado, consciente de ello o no, recurre al tema conocido en la lucha libre de la humillación a través del desenmascaramiento público, o lo que es lo mismo de la pérdida del verdadero ser del tapado, cuando el Procurador de Justicia de la Nación en ese entonces da a conocer la identidad del Subcomandante Marcos como Rafael Sebastián Guillén Vicente, sobreponiendo fotos de él con y sin el pasamontañas. Y todos saben que en nuestra cultura el desenmascaramiento es una cuestión vital:

“Mi rivalidad con El Santo, o contra El Santo [recuerda Blue Demon], fue precisamente porque en la lucha de máscara contra máscara del Santo y Black Shadow, Black Shadow perdió su máscara, su identidad. Pero yo tuve la suerte de estarlo asesorando, como su segundo. Y entonces, cuando el Shadow perdió su máscara, El Santo trató de írsela a quitar y yo intervine. Le di un golpe al Santo, lo derribé y le hice ver que el que se tenía que quitar la máscara era Black Shadow, no él. Aunque Black Shadow la había perdido, El Santo no tenía por qué quitársela.” A la mayoría de la gente esto puede parecerle absurdo, pero para el luchador enmascarado es una cuestión vital. En diferentes entrevistas, Blue Demon y El Santo declararon que sin sus máscaras no serían nada. Para ellos, al igual que para Marcos, el mejor disfraz sería un rostro desnudo. Para los tres, su verdadera identidad es la que ellos mismos han diseñado.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 193. Al final todo el mundo lleva algún tipo de máscara, y se la debe mirar de cerca para encontrar la realidad que hay debajo: “Bueno, te voy a dar dos cosas. Te voy a dar una foto mía... sin pasamontañas... y luego me lo voy a quitar ¿Sale?”. En ese momento el Subcomandante Marcos enseña de frente un pequeño espejo, y dice: “La foto”. Acto seguido, se deshace de sus audífonos, de su gorra y de su pipa, y entonces comienza a despojarse de su pasamontañas; quien aparece detrás de ésta, es un niño, luego un indígena, luego una indígena, luego un anciano, luego un padre de familia, luego una niña, luego un adolescente, luego una mujer de color, luego un hijo, luego una estudiante... “Subcomandante Marcos sin pasamontañas”. En: <http://www.youtube.com/watch?v=qRnoJt7PTDE&feature=related>; consultado el 26 de agosto del 2010.

⁵⁶⁶ P. Hamill, *Ibidem*. Cf. *Blue Demon, Memorias de una máscara*, p. 43, 44.

Sin mayor atisbo, y contrario a lo que esperaban las autoridades, lo que apareció de inmediato fue otra máscara más interesante, la biografía de un intelectual y antiguo maestro comprometido con el pueblo desde sus años de estudiante. Mediante este performance se restauró y resguardó el secreto de su identidad, es decir, de su credibilidad y autoridad. “En la máscara se cifran cosas más importantes que la identidad de Rafael Guillén: se juega la posibilidad de discutir la ciudadanía, la representación política y, para el caso, cualquier representación. En última instancia, se juega la posibilidad de argumentar en público.”⁵⁶⁷

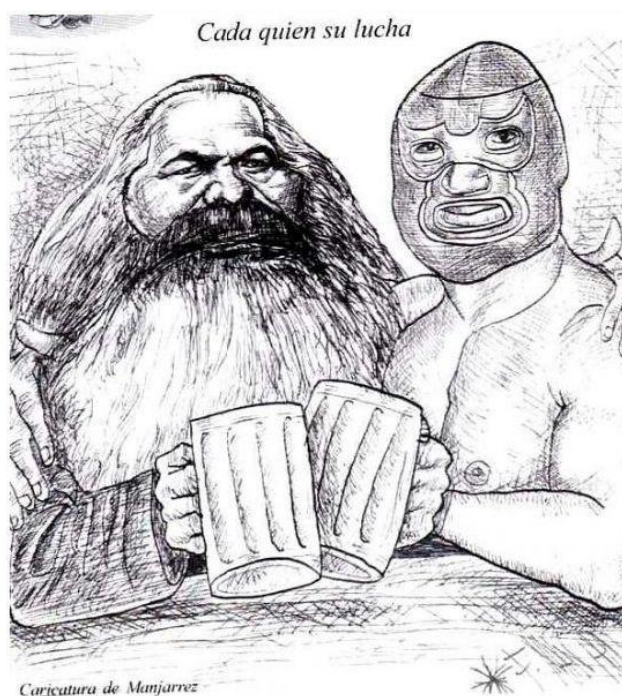


Fig. 36. Caricatura de Manjarrez. Imagen: *El Cahuil*

Así como esta transposición de la metáfora de la máscara, sus implicaciones, de pérdida del rostro y la humillación, así también otros conceptos y metáforas de la lucha libre como el teatro consiguieron incorporarse a los discursos políticos y sociales de la cotidianidad. De este modo,

⁵⁶⁷ Renato González Mello, “La fabricación de Superbarrio”, en *La imagen política*, Edición a cargo de Cuauhtémoc Medina, p. 607

parece ser que la lucha libre, junto con la figura prístina de *El Santo*, permanecen hasta la fecha en el lenguaje de imágenes y de figuras de la realidad mexicana: desde sus estilos de apuestas, los bandos, los personajes y sus comportamientos, hasta su terminología, usos y formas que se aprovechan para abordar hechos en las esferas sociales, políticas y culturales.

Un artículo de análisis económico lleva por título “‘El Santo’ contra los desequilibrios económicos” [...], el primer debate televisivo entre los tres candidatos presidenciales en el año 1994 fue comentado con el encabezado “Dos rudos y un técnico” , con la lógica y en la terminología de una pelea de lucha libre [...], y en el periódico *La Jornada* se cita una comparación directa –en términos peyorativos- entre los zapatistas y personajes de la lucha libre: “Alberto Fernández Garza compara al Subcomandante Marcos con ‘Blue Demon’ y ‘El Santo’”.⁵⁶⁸

Para terminar ha de reafirmarse que estos tropos culturales de la lucha libre para la confrontación política o social, hoy por hoy, se emplean de manera única y entusiasta, como afirmación dentro de una sociedad. Máscaras y tapas como las aquí descritas constituyen modos de aparición y como formando parte del imaginario colectivo, no sólo en México ni sólo dentro de una clase social en particular. La máscara del *Todos somos...* finalmente constituye aquella idea de que: “Nadie hay detrás del enmascarado. Todos y ninguno a la vez.”⁵⁶⁹ De que cualquiera puede imaginarse detrás de la máscara de *El Santo*, detrás de la máscara de *Superbarrio* o detrás del pasamontañas del Subcomandante Marcos, la cuestión se halla en el *cualquiera*, pues hoy nadie debería esperar a que llegara un defensor, un mesías o un héroe. Por lo que se debería optar es precisamente por la máscara que elige no representar, pues lo que se advierte desde la vida cotidiana es finalmente un quebranto o un abandono –precisamente de aquel defensor, mesías o héroe– y ante ello tomar la iniciativa sería una buena opción. Todos podríamos, por ejemplo, ser *El Santo* cuando eligiéramos estar del lado de los “técnicos”, y en tal caso no necesitamos de una máscara ni de una capa para poder enfrentarnos a nuestros propios monstruos y vicisitudes, para poder resistir, actuar, hablar y exigir justicia y cambios verdaderos, o para luchar en contra de

⁵⁶⁸ J. Möbius, *op. cit.*, p. 196.

⁵⁶⁹ Revista *Somos*, “‘El Santo’. Vida, obra y milagros”, Especial de Colección, 1999, en *apud* J. Möbius, *op. cit.*, p. 103.

aquellos responsables del deterioro social de tantos años. Porque ¿quiénes más sino nosotros mismos para defender lo propio y a los nuestros?

3.3. Ficción y realidad de *Santo, el Enmascarado de Plata*

*Se hallaba la muerte sentada
esperando a su víctima ver,
pero El Santo la agarró desprevenida
y la huesuda tuvo que correr.
Calaverita dedicada a El Santo*⁵⁷⁰

Hace casi treinta años el máximo exponente de la lucha libre mexicana y el considerado por muchos, “héroe nacional” por excelencia, *Santo, el Enmascarado de Plata*, quien luchara y venciera a villanos del ring, monstruos y extraterrestres, se enfrentó en un mano a mano con la mismísima muerte... y la derrotó. *El Santo* sigue con nosotros. Desde el día de su muerte hasta hoy, tanto su persona, como su personaje han sido motivos de múltiples homenajes y distinciones: los más recientes ocurridos el pasado junio de 2010 en la ciudad de México, en donde fue recordado a través de un ciclo de películas, llamado “La pantalla enmascarada” en el Museo Nacional de Arte (Munal).

Aunque cabe hacer mención que para mucho el *Enmascarado de Plata* no fue nunca tan bueno como se ha querido ver, porque ni era el técnico más brillante y capaz, ni el rudo más tormentoso, ni mucho menos el mejor actor que haya dado México; o por lo menos esa sería la crítica muy particular de Juan Villoro.

Ídolo en un país de bajo presupuesto, El Santo es la ley a la altura de nuestras circunstancias. Nunca resulta suficientemente irreal porque actúa en territorio mexicano, donde no hay otra verosimilitud que la impunidad. Patrono del *kitch*, le aplica una *quebradora* a la estética y logra que lo pésimo se vuelva clásico. De ser intencionales, sus tramas rivalizarían con las de Buñuel.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Vic Muppet, “El Santo contra los monstruos” en *Esencialmente Tú*, p. 26.

⁵⁷¹ J. Villoro, *ibidem*.

Contrariamente a esto y gracias precisamente a su humana imperfección, *El Santo* es ahora estimado como todo un ídolo “de culto” en países como Japón, China, Líbano, Marruecos, Egipto, Turquía, Suecia, Holanda, España, Francia e Inglaterra.

Uy, no sabes lo que la gente paga por ver una película de él. Cobran hasta 200 dólares en esos cines de arte para todos los admiradores que quieren ver una de sus cintas”, asegura Lorena Velásquez, coprotagonista en cinco de las cintas más populares del ídolo [y quien gracias a estas películas es reconocida en Europa como “la reina del cine fantástico”]. Sus películas abrieron nuevos mercados, hicieron taquilla y ganaron adeptos de varias partes del mundo, pero en su tiempo, sus películas fueron calificadas de lo peor, recuerda su hijo. [...] Ver a Santo parado sobre una piedra extendiendo sus brazos, formando la señal de la cruz para espantar a la hechicera Mayra y a sus esbirros del averno (comandados también por Lorena Velásquez) en *Atacan las Brujas* (1964) no es precisamente una escena clásica del cine mexicano, pero en Europa estos detalles convirtieron al luchador en una estrella sin fronteras.⁵⁷²

De hecho, A. Fernández Reyes refiere a propósito de las últimas cintas filmadas por el *Enmascarado de Plata* en 1981, *Santo contra el asesino de la TV*, *El puño de la muerte* y *Santo en la furia de los karatecas*, que no es ocioso afirmar que el género de luchadores en gran parte marcó la batuta para el naciente género de karate de las películas orientales, y que incluso, tal fue el éxito de las cintas de luchadores en Japón en aquel entonces que algunos empresarios nipones intentaron, aunque sin éxito, comprar las películas de *El Santo*.⁵⁷³

De acuerdo con Tania Soto, coautora y diseñadora del sitio “Cine Mexicano” en Internet, auspiciado por del Tecnológico de Monterrey, el cine de *El Santo* gozó de gran aceptación en Europa al ser considerado como la contraparte del cine que se hacía en los Estados Unidos en aquel entonces, además de todo lo anteriormente señalado:

Les gustaban las cosas que no se veían tan preparadas, en Europa estaban contra el cine de Hollywood y cuando conocieron al Santo les encantó porque estaban hartos de los James Bond, del cómic gringo. Santo fue un súper héroe contra Hollywood. [...] Esa forma de cómo se ven los cables del murciélago, y los monstruos tan falsos, porque eran películas de bajo presupuesto, les gustaba a europeos [...].⁵⁷⁴

⁵⁷² “La leyenda continúa”, *Periódico Reforma*, 5 de febrero, 2004.

⁵⁷³ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁷⁴ *Periódico Metro*, *op. cit.*, p. 40.

Sin embargo, mucho antes de la admiración del plateado a nivel mundial, en México *El Santo* logró gozar de una incomparable popularidad. La política de esos años por ejemplo, logró darse cuenta de la magnitud del fenómeno, a tal grado de que en alguna ocasión *El Santo* fue invitado a participar en campañas políticas a favor del Partido Revolucionario Institucional (PRI), junto a Gustavo Díaz Ordaz; tanta era su popularidad que en dicho acto público la presencia de *El Enmascarado* atrajo a muchos partidarios, y al final no se sabía ya quién terminaría siendo el próximo presidente. La historia se repitió años después, aunque no con el mismo impacto con *El Hijo del Santo*, quien fue solicitado para colaborar en una campaña publicitaria con el mismo partido político, pero ahora con el excandidato a la presidencia Francisco Labastida Ochoa.

Asimismo, *El Santo* junto con la lucha libre también lograron ser la inspiración de varias canciones, desde el clásico tema del grupo de cumbia mexicano *Conjunto África*, “Los luchadores”, el “Guacarock del Santo” del grupo mexicano *Botellita de Jerez*, “Santo y Lunave” de la agrupación de rock psicodélico *Los Esquizitos*, “El Santo” del grupo de latin ska y reggae venezolano, *King Changó* que se incluye en su álbum “The Return of El Santo”, hasta la canción que es todo un homenaje llamada “Viva Del Santo!” del grupo de surf-rock estadounidense *Southern Culture on the Skids*, tema tributo que forma parte de su álbum “Ditch Diggin, Santo Swings!” de 1994. En otros casos la influencia se evidencia en otros aspectos, por ejemplo, el grupo de rock mexicano llamado *Las víctimas del Doctor Cerebro*, lanzan en los noventa su primer álbum homónimo, cuyo nombre alude directamente al “Doctor Cerebro” aquel villano de las películas de *El Santo*, y de donde se desprenden dos sencillos. En el video de uno de ellos, “Cuando estás cerca”, se hace alusión por medio de las escenografías y las tramas al género de películas que encabezara el *Enmascarado de Plata*.

La influencia también llegó a las gloriosas tiras cómicas de “El Santos”, creadas por los caricaturistas mexicanos Jis y Trino. En el caso de estas últimas, después de la buena fortuna de varias series, las historietas que retomaban la lucha libre y sus personajes pero con nuevos contenidos, gozaron de una resignificación y tomaron otras vertientes con la misma popularidad; al

grado de ser publicadas en periódicos como metáforas o críticas de la vida en la ciudad. Éste fue el caso de “El Santos contra la Tetona Mendoza”, que se publicó originalmente en el periódico *La Jornada*. En dicho cómic se trasgreden de manera manifiesta las normas sociales con relación a la sexualidad, las drogas y el empleo del lenguaje, teniendo como protagonista a un personaje de lucha libre, “El Santos” –el posible antihéroe de *Santo, el Enmascarado de Plata*–, quien personifica irónicamente la lucha por la supervivencia en la vida cotidiana de una persona no conformista, enmarcado en temas y situaciones de la cultura urbana masiva.

La nueva picaresca, que apretujada y jodidamente encarnan El Santos y la Tetona, tiene que ver con muchos temas: el papel de la policía en el mundo urbano la conversión de la lucha libre en metáfora estilizada de la sobrevivencia; la cultura popular cuyo vigor es tal que sobrevive a los antropólogos, las contravenciones menores de la norma; la lucha en el lodo como alegoría de algo central en nuestra cultura: la lucha en el lodo.⁵⁷⁵

Por otra parte, en 1989 el director y guionista mexicano José Buil intentó recuperar la fórmula de las películas de lucha libre, con su medimetro que llevó a cabo en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), “Adiós, adiós ídolo mío”, historia que retrata de forma crítica e irreverente la decadencia de un ídolo que ha dejado atrás sus mejores días. Con dicho trabajo, Buil desarrolla su largometraje “La leyenda de una máscara”, en la que el protagonista llamado *El Ángel Enmascarado*, encarna una metáfora con fragmentos y pasajes de la vida y obra del ícono plateado del pancrancio mexicano. La película trata de un detective que, basado en la historia de *El Santo*, busca las huellas de un difunto ídolo de la lucha libre “El Ángel Enmascarado”, para develar el secreto de su máscara. A diferencia de las historias de las películas de *El Santo*, donde sus adversarios eran momias, vampiras y toda clase de monstruos, aquí el detective se enfrenta a personas cercanas al *Enmascarado de Plata* que se aprovecharon de su fama, como por ejemplo productores, autores de historietas, etcétera. Las principales referencias con las que Buil juega de manera paradójica son con la estética de las películas de lucha libre y de las historietas de luchadores, es decir, de aquella cultura masiva de México. Todo muy ligado con las características

⁵⁷⁵ C. Monsiváis, en el prólogo al primer volumen de recopilación de cómics, en Jis y Trino 1994, III, *apud* J. Möbius, *op. cit.*, p. 258.

y los elementos de las películas del “Profe” que hicieran grande a este cine. Esta película es recibida con una particular ambivalencia: mientras que en algunos países es considerada como neorrealista, en otros es estimada como fantástica; así como las películas de *El Santo* que en algunos países eran retomadas como fantásticas y, en otros, como surrealistas. En México “La leyenda de una máscara” tuvo un gran éxito, tanto entre el público conocer como entre el no conocedor, sobre todo porque demostró que este género todavía podía manejarse y sobresalir de manera innovadora. Con todo y lo anterior, ¿quién se hubiera imaginado la repercusión que iba a tener *El Santo* dentro de la cultura de masas actual, al grado de que incluso rebasaría las fronteras internacionales?

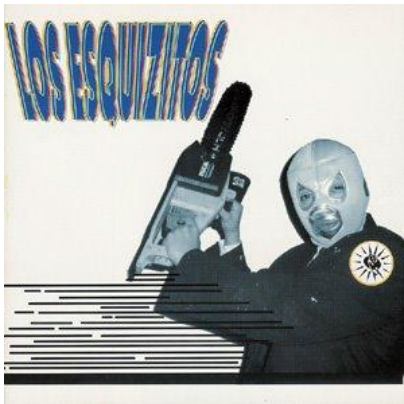


Fig. 37. Portada del grupo musical de surf, Los Esquizitos. Imagen: Internet

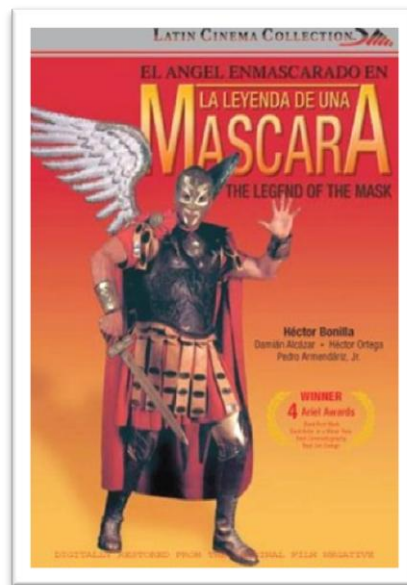


Fig. 39. *La Leyenda de una máscara* de José Buil. Imagen: Internet



Fig. 38. Disco de *Southern Culture on the Skids*, de su álbum “Ditch Diggin, Santo Swings!” Imagen: Internet

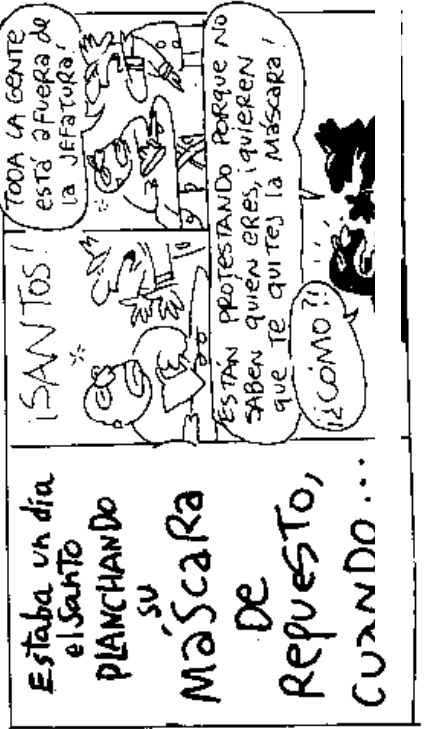
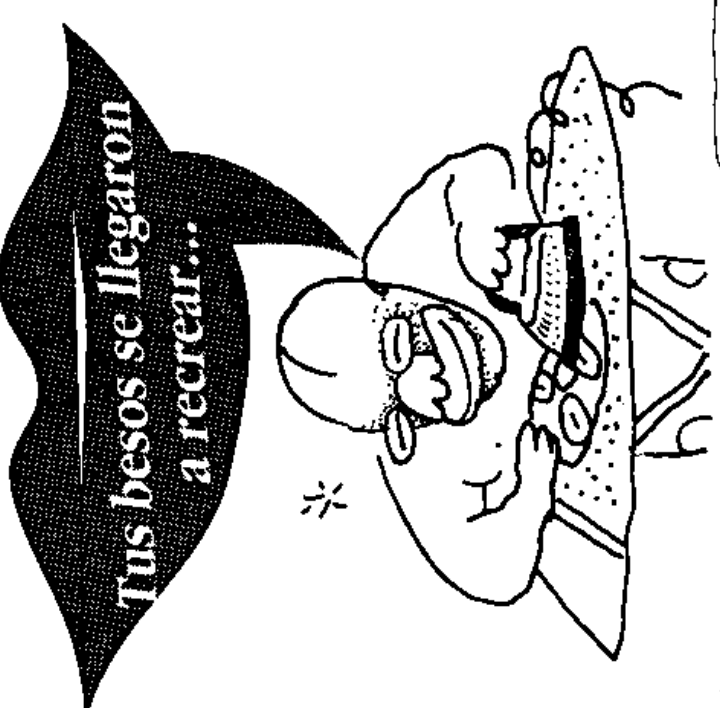
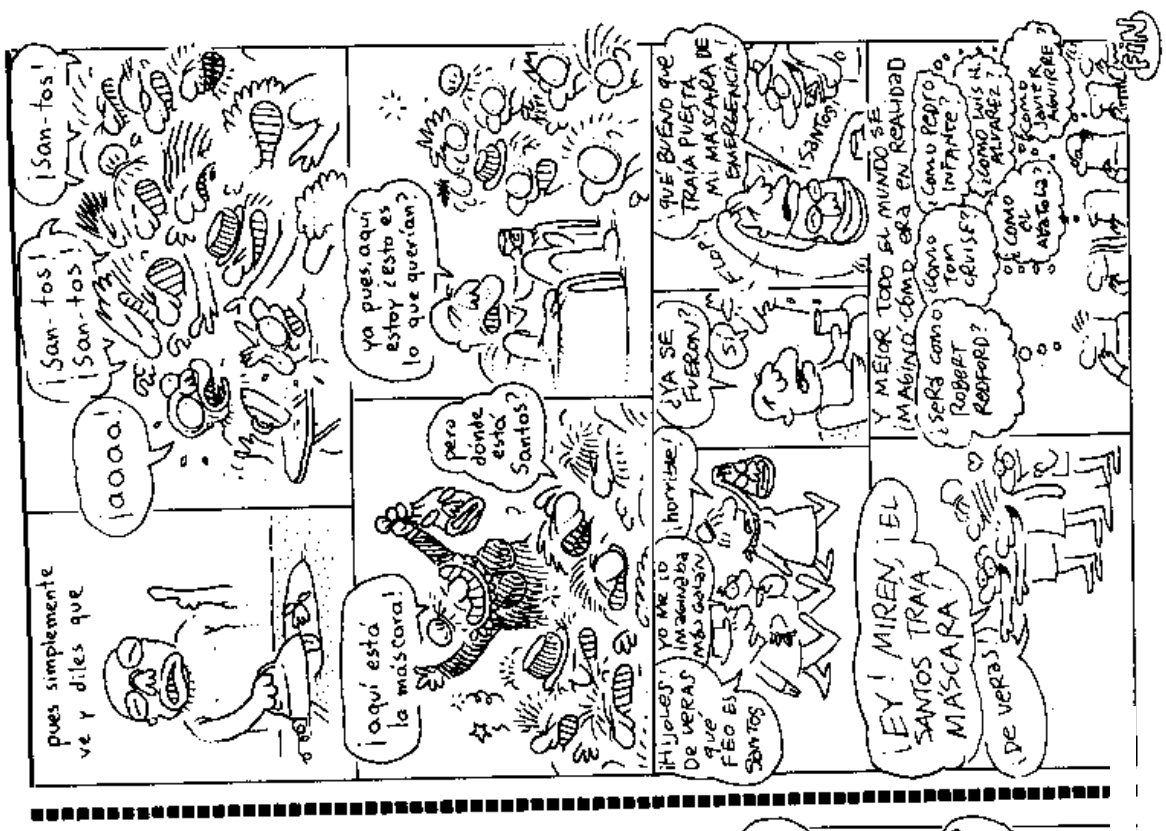


Fig. 40. Tira de El Santos de los caricaturistas Jis y Trino. Imagen: Internet

3.3.1. *Santo* contra la posteridad

“...ya ven, se hubieran evitado muchos problemas si
hubieran llamado a tiempo al Santo...”

Extraído de la película
Santo contra las Momias de Guanajuato, 1970

Por lo demás, hoy día *Santo, el Enmascarado de Plata* es considerado un “héroe de carne y hueso”, en gran medida por todo este delirante y original cóctel de terror gótico, lucha libre, ciencia ficción y medios masivos, que sorprendentemente fueron entremezclándose en el más inusitado contexto de la vida cotidiana de México. Y es que el secreto de su éxito radicó en el hecho del alto impacto que logró causar entre su público, quien lo dotó de un perfil y una identidad única, desde su misma profesión, la lucha libre, práctica llena de todos los elementos para crear un fenómeno incluso cultural.

Ahora quienes aceptan la figura del “héroe” actual, encarnada en la figura de *Santo*, incluyendo el público en general, escritores, directores de cine, etcétera, refieren un aspecto muy particular que ha rodeado a su personaje. Después de tanto tiene que darse con *El Santo* como con todo buen “héroe” la ansiada recompensa a partir del reconocimiento de sus actos como hombre, como personaje, como luchador y como ídolo. Los ecos de *El Santo* en la cultura mexicana son innumerables; en la actualidad el encapotado es motivo de nutridos homenajes: se le erige una estatua, se enaltece su nombre y se recuerdan sus acciones, bajo la lupa de músicos, intelectuales, diseñadores de moda, publicistas, artistas plásticos y demás tejedores culturales que intencionalmente o no, hacen trascender su imagen en juguetes, en artesanías, en decoración de espacios públicos, en ropa, en programas de entretenimiento, en comerciales, en propaganda publicitaria, en bebidas, en libros, etcétera.

El 13 de enero de 2001, en el estado de Hidalgo en México, se edificó una estatua en honor a *Santo*, con dimensiones de 2.40 metros de alto por 2.30 metros de base, en las intersecciones de las calles Mariano Matamoros y 27 de Septiembre. La calzada Tulancingo-Acatlán, donde se encuentra dicho monumento, se denomina ahora *Calzada Rodolfo Guzmán Huerta, Santo, el Enmascarado de Plata*.

Como ya se advertía, desde hace algún tiempo el uso de las máscaras luchísticas y no luchísticas se ha convertido en todo un fenómeno social en México: las usan desde jóvenes y grupos musicales, que gráfica y musicalmente manejan conceptos que reflejan la cultura de la lucha libre, como *Lost Acapulco*, *Los Esquizitos*, *Telekrimen*, *Los Santísimos Snorkels*, *Los Twin Tones*, *Los Straitjackets*, etcétera, y cuya influencia de los encordados es evidente; manifestantes que en forma de protesta se enmascaran con capuchas de plástico de presidentes y expresidentes, hasta ejércitos nacionales que logran hacer del pasamontañas una nueva forma de identidad y liberación.



Fig. 41. Estatua de *El Santo* en su ciudad natal, Tulancingo, Hidalgo. Foto: Lourdes Grobet



Fig. 42. Del grupo *Los Straitjackets*, su álbum "The Further Adventures".
 Imagen: Internet



Fig. 43. Cantando en el Festival "Vive Latino" 2010, *Lost Acapulco*. Imagen: Internet

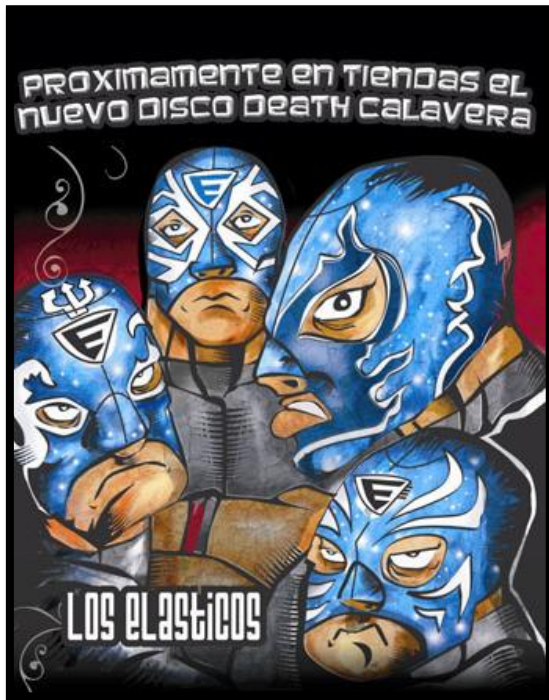


Fig. 44. Del grupo *Los Elásticos*, su nuevo álbum "Death Calavera". Imagen: Internet



Fig. 45. Disco de surf mexicano con bandas como *Sr. Bikini*, *Fenómeno Fuzz*, *Lost Acapulco*, *Yucatan a go go*, etcétera. Imagen: Internet

El comunicólogo y director de cine mexicano, Luis Berman, quien realizó algunos de sus estudios en la Habana, Cuba, filmó en 2003 su cortometraje más exitoso hasta el momento “El Hijito del Santo”, con las actuaciones de Cristina Michaus, Enoc Leaña, Danny González y la aparición especial de *El Hijo del Santo*, con la musicalización del grupo mexicano *Botellita de Jerez*. En dicho cortometraje, Berman, quien también ha trabajado en distintos proyectos con el director Sergio Arau, reproduce la irrealidad y la realidad que representa la identificación de un pequeño aficionado con *Santo*, *el Enmascarado de Plata*, en medio de los avatares de la vida cotidiana en la ciudad de México, manejando sobre todo el tema de la magia que rodea el uso de las máscaras y los poderes que se le suelen atribuir quienes las portan.⁵⁷⁶



Fig. 46. *El Hijito del Santo*, de Luis Berman. Imagen: Internet

Con motivo del vigésimo aniversario luctuoso de *El Santo* en 2004 fue inaugurada una sala cinematográfica con su nombre, en Tlalnepantla, Estado de México. En este mismo año además, se instaure en San Miguel de Allende, Guanajuato, el torneo de lucha libre anual, la *Copa Rodolfo Guzmán Huerta, El Santo*.⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ “El hijito del Santo” un cortometraje de Luis Berman, 24 de mayo del 2006. En: <http://www.youtube.com/watch?v=Z3golrQLD-0>; consultado el 15 de junio del 2008. “El autor [...] recuerda que a propósito del poder de la máscara, una ocasión intercambiaron máscara dos luchadores, uno técnico y otro rudo, el técnico con máscara del Terrible lucharía como rudo, y el rudo con máscara del Atrevido diría: ‘Me sentí el luchador más caballero y técnico del mundo. Mis instintos estaban dominados por una fuerza que no puede sacar de mi cabeza. Me sentí, insisto, un hombre diferente’.” Rafael Olivera Figueroa, *Memorias de la lucha libre*, p. 116, apud A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 94

⁵⁷⁷ Carlos Hernández, *La Jornada. El Santo, 20 años de leyenda en el cuadrilátero, el cine y el cómic*, 2004. En: <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/05/06an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1>; consultado el 10 de agosto del 2010

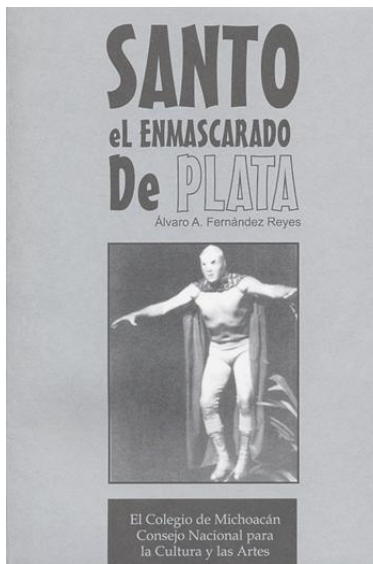


Fig. 47. Libro de *Santo, el Enmascarado de Plata*, de Álvaro A. Fernández, 2004. Imagen: Internet.

En 2004 el investigador Álvaro A. Fernández Reyes adscrito al Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara, y quien es coordinador general de la Red de Investigadores de Cine (REDIC), publica a través de CONACULTA y el Colegio de Michoacán el libro denominado *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. En dicha obra el profesor en ciencias humanas muestra una investigación detallada y exhaustiva en donde se mezclan el gusto y el fanatismo personal, con un estudio serio e interdisciplinario, reuniendo modelos de consumo cultural,

medios masivos, mito, modernidad y cine, campos todos éstos en los que el plateado incursionara de manera extraordinaria.

Por su parte, en diciembre de 2004, la Dirección General Adjunta de Juegos y Sorteos, junto con la agencia de Lotería instantánea “GamesMart”, llevó a cabo la emisión de la Serie “A” del Sorteo “Santo, El enmascarado de Plata”, la cual fue autorizada por la Secretaría de Gobernación en México, Distrito Federal. La emisión constó de 3 millones de boletos, con un valor de \$5.00 cada uno, mientras que el reparto total de premios fue de \$7’500,000.00. Los boletos que ostentaban la imagen de *El Santo* estuvieron a cargo del galardonado diseñador Carlos A. Gonzáles Loftus, asesor y creativo de agencias nacionales e internacionales, quien ha servido a clientes de



Fig. 48. Boleto de lotería de *Santo, el Enmascarado de Plata*, 2004. Imagen: Fátima N. Gómez Güido

primera línea como Bancomer, Colgate Palmolive, Coca-Cola, General Motors, Femsá, KFC, Kimberly Clark, Lotería Nacional, etcétera. Aunque anteriormente la imagen de *Santo* ya había quedado impresa en un billete de la Lotería Nacional.⁵⁷⁸ También por esas fechas por televisión abierta podía verse luchar a *Santo* en contra de la corrupción y la deshonestidad, en el programa que producía el organismo para la defensa de los derechos del consumidor en México, PROFECO.

A finales de 2006 *El Hijo del Santo* lanzó al mercado una línea de ropa y accesorios llamada “Santología”, basada en el legendario ícono de la lucha libre. La colección dirigida a los jóvenes incluía playeras, sacos, jeans, camisetas, mochilas y gorras, y podía ser adquirida en México en las tiendas departamentales *Sears* (del Grupo Carso). La imagen de *El Santo*, que fue trasladada a las pasarelas, se distinguía por toques de neo kitsch, y aires retro y moderno.⁵⁷⁹ Para dar a

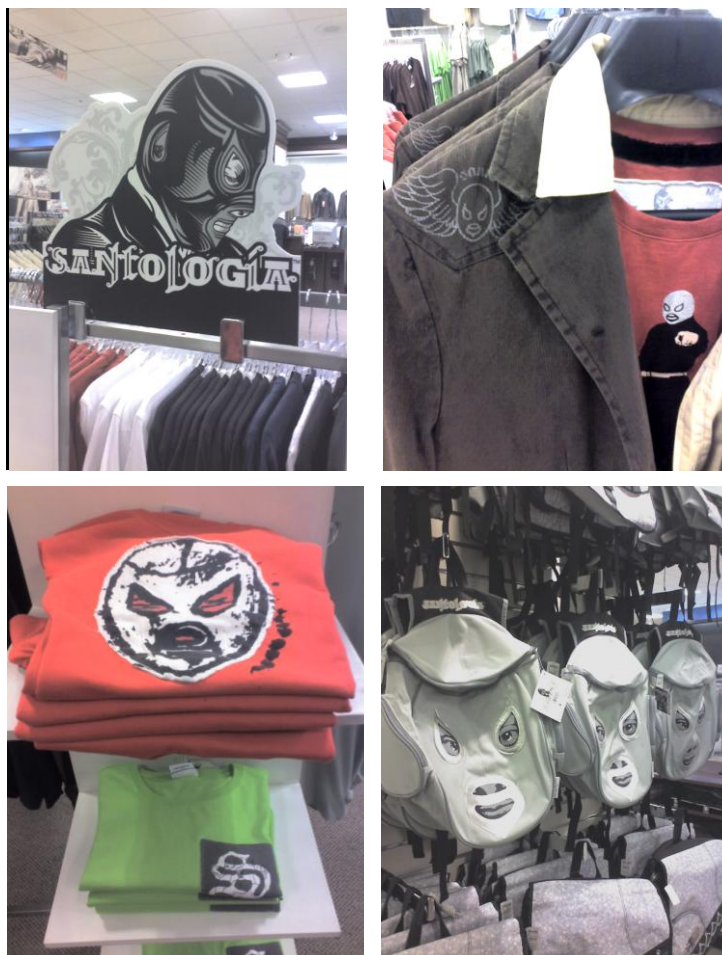


Fig. 49. Ropa y accesorios de la línea “Santología”.
Fotos: Fátima N. Gómez Güido

⁵⁷⁸ En cada boleto podía advertirse en el anverso la siguiente leyenda: “Santo, El Santo, Santo el Enmascarado de Plata, El Enmascarado de Plata, El Hijo del Santo tanto los nombres, logotipos, personaje y vestuario en cualquiera de sus variaciones son Marcas Registradas ante el IMPI. El personaje de caracterización humana y el personaje ficticio de caricatura están protegidos como Reservas al Uso Exclusivo por sus titulares ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor.”

⁵⁷⁹ Issac Bengurion; Iván Carrillo, “Lucha libre, ficción al filo de la realidad” en *Quo*, p. 68.

conocer la colección se creó el sitio web www.santologia.com, además de que se produjeron varios spots publicitarios para la radio y la televisión. Cabe resaltar que dicha idea estuvo a cargo del mexicano Carlo Olivares Paganoni, director creativo de la marca Santología, y quien fuera gerente de servicios creativos de *Cartoon Network Latinoamérica* en Atlanta, en coordinación con Quinque Ollervides y Cha, diseñadores de la compañía *Hula+Hula*, quienes han trabajado en diferentes proyectos con Cartoon Network, MTV, L'Oréal y Televisa, exhibiendo en galerías y publicando en revistas y libros especializados en América y Europa.

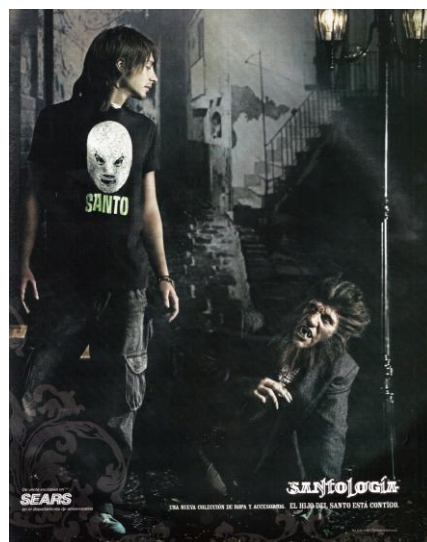
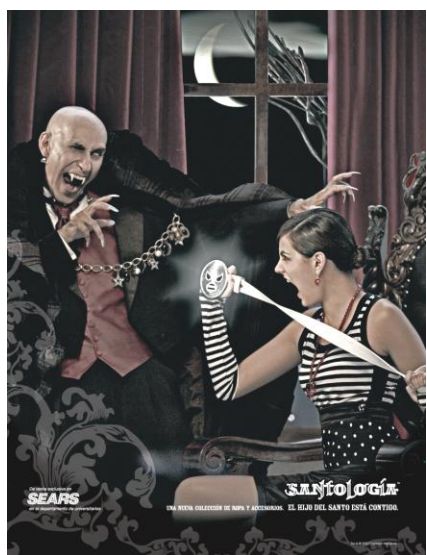


Fig. 50. Publicidad de la línea de ropa “Santología”: *El Hijo del Santo está contigo*.
Imágenes: Internet y Revista *Rolling Stones* (septiembre, 2007)

Aunado a lo anterior, el pasado junio del 2008, en la Galería Alberto Misrachi de la ciudad de México –lugar semillero de grandes artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco o Rufino Tamayo– se dieron cita coleccionistas, críticos, socialités, seguidores, representantes de medios de comunicación nacionales e internacionales y de Internet, para tener la oportunidad de volver a ver a *Santo*, en la exclusiva colección denominada de igual forma: “Santología”. La colección colorida de acrílico, óleo y esmalte plateado sobre lino fue realizada *en*

dos y tres técnicas sin límite de trazos, por el artista español Miguel García (Marqués de Jadraque), quien asumió el reto de plasmar el plano psicológico de *El Santo*, “su movimiento interior, lo que está fuera de su armadura”, como él mismo señaló.⁵⁸⁰ El maestro Miguel García es mundialmente reconocido y elogiado en lugares como Hong Kong, Washington, Valladolid y el Vaticano, en esta última ciudad por haber realizado una serie de cuadros para una colección privada, en las que resaltan la figura de Juan Pablo II y el Cardenal Deskur. Igualmente por haber plasmado a personajes de la nobleza europea, como los marqueses del Castillo de Canales de Chozas, de Madrid y los Condes del Reichmansdorf, de Alemania.⁵⁸¹



Fig. 51. Parte de la exposición de Miguel García, *El Marqués de Jadraque*.
Fotos: Cuadernillo guía resumida de la exposición

⁵⁸⁰ Galería Alberto Mirrachi presenta: Miguel García Marqués de Jadraque, Santología. (Cuadernillo guía resumida de la exposición).

⁵⁸¹ Jonathan, Álvarez. *Highend Tech+Style. Santología: Una mirada desde Miguel García Marqués de Jadraque*, 2008.

En: <http://highendmagazine.com/2008/06/10/santologia/>; consultado el 12 de diciembre del 2009.

En junio de 2008 en México es lanzado al mercado un timbre postal de *Santo*, *el Enmascarado de Plata*, con el cual se inició el homenaje que sus familiares le rindieran al luchador con motivo de su 25 aniversario luctuoso. De acuerdo con las críticas, *El Santo* volvió a ser immortalizado a través de dicha colección conmemorativa, llamada “Iconos de la Lucha Libre, Santo El Enmascarado de Plata y El Hijo del Santo”, estampillas que estuvieron a cargo del Servicio Postal Mexicano, a través de una edición limitada.⁵⁸²



Fig. 52. Colección de estampillas postales, *Iconos de la lucha libre, Santo, el Enmascarado de Plata y el Hijo del Santo, la leyenda continúa.*

Foto: Fátima N. Gómez Güido

A su vez, la Biblioteca Vasconcelos en la ciudad de México, en coordinación con la Universidad Iberoamericana y *El Hijo del Santo*, conmemoraron el 25 aniversario luctuoso de *El Santo* con la exposición itinerante llamada, “*El Santo, Leyenda de Plata*”, en junio de 2009. El culto al fantástico luchador ocupó un gran espacio debajo de los monumentales anaqueles de dicha biblioteca, el mayor espacio público dedicado a la lectura en México, con una exposición de infinidad de artículos del luchador, como máscaras, atuendos, fotografías, comics, juguetes, autos deportivos, etcétera, así como cinco obras plásticas elaboradas por *El Hijo del Santo* de la colección “*Imágenes de Plata*”, entre otras obras.⁵⁸³

⁵⁸² El informador, *Lanzarán en abril timbre postal con la imagen de El Santo*, Jalisco, 2008. En: <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/2385/1/lanzaran-en-abril-timbre-postal-con-la-imagen-de-el-santo.htm>; consultado el 24 de noviembre del 2009.

⁵⁸³ Biblioteca Vasconcelos, *El Santo, Leyenda de Plata*, s/f. En: <http://www.bibliotecavasconcelos.gob.mx/Vasconcelos/Prensa/Santo.html>; consultado el 28 de agosto del 2010.

Guillermo Del Toro, director de películas como *Cronos*, *Mimic* y *El Espinazo del diablo* quien estuvo nominado al premio Óscar junto con el escritor y productor Guillermo Arriaga, confesó alguna vez que los cineastas de su generación tienen influencias directas del cine de luchadores. De allí quizá que desde 2009 se haya dado a conocer en el Festival Internacional de Cine en Guadalajara, el proyecto que tienen planeado Guillermo Arriaga y *El Hijo del Santo* para traer de regreso a *Santo, el Enmascarado de Plata* a la pantalla grande. El escritor de cintas como *Amores perros* y *Babel* ha declarado que dicho proyecto sería una ficción de acción viva, y que le gustaría ser él el que reviva la leyenda de *Santo*; de llevarse a cabo, *El Hijo del Santo* sería el encargado de interpretarlo.

Mientras ello sucede, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes publica en 2010 un libro con fotografías inéditas del luchador con el título *Santo, el Enmascarado de Plata, Imágenes* en el marco del XXXI aniversario luctuoso del ídolo de los encordados, el cual fue presentado por *El Hijo del Santo*, en la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería de aquel año. Las fotografías del volumen de gran formato (pasta dura y rústica), que presenta a *Santo* en su vida cotidiana, en el mundo

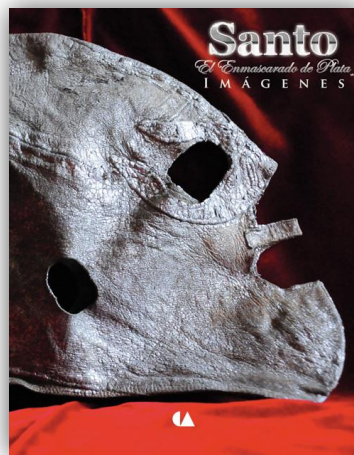


Fig. 53. Libro de fotografías *Santo, el Enmascarado de Plata, Imágenes*.
Imagen: Internet

cinematográfico y dentro y fuera del ring fueron reunidas y catalogadas por Lydia Gabriela Olivarez Celis; además, el prólogo estuvo a cargo del historiador mexicano, y director de la Editorial Clío, Enrique Krauze quien ha escrito:

El famoso luchador, que por décadas electrizó a sus seguidores en la Arena Coliseo, pasó de manera natural a otros escenarios de la cultura popular: fue actor de varias películas, héroe de historietas, protagonista en la televisión y hasta un ocasional torero. Le gustaba el béisbol, amó a su mujer y adoró a sus hijos, fue devoto de la Virgen.⁵⁸⁴

⁵⁸⁴ CONACULTA, *Publica Conaculta nuevo libro sobre "Santo, El Enmascarado de Plata"*, en su 26 aniversario luctuoso, 3 de febrero del 2010.

Entre las fotografías presentadas están la máscara de piel de cerdo que usó *Santo* en sus inicios, el auto MG que popularizó en los filmes, el guión de la película *El Santo contra las mujeres vampiro*, así como sus reuniones con personalidades del espectáculo como el cantante Javier Solís.⁵⁸⁵

Aunado a todo lo anterior, la fama de *El Santo* sigue sumando dividendos ahora desde las nuevas tecnologías, sobre todo con el Internet y el DVD, que también han contribuido a perpetuar la imagen de *Santo* entre las nuevas generaciones. Aunque la cantidad de títulos disponibles no es muy abundante, las ediciones de los clásicos del *Enmascarado de Plata* siguen surgiendo con cierta regularidad.

Por su parte, *El Hijo del Santo* hace “su luchita” y ha decidido que el personaje interpretado por su padre posea el don de la reencarnación y sea capaz de vivir nuevas aventuras ante monstruos, vampiros, karatecas, extraterrestres y demás seres terrenales o fantásticos. Todo ello a través de su cinta, “El Hijo del Santo: Infraterrestre” (2000), donde el ídolo del ring se funde con el de su heredero, en uno de los más singulares casos de mutación genética que registre la historia del cine. La trama poca atinada, buscaba la manera en que *El Santo* pudiera continuar viviendo en las pantallas y en la vida cotidiana por mucho tiempo más; sin embargo, ello no hubiera sido necesario, pues la leyenda del *Enmascarado de Plata* lo logró muy bien y por sí sola. Además de ello, y más recientemente *El Hijo del Santo* abrió una tienda cafetería, en la zona más *trendy* de la ciudad de México, la Condesa⁵⁸⁶, donde se pueden



Fig. 54. Logo del Café Shop *El Hijo del Santo*. Imagen: Internet

En: http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=2939; consultado el 7 de mayo del 2010.

⁵⁸⁵ Política y estilo, Comunicación efectiva. *El Santo “El Enmascarado de Plata”, nos salva otra vez*, 2010. En: <http://www.politicayestilo.com/?tag=lydia-gabriela-olivarez-celis>; consultado el 9 de marzo del 2010.

⁵⁸⁶ Exactamente en la calle de Tamaulipas casi esquina con Patriotismo, en la colonia Condesa.

conseguir toda clase de *souvenirs* y productos exclusivos y originales. Tal fue el éxito de dicha tienda, que hace poco *El Hijo del Santo* inauguró otras dos tiendas más en distintos puntos de la ciudad, para lo cual se hizo acompañar de muchos amigos, celebridades y una gran cantidad de seguidores de la leyenda que iniciara su progenitor.

En últimas fechas también, además de continuar con el legado de su padre, se ha dado a la tarea de apoyar a organizaciones como UNICEF o “Costa Salvaje” organización que defiende los recursos marinos y costeros en el Pacífico, y quien ahora lucha contra “los enemigos del mar”:

“Lo que mi padre hizo en las películas ahora yo lo estoy haciendo en la vida real, tratando de hacer algo con este personaje por el bien de nuestro planeta”, dijo el héroe ambiental. Y es que, en Guerrero y Michoacán se transmite en Radio y Televisión los tres cortometrajes en los que El Hijo del Santo lucha contra “el Chupacaguas”, “el Pirata Rapaz”, “el Aguas Negras” y los “Zombies come huevos de tortuga.”⁵⁸⁷



Fig. 55. Publicidad “Santo, contra los come huevos de tortuga”
Fotos: Fátima N. Gómez Güido e Internet

Recientemente la versión completa y sin censura de la película *El Vampiro y el Sexo / El Santo y el Tesoro de Drácula* fue anunciada para su exhibición como un estreno en México en

⁵⁸⁷ Jorge García Maldonado, “El Hijo del Santo, Leyenda por cuenta propia” en *El Viajero*, pp. 22-27. Y Sergio Flores Hernández, *Lucha el Santo en Acapulco. Lo vitorean niños que se le unen por defender a tortugas marinas*, 28 de marzo 2008. En: <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/2008/march28-08/Tortugas.htm>; consultado 18 en mayo del 2010.

versión restaurada dentro de una serie dedicada a los vampiros, en la edición número 26 del Festival de Cine en Guadalajara en México. Sin embargo, a punto de proyectarse *El Hijo del Santo*, dueño de los derechos sobre la imagen de su padre⁵⁸⁸, negó la autorización para su exhibición, argumentando que tal acto dañaría la reputación de *El Santo*. Finalmente dicha película que había sido programada junto con otros clásicos como *Nosferatu eine Symphonie des Grauens*, *Bram Stoker's Dracula* y *Shadow of Vampire*, fue suspendida.⁵⁸⁹ Por supuesto que el hecho suscitó toda clase de reacciones en contra de la postura de *El Hijo del Santo*, sobre todo entre el público y los especialistas, quienes argüían que con tal acto la imagen de *El Santo* no se denigraría ni que en ningún momento se demeritaría el trabajo del astro luchador mexicano, y que no siendo así, sus admiradores tenían derecho a ver dichas producciones. Con ello además se insistió en que el heredero de la leyenda de plata, debe mantenerse al margen o dejarse de estas prohibiciones sin sentido. Por su parte, Iván Trujillo, director del festival, detalló que la iniciativa surgió a partir de que en 2010 la cineasta mexicana Viviana García Besné, sobrina nieta de Guillermo Calderón, productor de las películas de *El Santo*, presentó el documental “Perdida” donde se muestra el hallazgo de las polémicas escenas de las vampiresas y las dobles versiones de *El Santo* en dichas

⁵⁸⁸ En su sitio oficial de Internet de *El Hijo del Santo* aparece a primera vista la siguiente advertencia: “Santo, El Santo, Santo el Enmascarado de Plata, El Enmascarado de Plata, El Hijo del Santo tanto los nombres, logotipos, personaje y vestuario en cualquiera de sus variaciones son Marcas Registradas, el personaje de caracterización humana y el personaje ficticio de caricatura están protegidos como Reservas al Uso Exclusivo por sus titulares ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Todas las imágenes y música que aquí aparecen son obras protegidas por la Ley Federal del Derecho de Autor y su explotación corresponde únicamente a los titulares. Queda prohibida la reproducción total o parcial de cualquier persona física o moral. La autorización de cualquier parte de la obra deberá constar por escrito y estar debidamente registrada ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial y/o del Instituto Nacional del Derecho de Autor. La violación a cualquier derecho de propiedad intelectual constituye un delito. Para cualquier solicitud de licencia de uso favor de enviar una breve descripción de la misma, incluyendo pago de regalías sugerido y sus datos completos a la dirección de correo que aparece en este sitio, en su caso nosotros nos comunicaremos con usted. Santo © ®, El Santo © ®, Santo el Enmascarado de Plata © ®, El Enmascarado de Plata © ®, El Hijo del Santo © ®, tanto los nombres, logotipos, personaje, vestuario, música, fotografías e información que aquí aparecen © ® son Derechos reservados por sus titulares México 2006.” *El Hijo del Santo, el Enmascarado de Plata*. En: <http://www.elhijodelsanto.com.mx/sitioAnt/index.html#>; consultado el 13 de febrero del 2010.

⁵⁸⁹ FICG26, “Festival Internacional de Cine en Guadalajara. Vampiros, Guillermo del Toro”, Marzo 25-Abril 1, 2011. En: http://ficg.org/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=1034&Itemid=565; consultado el 26 de abril del 2011.

producciones⁵⁹⁰, lo que también *El Hijo del Santo* se dedicó a desmentir arguyendo que su padre nunca realizó ninguna película para adultos como tratan de hacerlo creer, y que no hay por qué ofender con ello a su familia. “A lo mejor a todas las admiradoras de mi padre les hubiera gustado que esto fuera cierto. Pero tendré que decepcionarlas porque esto es una gran mentira. [...] Lo único que hizo Viviana fue (...) robarse unos rollos de la bóveda de Guillermo Calderón que encontró como si hubiera encontrado el hilo negro. No descubrió nada. Lo que ella va a presentar son los cinco rollos que su tío abuelo filmó con las vampiras y Aldo Monti”⁵⁹¹



Fig. 56. El vampiro y el sexo/ Santo y el tesoro de Drácula. Función Cancelada.
Imagen: Internet

Ahora bien, respecto al tema que tiene que ver con “los derechos” de la imagen de *El Santo* es importante señalar que antes que pertenecer a toda una industria comercial, y aún cuando ahora sea una marca registrada muy al estilo “Marvel”, *El Santo* no puede más que pertenecerle a todos aquellos que lo han hecho ser lo que es, porque ¿cómo una imagen perteneciente a todos, desde que ha sido lo suficientemente fuerte para ser reutilizada en múltiples manifestaciones dentro de nuestra sociedad, puede ahora ser posesión de un particular, aunque éste sea su propio hijo? Y más aún

⁵⁹⁰ “Perdida Clip Santo en el tesoro de Drácula”, 12 de septiembre del 2010. En: <http://www.youtube.com/watch?v=Ex0N8qgNsHo>; consultado el 26 de abril del 2011.

⁵⁹¹ Bajo las capuchas, *Desmiente "Hijo del Santo" desnudo de su padre*, 26 de marzo del 2011. En <http://bajolascapuchasmx.blogspot.com/2011/03/desmiente-hijo-del-santo-desnudo-de-su.html>; consultado el 26 de abril del 2011.

¿cómo una imagen tan poderosa en muchos aspectos puede mancillarse tan fácilmente al ser objeto de innumerables demandas jurídicas?

Desde hace algunos años, la batalla que libra *El Hijo del Santo* contra *El Nieto de El Santo* ha empezado a empañar por primera vez la leyenda plateada en el seno mismo de la familia. *El Hijo del Santo* ha demandado a su sobrino por el uso del nombre, quien ha tenido que luchar bajo nombres como *Axxel*, *Rocker I* o *Goldman*. *El Hijo del Santo* ha argumentado que todo lo referente a su padre le pertenece legalmente incluyendo el nombre de “El Nieto del Santo”, que según él también ha registrado; todo lo que por cierto, lo ha distanciado del resto de sus hermanos.



Fig. 57. Axxel, *El Nieto de El Santo* en Mausoleos del Ángel donde descansan los restos de su abuelo. Imagen: Internet

Pero lo que más ha llamado la atención es el protagonismo pugilístico que ha realizado el Nieto del Santo y no precisamente por la lucha que ha librado en el ring, sino por la que lleva sobre el cuadrilátero jurídico contra su tío: el Hijo del Santo (a dos que tres caídas sin límite de tiempo), lugar donde el célebre tío ha destacado en demandar a cuanta compañía y particulares que supuestamente han lucrado con la imagen del “Plateado”. [...] El Santito ha amenazado con interponer una demanda a los vendedores del tianguis del Chopo por vender playeras o artículos que evoquen la imagen de su padre, de igual manera ha comentado que haría lo posible por sacar de circulación aquellos famosos monitos de plástico del Santo, juguetes tan íntimamente ligados a la cultura popular mexicana. El imperialismo estadounidense es paralizado al impedir que se produzca una película que tome como tema la vida de su padre, sin ser llamado para protagonizarla él.⁵⁹²

Preservar el nombre y la reputación de *Santo*, *el Enmascarado de Plata* implica además, que todo lo que se deba saldar se haga no con demandas y litigios en juzgados, sino arriba del ring, ya que únicamente allí, el público podrá juzgar, que quizá no sólo las segundas partes son buenas, sino que las terceras partes pueden serlo también, tal como se ha venido demostrando.

⁵⁹² Nain Alejandro Ruiz Jaramillo, “Entre santitos y santones... el Nieto también es un Santo”, en *Box y Lucha*, p.14.

Durante la presentación del Nieto del Santo en la Arena Coliseo de Monterrey fue ovacionado y en cualquier sitio que se presenta causa simpatía. Tanto su fama como su popularidad va en aumento, es vitoreado como: “Santo... Santo... Santo...” ¿podrá demandar a todos aquellos que han coreado esa frase?... [...] El Hijo del Santo debería pasar a la historia como el tío que apoyó a su sobrino en su carrera. Causarían gran furor protagonizando la “Mancuerna Plateada” ello les aumentaría créditos y ganancias. Sin embargo, como todo ello es ilusión el nieto del Santo seguirá brillando de manera independiente sumándoles más crédito, pues tales circunstancias vinculan la carrera del nieto con la vida misma de su abuelo el Santo, quien también inició su carrera con varias vicisitudes para lograr ser luchador [...] Ahora podemos decir que el Nieto también es un Santo.⁵⁹³

3.3.2. *Santo ha triunfado urbi et orbi*

Santo, el Enmascarado de Plata es considerado por muchos como un héroe, en gran parte dicen algunos, por haber existido como persona y como personaje, y al cumplir entre muchas otras cosas con las características y los atributos que cotidianamente se consideran propios de la figura del héroe: nobleza, valentía, audacia, bondad, honestidad, etcétera, o más comúnmente por equipararse a partir de allí, con los héroes de ficción: “Y es que el Santo, además del misterio de su máscara, es nuestro Superman, el que se aparece en el momento crucial para correr a los malos, despojar a los ricos y darle a los pobres, hacer justicia, vencer a la naturaleza.”⁵⁹⁴ Pero aún así, “El Santo, para empezar, nunca le hubiera aceptado a un compinche las payasadas que Batman le aguantaba a Robin. Al primer ‘Santos luchadores, Santo’, lo hubiera madreado.”⁵⁹⁵ De este modo, se resalta también que a diferencia de las figuras heroicas de ficción *El Santo* encaja en todo aquello que la cotidianidad y la realidad pueden crear, a partir de los mecanismos propios de la cultura de masas: en aventuras o hazañas audaces ejecutadas y consumadas en historietas, en el cine o en vivo y a todo color en las grandes arenas. Así, algunas interpretaciones sugieren que *El Santo* era en la pantalla grande y en la chica todo un “héroe anónimo”; y en la arena, era el máximo luchador.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁹⁴ E. Poniatowska, *op. cit.*, p.257.

⁵⁹⁵ Jesús de León, *op. cit.*



Fig. 58. *Santo, el Enmascarado de Plata*, admirado como un verdadero héroe
Imagen: Internet

Lo cierto es que ¿quién no ha oído hablar de *Santo, el Enmascarado de Plata*? Desde sus combates mano a mano y cuerpo a cuerpo con los grandes ídolos que lo acompañaron hasta su muerte, y quienes también forjaron su propia carrera e historia o sus clásicas historietas que ahora resultan todas unas joyas para los coleccionistas, hasta sus inigualables películas que todavía hoy siguen gozando de gran aceptación; o sin nada de lo anterior, siendo admirado y reconocido sólo como un personaje único y sin precedentes. Lo que en su época no podía nadie imaginarse era la enorme repercusión que iba a tener *El Santo* dentro de la cultura de masas contemporánea –no ya dentro de la “cultura popular”–, al grado de que incluso rebasara las fronteras nacionales –mucho menos entonces puede hablarse sólo de la “cultura popular mexicana”.

En Francia, las películas de *El Santo* en su momento fueron interpretadas como surrealistas y presentadas como la contraparte del costoso cine hollywoodense. Asimismo, se comenta mucho entre los más “creyentes” que existe en Líbano un cine-teatro llamado “El Enmascarado de Plata”, en cuyo exterior se exhibe una inmensa estatua de *El Santo*, con dimensiones de 6 a 9 metros de largo. De igual forma se cuenta que el director de cine y productor estadounidense Billy Wilder elaboró un borrador de guión inspirado en la figura de *El Santo*, pero que nunca llegó a rodarse.

Tal fue la fama del plateado, que llegaron a filmarse cintas inspiradas en él, algunas a manera de homenaje, otras no, pero que por ello mismo no dejaban de llamar la atención. Tal fue el caso de la cinta “Perdita Durango” del director español Alex de la Iglesia (1997) –la más cara de su momento–, en la que el personaje *Romeo Dolorosa*, interpretado por el actor Javier Bardem, se vale de la máscara del *Enmascarado de Plata* para cometer un atraco antes de conocer a



Fig. 59. Cinta canadiense *Jesucristo, Cazador de vampiros* (*Jesus Christ Vampire Hunter*)
Imagen: Internet

Perdita Durango –hecho que por cierto, no fue muy bien visto por *El Hijo del Santo*. O la película independiente canadiense *Jesucristo, Cazador de vampiros* (*Jesus Christ Vampire Hunter*), de Lee Gordon Demarbre, filmada en 2001 en Canadá por “Odessa Films”. Su historia narra cómo la humanidad está en peligro de ser exterminada por un grupo de vampiros, hasta que el mismo Jesucristo acude para salvarla pero con la ayuda de un supuesto agente policiaco que ellos llaman “Santos”, y quien porta la máscara plateada de dicho icono. Así como la versión turca de la película no oficial *Los tres poderosos* (*3 Dev Adam*), de 1973 del director turco T. Flikret Uçak.

En esta última el personaje de *Santo* es interpretado por la estrella local, Yavuz Selekman, quien lucha al lado del *Capitán América*, en contra el malvado *Hombre Araña*. Estas últimas películas son consideradas muchas veces como “delirios freak”, lo que no impide que sean tomadas en cuenta sobre todo porque gracias a personajes como *El Santo*, pudo originarse este tipo de cine en aquellos países, que incluso aún sigue vigente. Estas películas también cobrarían vida en países como España y algunos de América Latina (como Haití, Puerto Rico o Panamá), porque en su época se presentaban en algunos festivales o se rodaban allí (ya que durante algunos años por razones desconocidas las películas de *El Santo* estuvieron prohibidas), y además porque algunas fueron

dobladas en lugares como Beirut, El Cairo, Alemania, Francia, Inglaterra, Japón y Turquía. Quizá de allí el por qué se asegure que en Beirut y en Estambul existen fanáticos del legendario luchador que afirman con gran seriedad que *Santo* era un superhéroe de origen árabe o turco.⁵⁹⁶ “El Santo se transforma en un superhéroe a una escala fantástica, mitológica y de leyenda, como Superman o Spiderman. *Santo*, entre otros íconos, toma la identificación de lo popular mexicano. De hecho, mucha gente, en el extranjero, pensaba que era un actor, un personaje ficticio”.⁵⁹⁷



Fig. 60. Cartel y fotogramas de la cinta *Los tres poderosos (3 Dev Adam)*, del turco T. Flikret Uçak.

Imágenes: Internet

Recientemente el cineasta estadounidense Quentin Tarantino, confesó en una entrevista al periódico mexicano Milenio, ser fan del actor y también leyenda de la lucha libre de México, El

⁵⁹⁶ *Estrellas del cine mexicano: Santo el Enmascarado de Plata*, s/f. En: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/el_santo.html; consultado el 24 de noviembre del 2009.

⁵⁹⁷ Entrevista con David Flores Magón Guzmán, nieto del Enmascarado de Plata. *Metro*, op. cit., p. 41.

Santo: “Cuando era niño, había un cine en Los Ángeles que pasaba cine de exportación mexicana. [...] Me gustaba ir y ahí conocí a ‘El Santo’”, señaló. Explicó que en Estados Unidos llamaban al famoso luchador mexicano ‘Samson’, y no ‘Santo’, y que se anunciaba como ‘Samson vs. the Women Vampire Killers’. “Eran totalmente geniales”, destacó el director de películas como *Pulp Fiction* y la saga *Kill Bill*. Asimismo, admitió que siempre ha estado en plena disposición para realizar una película, junto con su amigo y también director de cine Robert Rodríguez, precisamente de *Santo* y de *Blue Demon*, aunque ésta fuera sólo de corta duración.⁵⁹⁸

En 2004, fue inaugurada en Gran Bretaña, una exposición del artista oaxaqueño Demián Flores, en torno a los símbolos y tradiciones de la lucha libre. El mayor atractivo para el público inglés, fue la lucha protagonizada por *El Hijo del Santo* y *Blue Panther*, en la Universidad de Essex, pues causaron un gran revuelo y conmoción entre chicos y grandes; los luchadores además se dieron el gusto de firmar autógrafos a cientos de personas que se reunieron a disfrutar de sus rounds.⁵⁹⁹

También en mayo de este mismo año, la productora Twentieth Century Fox solicitó a *El Hijo del Santo*, la autorización para realizar una película sobre la



Fig. 61. Fotogramas del corto animado “Santo contra los clones” de *Cartoon Network*. Imágenes: Internet

⁵⁹⁸ El Informador. *Quentin Tarantino es fan del Santo*. Jalisco, s/f. En: <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2009/105319/6/quentin-tarantino-es-fan-de-el-santo.htm>; consultado el 14 de agosto del 2010.

⁵⁹⁹ Jossette Rivera, *Revista Switch*, ‘El Santo, un héroe teutón’, p. 69.

vida de su padre en Hollywood, la Meca del cine, la cual sería protagonizada por el actor y productor estadounidense Bruce Willis. Lamentablemente *El Hijo del Santo* se negó a prestar la máscara de su padre por ese mismo hecho. Mientras en octubre, el famoso canal infantil *Cartoon Network*, donde también se transmiten series de dibujos animados de lucha libre, como “Mucha Lucha” –donde por cierto debutó el personaje animado del luchador *Blue Demon Jr.*–, estrenó como un homenaje a *Santo*, a sus películas y a México, la serie de dibujos animados denominada “Santo contra los clones”, la cual consiguió traer a la actualidad las ya clásicas hazañas del enmascarado. En dicha animación se retrata a *Santo el Enmascarado de Plata* –unificado con *El Hijo del Santo*– como un superhéroe tradicional, en una historia que se desarrolla en las calles de la ciudad de México. Esta producción estuvo a cargo en su totalidad por el equipo del canal infantil, en conjunto con el mexicano Carlo Olivares Paganoni, y la participación de algunos actores mexicanos.

Inspirado en sus clásicas películas, la nueva serie *Santo contra los Clones* narra las aventuras del paladín mexicano de la justicia y su lucha contra el malvado Dr. Clon, quien revive a sus acérrimos enemigos: las Lobas y el Hombre Lobo, Drácula, las Mujeres Vampiro, la Momia y Frankenstein. En los maléficos planes del Dr. Clon está que entre todo este catálogo de malignos personajes, atrapen y clonen al Santo para así dominar al mundo... desde el Distrito Federal. [...] ¡No te pierdas las aventuras de este superhéroe mexicano, noble, inteligente, ágil, fuerte y con un gran corazón, quien con su agudeza, sus botas cohete, su reloj láser digital y su jet anfibio (el Mantarraya 1), ayuda y protege a los indefensos!⁶⁰⁰

En 2005 México se volvió inspiración para los europeos. En Berlín, una de las ciudades más pujantes y alternativas del momento, en la feria Bread & Butter, se hallaba entre plumas y lentejuelas una colección de *El Santo* y otros grandes representantes de la lucha libre mexicana. Entre las prendas se encontraban camisetas con reproducciones de carteles de la Arena Coliseo, colgadas con las mejores marcas, imágenes de enmascarados, máscaras bordadas y tenis inspirados

⁶⁰⁰ Cristina Villafaña, *Santo contra los Clones: la nueva caricatura del superhéroe*, s/f. En: <http://www.esmas.com/ninos/pantalla/400939.html> consultado el 12 de junio del 2006

en los profesionales del ring; todo, entre los pasillos de una de las ferias más exclusivas y en medio de los tendencias más actuales de la moda.⁶⁰¹

El Instituto Catalán de Cooperación con Iberoamérica (ICCI) inaugura este mismo año en Barcelona un ciclo de películas dedicado a *El Santo*, el cual inició con la presentación de una videoconferencia del fallecido escritor mexicano Carlos Monsiváis.



Fig. 62. Invitación por parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a la presentación del libro “Y detrás de la máscara... el pueblo” de Janina Möbius en la Arena Coliseo. Imagen: Internet

Asimismo, la filóloga berlinesa Janina Möbius edita en 2004 en Alemania su libro *Und unter der Maske...das Volk. Lucha libre. Ein mexikanisches Volksspektakel zwischen Tradition und Moderne*, con el cual se doctoró en el Instituto de Ciencias Teatrales de la Universidad Libre de Berlín. Dicha investigación fue editada en México en 2007, con apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM bajo el título, *Y detrás de la máscara... el pueblo: Lucha Libre, un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*. En dicho estudio Janina Möbius dedica una parte importante a *Santo, el Enmascarado de Plata* como una escenificación del héroe contemporáneo, nacido

de la lucha libre mexicana. Anteriormente la investigadora ya había estudiado en Alemania las manifestaciones del teatro popular en América Latina con su tesis de maestría, *Lucha libre, un evento teatral entre cultura popular y cultura de masas*, la que la inspiró para llevar a cabo en 1995 su primer documental llamado “Dioses de carne y hueso”, que fue exhibido exitosamente en festivales en Europa y América Latina. Anteriormente *El Santo* ya había dado pie a un libro muy sui

⁶⁰¹ J. Rivera, *op. cit.*, p. 69

generis sobre el cine de luchadores, bajo la pluma del investigador y crítico de cine uruguayo Nelson Carro. Carro logró en ese libro una buena compilación filmográfica de dicho género hasta 1983, antes de que las películas se produjeran en video, además de que incluyó una entrevista con *El Santo*, una remembranza sobre los orígenes de este género y también un ensayo de Roland Barthes sobre la lucha libre.

En 2009, como parte de la pasarela Cibeles Madrid Fashion Week, en la edición “El Ego”, jornada dedicada a los diseñadores más jóvenes y actuales promesas, se presentó la firma de Marta Montoto, quien se estrenó con su colección masculina basada en películas del *Enmascarado de Plata* como “El hacha diabólica”, “Las momias de Guanajuato” y “Santo contra las mujeres vampiro”. El desfile incluyó diseños con máscaras y antifaces, así como pantalones cortos y entallados, piratas y largos con motivos decorativos alusivos a la lucha libre. Los luchadores mexicanos tomaron la pasarela, a través de modelos que se exhibieron como superhombres guerreros. Marta Montoto pertenece a una familia dedicada al textil desde la década de los cincuenta y se formó en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, en Estudios Superiores en



Fig. 63. Pasarela Cibeles Madrid Fashion Week, 2009.

Imagen: Internet

Diseño Textil e Moda de Galicia (ESDEMGA).⁶⁰²

⁶⁰² José Ramón García, *Marta Montoto estrena una colección masculina*, s/f. En: <http://www.rtve.es/noticias/20090918/marta-montoto-estrena-una-coleccion-masculina/292955.shtml>; consultado el 20 de marzo del 2010.

Igualmente en diciembre de 2009 *El Santo* fue el protagonista de un ciclo de cine que se inauguró en el Centro Cervantes en Pekín, China, en colaboración con la Embajada de México, como un homenaje a su personaje, con el título “El Santo, Superestrella”, el cual ofreció al público cinco películas protagonizadas por el enigmático luchador.⁶⁰³

A 26 años de su muerte el luchador profesional y actor Rodolfo Guzmán Huerta, conocido como *Santo, el Enmascarado de Plata*, fue recordado con un ciclo de cine en Praga, en la República Checa, con títulos como “Santo contra las lobas”, “Santo contra Blue Demon en la Atlántida” y “Santo en anónimo mortal”, como parte de los festejos por el Bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución.⁶⁰⁴

Como se puede ver en la actualidad en México y en otros países la figura de *El Santo* es retomada por diseñadores gráficos para crear sus piezas o por algunas producciones cinematográficas; se producen series de dibujos animados basadas en él, así como también juguetes, objetos y demás parafernalia algunas al más puro estilo kitsch; se pintan obras de arte, se confecciona ropa que alude a su figura o al mundo que lo vio nacer, o se reproducen posters, libros y revistas. Todo ello finalmente a lo que apunta es a la reivindicación de la lucha libre mexicana, y a *Santo, el Enmascarado de Plata* como uno de los mayores íconos dentro de la cultura de masas contemporánea.

⁶⁰³ Instituto Cervantes. *El Santo, superestrella*, Pekín, s/f. En: http://pekin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha59731_64_1.htm; consultado el 2 de marzo del 2010; y “*El Santo*” revive en un ciclo de cine en Pekín, 2009. En: <http://www.youtube.com/watch?v=yM07G3JEOB0>; consultado el 21 de marzo del 2010.

⁶⁰⁴ En el Show. *Recordarán a El Santo con un ciclo de cine en República Checa*, s/f. En: <http://enelshow.com/news/2010/02/04/18319>; consultado el 9 de septiembre del 2010.



Fig. 64. Pieza artesanal adquirida en el mercado de La Lagunilla, a principios del siglo XXI. Col. Armando Bartra.
Foto: Lourdes Grobet



Fig. 65. *El entierro de "El Santo"* de Marisa Lara, 175x50 cm. Folleto de la exposición de Marisa Lara y Arturo Guerrero, "Mitologías de aparador", ciudad de México, 1991. Foto: Janina Möbius

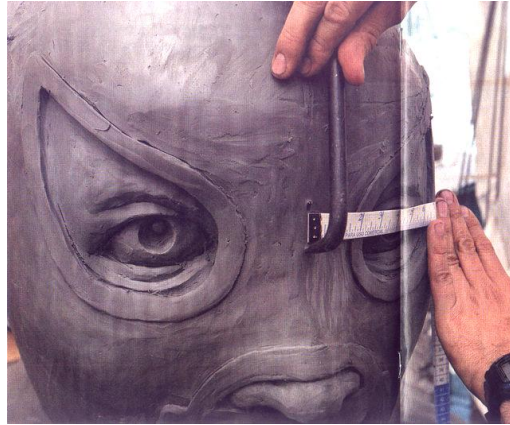


Fig. 66. "Así se hizo *El Santo*". Estatua de bronce de 3.60 y 1,500 kilogramos del artista Edwin Barreda y costeadada por *El Hijo del Santo*, ubicada en el ahora jardín *Santo*, *el Enmascarado de Plata*, en la colonia Peralvillo a un lado del barrio de Tepito, en la delegación Cuauhtémoc, DF. Imagen: Internet



Fig. 67. En conmemoración de su 27 aniversario luctuoso, se develó la figura de cera de *El Santo* en México, con 1.75 metros de altura.. Imagen: Internet

Fig. 68. Día de Muertos en el Zócalo de la ciudad de México. Imagen: Internet.



Fig.69. Street Art, Estado de México y Oaxaca. Fotos: Fátima N. Gómez Güido



Fig. 70. Obras del artista multidisciplinario, Sergio Arau: “Santo” y “Guerrero”.
Imágenes: Internet

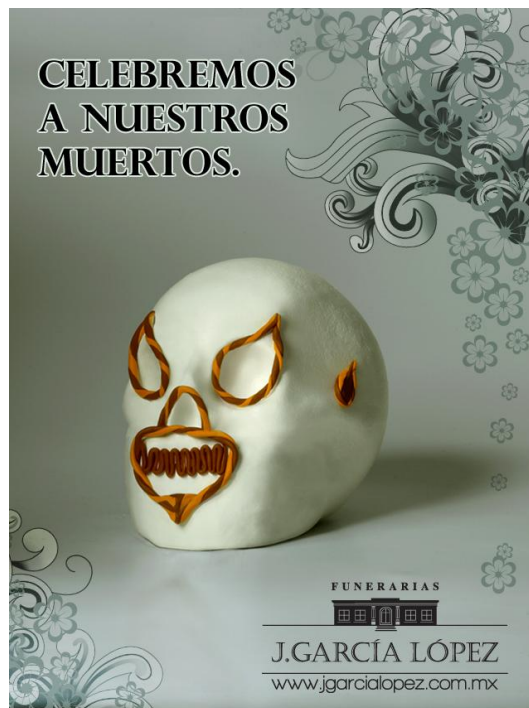


Fig. 71. Publicidad “Celebremos a nuestros muertos” de Funerarias J. García López. Imagen: Internet



Fig. 72. “Benditas luchas” de Kurt Art. Imagen: Internet



Fig. 73. En 1995 la revista *Somos* lo colocó a la altura de los más grandes mitos mexicanos, junto a Pedro Infante y la virgen de Guadalupe. Fue el número más vendido de la publicación.
 Imagen: Internet

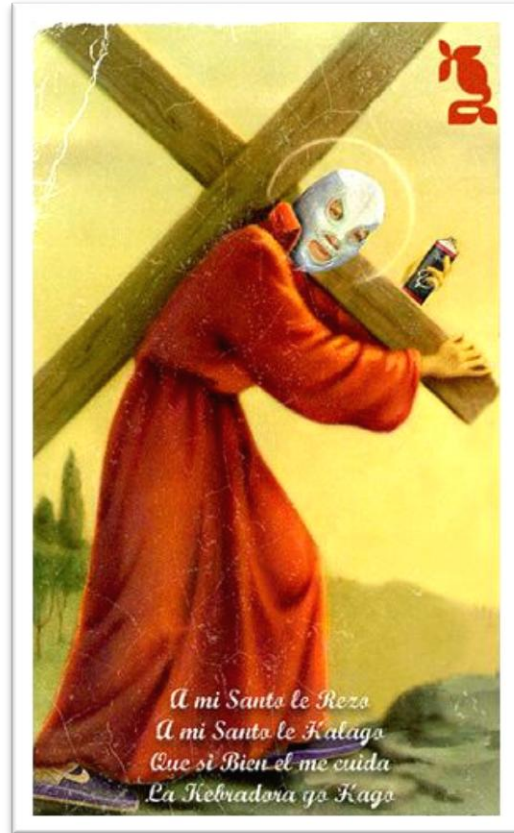


Fig. 74. “Oración Santo: A mi Santo le rezo, a mi Santo le halago, que si bien el me cuida, la quebradora yo hago” de Kurt Art. Imagen: Internet.



Fig. 75. “Santo Niño”, del historiador de arte Nain Alejandro Ruíz Jaramillo. Foto: Portafolio del autor

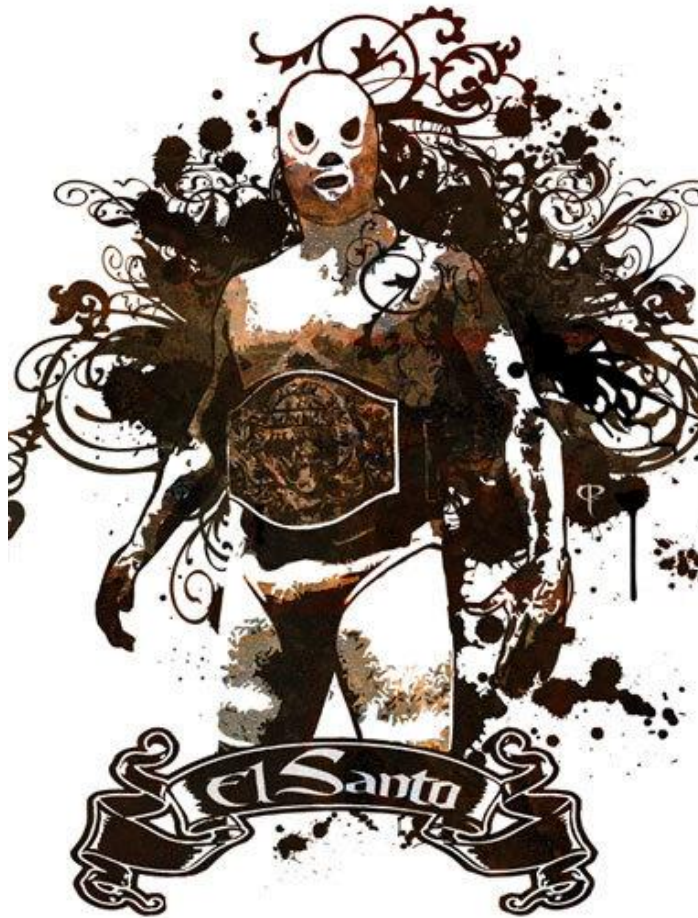


Fig. 76. Una homenaje a *El Santo* con un estilo urbano. Digital Art de *Kimbal* Imagen: Internet



Fig. 77. *Santo* “*Marcos y Mural* de “Algo está pasando en las calles”. Digital Art de *Kimbal* Imagen: Internet

3.4. Aportaciones e implicaciones culturales

*Sin símbolos de paz, sin símbolos de guerra,
sin mártires sin héroes, aremos otra tierra.
Sin sectas sin mesías, sin himnos sin banderas,
sin migras sin sabuesos, abramos la cabeza.
Estamos en la zona de intolerancia apenas.
Sin pulpitos sin muros, sin tronos, sin caídos,
sin tanto monumento, adiós a los caudillos.
Sin típicos fanáticos, sin masas misioneras,
sin clásicos idolatras, aremos otra tierra.
Estamos en la zona de intolerancia apenas,
y aquí no se acostumbra amar la diferencia.
Jaime López, *Aremos otra tierra**

Hasta aquí se han revisado varios aspectos que han rodeado la figura de *Santo*, *el Enmascarado de Plata* desde cada una de sus facetas. Con ello nos hemos enfrentado en todo momento con la idea generalizada que comparte cada una de las interpretaciones o lecturas, a saber, que dicha figura es considerada como un héroe en la cultura de masas —o no— actual y que además constituye como tal un mito en la contemporaneidad, lo cual cabe decirlo, en ningún momento se pone en cuestión.

Lo anterior puede ser una respuesta al propio contexto histórico y social del México en el que surgió dicho personaje. Como ya se decía, a pesar de que por aquel entonces se anhelaba la modernidad, se tendía al mismo tiempo todavía al nacionalismo, pues lo que llegaba del extranjero llegaba muy tarde y de manera escasa. Mientras tanto la cultura mediática promovía el consumo interno, de modo que entre las pocas alternativas que se procuraban para la prosperidad y el ascenso social no eran las oportunidades de estudio que aún eran limitadas, sino más que nada los deportes como el boxeo y la lucha libre, actividades que la sociedad supo aprovechar, así como los empresarios y promotores. Asimismo, la transformación de la ciudad de México como una verdadera metrópolis —ya fuera por medio de sus reformas administrativas, por el aumento demográfico, por la inmigración o por las nuevas formas de identidad y unificación— trajo consigo los primeros productos dentro de la industria cultural junto con sus respectivos mecanismos de

consumo. Estos hechos que parecieran a primera vista muy elementales fueron los que determinaron de algún modo el hecho de que una figura como *El Santo* se convirtiera en todo un fenómeno social y cultural en México.

La cultura popular mexicana cuenta con una larga tradición de héroes enmascarados y de vengadores de los pobres, a la cual se podría vincular “El Santo”, lo mismo en sus películas como también en sus presentaciones en vivo en la arena. Las fantasías de redentores y el sueño de justicia se hicieron realidad en películas, baladas e historietas, por medio de personajes como “Zorro”, “Chucho el Roto”, “El Látigo Negro” y otros, los cuales representan siempre una versión mexicana enmascarada de Robin Hood.⁶⁰⁵

Pero esto sólo constituye un aspecto, porque

Santo es un fenómeno que trasciende su tiempo, mantiene viva su imagen impregnada de magia y surrealismo: es un héroe “real”, ficticio en sus hazañas pero de carne y hueso al que se le podía tocar y ver, pero además aparecía en historietas, en películas, en programas de radio y televisión, en teatros como escapista o en la confrontación ritual en el ring luchando a dos de tres caídas sin límite de tiempo.⁶⁰⁶

A partir del análisis preliminar, ¿realmente correspondería su figura a la de un héroe en el sentido que ya se abordó? De ser así, ¿qué fue lo que determinó a *Santo* para convertirse en dicho fenómeno? ¿Cómo fue que este ícono de la cultura de masas alcanzó una estatura heroica, y más aún mítica, lo cual no ha sucedido con otras figuras locales que también fueron populares? ¿Por qué esta figura, que pareciera tan originaria de un contexto histórico-cultural, sale de su entorno y es acogida fuertemente como ninguna otra? ¿Cómo y en qué medida ha influido el personaje de *Santo* para otras concepciones culturales, y qué posibles aportaciones surgen a partir de dicha transmisión? Y más aún, ¿qué concepciones y circunstancias han influido en la contemporaneidad para que una figura como *El Santo* triunfe y adquiera otras significaciones y categorías en distintas realidades sociales y culturales?

⁶⁰⁵ J. Möbius *op. cit.*, p. 145

⁶⁰⁶ A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 15

3.4.1. El héroe deambula por las calles

Como ya se ha hecho mención, el proceso de reelaboración de la figura del héroe contemporáneo surge a partir de las posibilidades que traen consigo las sociedades dentro de la cultura de masas contemporánea. En la actualidad, entonces, *Santo, el Enmascarado de Plata* podría considerarse como un héroe en dicha sociedad, no porque conserve aquellas particularidades de los héroes maravillosos de antaño, de la misma forma como no se considerará como uno porque responda a las necesidades de otras figuras que se piensan como tales en la actualidad. En el momento en que *Santo* traspasa una y otra vez la línea que divide la realidad con la ficción, o la vida cotidiana con el

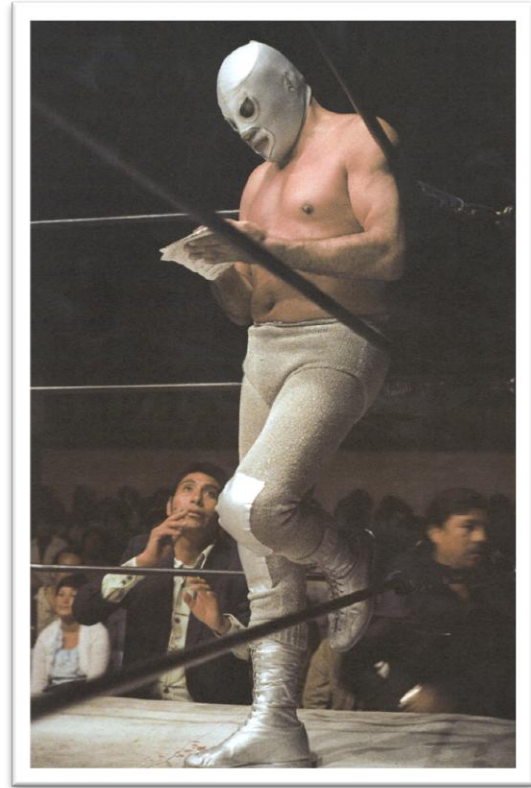


Fig. 78. *Santo* traspasa una y otra vez la línea que divide la realidad con la ficción.

Foto: Lourdes Grobet

mundo de la ficción, se convierte en un ser que así como celebra éxito tras éxito y es glorificado por ello gracias a sus cualidades dentro de un mundo comercial y masivo, así también padece conforme a sus acciones como una persona más en medio de los avatares en un mundo cotidiano. Lejos de tener influencias de James Bond en su actuación cotidiana, en *El Santo* se establecen ciertos detalles particulares que, aunque parecieran ser muy superfluos, son precisamente los que hacen de él un héroe contemporáneo en los términos aquí descritos, los cuales eran por cierto muy comunes en toda su experiencia trimediática.⁶⁰⁷

⁶⁰⁷ “En el relato de *Profanadores de tumbas*, Santo sale a buscar a Carlos, un futbolista, quien, según el botones, es el supuesto responsable de la lámpara “infernally alucinante”, como la llama el Enmascarado. Al sacar su auto de la cochera, se detiene metros más adelante, baja de su convertible gris último modelo y regresa a cerrar su cochera y a poner la cadena con el candado, como cualquier persona y ciudadano común.

En la actualidad los modos en que se presenta el héroe en la cultura de masas han cambiado; ahora se enfatizan aquellas cualidades relacionadas con lo ligero, lo banal, lo habitual, etcétera, que responden a los parámetros de identificación de los fenómenos sociales o culturales actuales. Hoy no pueden menospreciarse fenómenos como la lucha libre o el subgénero del cine de luchadores, por muy superficiales o banales que parezcan, pues su valoración ha servido desde muchos ámbitos para entender mejor los fenómenos culturales que subyacen en dichas manifestaciones, y porque pueden originar otra clase de expresiones culturales nada despreciables, por ejemplo el surgimiento de figuras como *El Santo*. Asimismo, no pueden ser despreciadas efectivamente porque todas estas emisiones hablan de una sociedad que se ha transformado de una y otra manera, con respecto a sus necesidades y su forma de transitar en el mundo, sobre todo si se toman en cuenta los medios masivos que han alterado sustancialmente la cultura contemporánea.

A partir de la revisión de la vida de un personaje considerado como heroico en la actualidad, lo anterior ha quedado de manifiesto. Ciertamente sin estas actuales disposiciones y manifestaciones culturales, *El Santo* nunca hubiera podido establecerse como un héroe contemporáneo, de modo que lo único que tenía que hacer era adecuarse a las posibilidades y necesidades de su realidad histórica –lo que lo distancia desde ya, de aquel inamovible héroe clásico.

De este modo, la figura de “El Santo”, con su máscara, que nada oculta, sino que establece su identidad, por lo cual queda abierta a diversas interpretaciones, se presta para un proceso de identificación. Es [...] una figura heroica que no fue creada sobre una mesa de dibujo, sino que estaba presente en la realidad, y en cuyo éxito el público tenía una participación activa.⁶⁰⁸

El Santo es un héroe entonces y precisamente por su cercanía al mundo que lo vio nacer, por su proximidad al mundo material y a la cotidianidad, por su cercanía a lo real y no a lo ideal; es decir, gracias a la libertad de moverse y ser él mismo en el mundo, y por renunciar a ese universo

De no traer capa y máscara, seguramente se confundiría con cualquiera. Incluso vive en una casa que podría ser de interés social comparable con alguna de Fovissste en nuestro tiempo. Su decoración es sobria; tiene lo elemental: lámparas, mesillas, cama, sillón, etcétera.” A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 183.

⁶⁰⁸ J. Möbius, *op. cit.*, p. 103.

memorable e inmortal propio de los héroes de la tradición clásica, aceptar el universo ordinario, banal o superficial del resto de los mortales. Por ello es que no se trata del mismo héroe inquebrantable de antes –cuyos valores poco tienen que ver con nuestra realidad–, porque no vive separado del mundo cotidiano; al contrario, vive dentro de una cultura de masas, allí donde el pensamiento puede detenerse en lo más concreto que es la vida, así como también en lo más efímero o relativo y en lo menos sustancial.

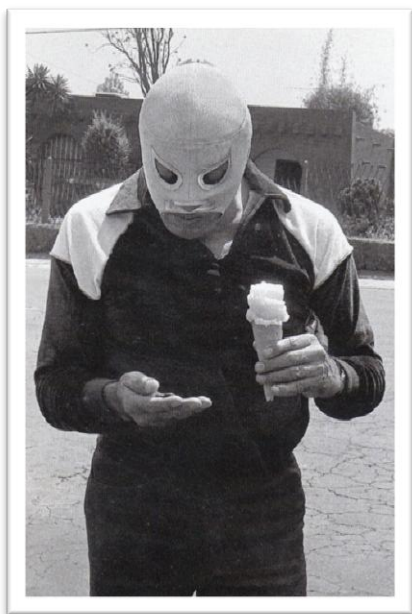


Fig. 79. No hay algo preciso que revele al héroe. Foto: Lourdes Grobet

Si *Santo*, el *Enmascarado de Plata* logró llevar a cabo en vida todo lo que ya se mencionó, fue porque vivió mezclándose con lo común, y porque no se remitía a lo que se daba por sentado (por ejemplo, en el momento de atreverse a protagonizar un nuevo tipo de cine). Porque no vivió deseoso de convertirse en el gran actor que México esperaba, ni el más taquillero, ni siquiera en el mejor luchador, sino porque se mantuvo cerca y en todo momento con su público como cualquier otro individuo y no precisamente como un ser excepcional, lo que lejos de descalificarlo, lo mantenía lúcido y desengañado respecto a sus circunstancias y

presto a transformar su vida común en una empresa única y sin fin.

En este sentido el análisis de un fenómeno como el personaje de *El Santo* en la cultura de masas contemporánea ha ayudado a entender cómo y de qué forma se han movido aquellas estructuras en las que se creía debía permanecer la figura del héroe, así como sus virtudes o cualidades, y si *El Santo* es un héroe lo es en primerísima instancia porque vaga por la vida cotidiana. Además de lo anterior, el *Enmascarado de Plata* como héroe no goza de una cualidad única que lo distinga como tal, y no presenta unos atributos en específico; es decir, no existe algo preciso que lo revele como un héroe, pues como se ha visto sólo lo más común, cotidiano y

particular puede caracterizarlo y para eso los límites son insospechados. De modo que *El Santo* mucho menos representaría algún tipo de paradigma o modelo a seguir, como sí sería en el caso del héroe clásico. El no estar dentro de un parámetro determinado permitió a *El Santo* ir más allá de los límites a los que podía aspirar dentro de una sociedad, siendo alguien ordinario que se mueve e interactúa con todos los demás, ya fuera desde el mundo del espectáculo, desde los medios masivos audiovisuales o en la cotidianidad con todo y sus transformaciones. En este tenor su figura no se circunscribe a algo o alguien inaccesible o



Fig. 80. El héroe se halla en cualquier parte o en ninguna.

cerrado; todo lo contrario: se halla en cualquier parte, en la sala de un cine, en los puestos de periódicos, en revistas, en eventos deportivos, en un estudio de grabación, en galerías abiertas para todo el público o en una cafetería de la colonia Condesa en la ciudad de México. Precisamente porque su heroicidad no consiste en ser inmutable, *El Santo*, como héroe y como ícono de la cultura de masas, resulta ser un actor, una estrella, un atleta, un motivo para generar arte, música y cultura. Y como tal también es un compañero de lucha –en el más amplio sentido de la palabra–, alguien a quien podemos encontrar en cualquier parte o en ninguna, porque vive entre nosotros, incluso para el consumo y disfrute de los demás a través de todo lo anterior.

En este sentido en realidad no se trata de un ser único en su clase, pues en principio se sobreentienden formas de otredad por cuanto se cuenta entre un “nosotros” al expresarse dentro de los contextos sociales, culturales y comerciales públicos, sólo así *El Santo* puede considerarse como un héroe y no porque recurra a un más allá particular. El héroe en la cultura de masas actual no apela entonces necesariamente a aquellos héroes míticos insertos en un pasado glorioso, único y sin paralelismos, sino a personajes que como *El Santo* se convirtieron en tales, gracias a una interacción única con los otros quienes lo reconocen como tal dentro de una sociedad con diferentes

mecanismos, para poder hacer de estos hombres de la cotidianidad sujetos relevantes, apreciados y seductores, mas nunca gloriosos. De este modo fue como *El Santo* apareció siendo un ciudadano más, un vecino, en fin, un hombre de las masas que no apetecía la gloria, la inmortalidad, ni la perfección; tan es así que su mayor hazaña fue moverse en el ámbito más superficial y terreno, explorando, experimentando y fallando, siendo él mismo en esta vida o como un hijo más de su propio tiempo. En este contexto el destino tampoco le fue asegurado, pues como cualquier otro individuo se sujetó a las alteraciones y vicisitudes de la vida, tanto, que todavía hoy su obra es menospreciada por muchos y su personaje sigue siendo una figura sólo de mera curiosidad, cuyo único logro fue que “lo pésimo se volviera clásico”, como lo ha formulado Juan Villoro.

Sin embargo, si se atienden estas ideas y se descubre que la figura de *Santo* como héroe ha dejado la pesantez de lo perfecto o esencial, para moverse entre lo más insignificante o superficial que es la vida, se entenderá por qué es relevante que brillara gracias a sus propias acciones fuera de cualquier determinismo, y por qué sobrepasó todo tipo de esferas culturales, sociales o comerciales. Porque ha de considerarse que a final de cuentas si el *Enmascarado de Plata* es un héroe, lo es porque dicha figura se ha inclinado más a todo lo humano; *El Santo* es un héroe por lo único que le es propio: por ser imperfecto, limitado y sensible, todo con lo cual, podía ser admirado por muchos



Fig. 81. El héroe es desde muchos aspectos una figura lúdica, desinhibida y entretenida.
Foto: Lourdes Grobet

al grado de que cualquiera podía identificarse con su figura, que por lo mismo era más atractiva al ser más cercana y afín a los demás. Y ya que su realidad y su proceder giraban en torno a la cotidianidad y la espontaneidad, no podía pretender la superioridad o alcanzar cimas inconquistables, así como tampoco podía ser su afán el dejar una huella en la historia –aunque así lo haya hecho–.

Ahora bien, de venerable, *El Santo* sólo lleva el nombre, pues si se le considera como un héroe desde esta perspectiva, es porque trastoca, critica, se mofa incluso de cualquier presupuesto y logra desacralizarlo todo. En este aspecto el humor y la risa jugaron un papel importante en esta nueva significación de la figura del héroe, en el sentido del quebranto de las viejas estructuras: “Reír [...] hace surgir en



Fig. 82. El hombre al reír cae en cuenta que puede reorganizar el mundo a su antojo.
Imagen: Internet

el sujeto la consciencia de que las normas no son del orden de la naturaleza, de que las cosas son así no porque así sean gracias a una suerte de ordenamiento inevitable, sino que, quizás, el hombre, al reír, cae en cuenta de que es el quehacer humano el que dispone las cosas y, así, puede el mismo riemente reorganizar el mundo, dislocarlo, disparatarlo a su antojo.”⁶⁰⁹ En este sentido, características tan estimadas anteriormente como la fuerza o la valentía, ceden su lugar a formas más lúdicas y arriesgadas. La figura de *El Santo* nunca se presentó como aquella figura fija, seria, grandiosa, eterna o solemne; más bien, le fue propia una suerte más relajada, con liviandad y alegría. Y en este sentido se dice que es una figura transgresora, pues con la risa, con el humor o con esta relajación propia, quebranta la coherencia de lo establecido. De este modo, es que tampoco representa la supremacía, es más, está en contra de ella al desarmar la seriedad, la probidad o la rectitud, al ser desde muchos aspectos una figura lúdica, desinhibida y entretenida. Por ello, al considerar a *Santo* como un héroe, no se pretende que esté delante de los demás y por encima de los acontecimientos cotidianos, pues al conducirse con los otros, se halla inserto dentro de los códigos o contradicciones de la vida misma o de las prácticas cotidianas (como pueden ser las prácticas convenientes o inconvenientes de los mass media). En fin, a *El Santo* como héroe la vida no se presenta como un medio, porque no se aleja de ésta, sino como un fin, pues gracias a la vida pudo

⁶⁰⁹ N. Radetich, *op. cit.*, p. 122

ser junto con todo lo que ocurría en su momento histórico, viviendo de las experiencias más próximas.

3.4.2. Del héroe trascendental o ideal, al héroe anodino o real

Todas estas actitudes que hacen de *El Santo* un héroe son posibles más en específico, gracias a la caída de los fundamentos de aquel mundo trascendental. Después de aquella búsqueda de lo trascendental, de aquella actitud de seriedad y constrictión que ha quedado atrás, el héroe no puede experimentar menos que la ligereza, la posibilidad, el equívoco y la alegría. Ahora bien, si a *El Santo* le corresponden estas actitudes, no hay razón para seguir apelando a aquella figura heroica anquilosada en el cómodo mundo del más allá; esto es, no hay razón por la cual seguir considerando a este personaje desde esta visión, solicitando los favores de aquel héroe que en dicho caso nada tiene que ver con nuestra vida histórica, cultural y social.

Ciertamente la figura del héroe dentro de la tradición griega goza de una importancia enorme dentro del pensamiento filosófico contemporáneo, que por su misma calidad se enfoca por lo regular dentro del estudio del mito. Dentro de la mitología clásica, los héroes sí gozan de ciertas características propias únicas, delimitadas, inamovibles e insuperables, como el no pertenecer a un mundo cotidiano, ser parte de un pasado lejano, fabuloso y sacro, ser inalcanzables a la experiencia circunstancial de la vida en sociedad, poseer una existencia gloriosa e inmortal, ser seres superiores a los demás y dignos de veneración, etcétera. Por ello, le son propias distinciones como la fama, el honor y todo lo extraordinario. Todas estas actitudes responden a una tradición igualmente única e insuperable cargada de sentido, pues dichas figuras también están inscritas dentro de un relato mítico clásico, que por su misma fundamentación de perdurabilidad y conservación, forman parte de un contexto que necesitaba de recursos como la conservación y la transmisión.

Con todo ello, debe reconocerse que figuras estimadas como heroicas, como el caso de *El Santo*, lo son porque su contexto ha cambiado y poco tienen que ver con aquel arquetipo heredado de un pasado remoto; tan es así, que quizá ni siquiera esté ligado directa o indirectamente al ámbito de lo mítico en el sentido más tradicional. Considerar a *El Santo* como un héroe a partir de



Fig. 83. El héroe no necesita recurrir a las ficciones de un más allá. Foto: Lourdes Grobet

las figuras que el pasado impone como modelos, es hacer de él una simple imitación lo que acababa con todo el horizonte de posibilidades que presenta desde su justa dimensión. El horizonte heroico de *El Santo*, no se muestra como algo cerrado o impuesto por la tradición, sino que se presenta desde un deseo de libertad, transformación y renovación, todo ello ligado a las propias necesidades de la cotidianidad.

Desde luego que todo ello se halla ligado a una concepción del pensamiento que no se atiene en la búsqueda de coherencia, pero que sí toma en cuenta aquello que pareciera ser lo más superfluo o circunstancial, concepción desde la cual una figura como *Santo, el Enmascarado de Plata* puede aspirar a tener un lugar en la reflexión filosófica; pues también desde este ámbito es como él se presenta y de ningún otro modo, es decir, a través de lo que pareciera ser lo más anodino, como la liviandad, lo concreto y la alegría. “El nuevo héroe no se toma en serio a sí mismo. Se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada ante los acontecimientos. Se desechan los rostros adustos y las miradas acusadoras. Hay que ser seductor. Hay que ser simpático.”⁶¹⁰ Desde esta perspectiva, *El Santo* como héroe no necesita recurrir a las ficciones del más allá, porque en todo momento es solidario, acepta y afronta este mundo con todo y sus cambios, fragilidades y conflictos, y porque no se preocupa por las acciones que lo puedan engrandecer: la vida le ha sido dada para ser vivida. Como héroe, *El Santo* puede existir como un

⁶¹⁰ E. Díaz, *op. cit.*, p. 23

ser dotado de valentía, pero siendo él mismo sensible a las transformaciones del día a día; puede existir siendo glorioso, pero cuando se desenvuelve en la superficialidad; y puede triunfar como una figura dentro de la cultura de masas en distintas geografías, pero precisamente por su recurso positivo al error al vivir dentro de sus circunstanciales parámetros. Rodolfo Guzmán, un personaje que lograría trascender cualquier crítica, especulación o manipulación comercial para trastocarse en un héroe, sí, de carne y hueso, pero de un género nuevo al no querer vivir en otro mundo, más bien, reconociéndose dentro de su propia cotidianidad, único lugar donde su actitud heroica puede concretarse.

3.4.3. Por la canonización de *El Santo*

Dicen que soy héroe, yo débil, tímido, casi insignificante, si siendo como soy hice lo que hice, imagínense lo que pueden hacer todos ustedes juntos.
Mahatma Gandhi

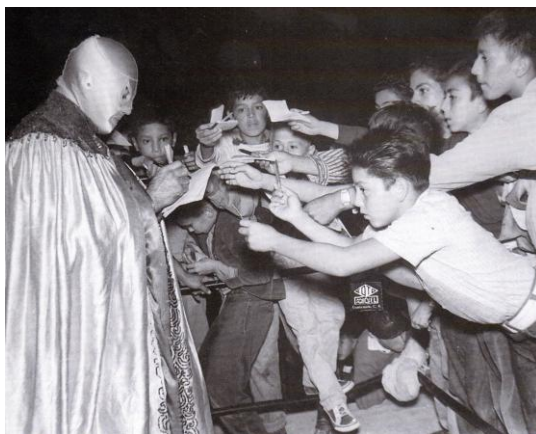


Fig. 84. La cultura de masas muestra la necesidad de comprender que sus placeres no deberían juzgarse negativamente.

Como puede apreciarse, todas estas manifestaciones que se desarrollan dentro de la cotidianidad de las sociedades actuales se ven determinadas precisamente por las transformaciones epistémicas propias de la época contemporánea, donde la cultura masiva ha sido revalorizada. En este sentido, lo que se advierte es que gracias o a través de esta última pueden explicarse ciertos procesos culturales

globales que se originan a partir de una recomposición social, donde intervienen aspectos como la tecnología, las sociedades de consumo o los medios de difusión. Pero más allá de esto, lo que se muestra es, como afirmaba Huysen, que de nada sirven realmente aquellas distinciones entre la alta

y la baja cultura, entre el arte elevado y el arte bajo, entre la élite y el pueblo o entre la cultura de masas y la cultura popular. Con el fenómeno de *El Santo* lo que se aprecia en última instancia no es que lo que nació entre las clases sociales más bajas, se haya elevado al terreno de “lo culto” llevándolo a exclusivas galerías o pasarelas, sino que todas estas manifestaciones forman parte de una misma cultura que es todo menos única, por ello es que pudo darse este tipo de manifestaciones sin ninguna complicación. Lo que la cultura de masas muestra en este sentido es aquella imperiosa necesidad de comprender que sus diversiones, sus placeres y sus entretenimientos, no deberían



Fig. 85. Fiesta de la Santa Cruz en Zitlala, 1986.
Foto: Agustín Estrada

juzgarse negativamente, así como sus manifestaciones o formas de proceder tampoco deberían considerarse como inferiores, pues como tal cada vez se muestra más cercana por su grado de legitimidad, flexibilidad y apertura dentro de cualquier sociedad actual, con todo y sus enormes posibilidades: “La mercantilización invadió la obra de Wagner sin debilitarla completamente. Al contrario, hizo de ella una gran obra de arte.”⁶¹¹

⁶¹¹ A. Huyssen, *op. cit.*, p. 87.

Expresiones dentro de la cultura masiva, como lo es la reflexión de la figura del héroe, finalmente revelan cómo se han ido superando cada vez más estas barreras, lo que ha permitido la presencia de una mayor expansión cultural, con nuevas disposiciones como el uso, el disfrute y el manejo de dichas manifestaciones, lo que finalmente termina modificando incluso, las formas de vida y cotidianidad actuales, pero sobre todo permite entrever aquello que puede identificarnos como individuos o con lo que podemos reconocernos dentro de nuestra sociedad actual.

Por ello a decir de A. Fernández Reyes, el mito de *Santo el Enmascarado de Plata* pudo establecerse gracias y a través de la industria de los medios masivos, a sus directores y a sus productores quienes alimentaron y construyeron directamente al héroe, dotando al personaje de toda una carga simbólica a fin de explotar a la figura heroica, aunque después dicha carga fuera lo suficientemente fuerte para convertirlo en un mito, pero no cualquier mito, sino en aquel que tiene por estructuras básicas ciertas necesidades sociales y culturales. “Santo, el Enmascarado de Plata, concentraba los elementos necesarios. Su imagen y su relato mitológico eran suficientemente efectivos para lograrlo.”⁶¹²



Fig. 86. Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México.
Foto: Lourdes Grobet

Por ello, tal vez habría que recordar a Michel de Certeau cuando afirma que en el momento en que se valora a la cultura desde lo que la sostiene y organiza, se establecen tres prioridades: lo oral, lo operativo y lo ordinario. Estas tres prioridades, nos dice, llegan de un contexto supuestamente “extraño”, a saber, de la llamada “cultura popular”, que encierra los diversos episodios sobre las tradiciones orales, la creatividad práctica y los actos de la vida cotidiana. En realidad, lo que hay que reconocer con dichas prioridades es que aquello que

⁶¹² A. Fernández Reyes, *op. cit.*, p. 158.

separamos con tal o cual nombre –“cultura popular” o “cultura de masas”–, de alguna forma se trata sin que así lo pensemos, de una cuestión únicamente de *nuestra cultura*.⁶¹³

En este caso los instrumentos de la cultura de masas, de la sociedad del espectáculo y del consumo, como las funciones cinematográficas, la propaganda, la televisión o los medios impresos, se vieron favorecidos y fueron esenciales para la creación, prestigio y consolidación de un ícono dentro de la sociedad de consumo, pues ejercieron una impresionante influencia al grado de dotarlo de una importancia sin precedentes, logrando su proyección mundial. Ello nos anima a pensar que los medios masivos pueden presentarse hoy más que nunca como los portavoces de una sociedad que se mueve a través de las imágenes, y ser los creadores de nuevos iconos, ídolos y en este caso también de héroes, como sucedió muy particularmente con *El Santo*. Pero que también, y es importante señalarlo, pueden ser los emisarios de falsas promesas, engaños y manipulaciones cual



Fig. 87. De la lucha libre a la lucha social no hay más que un paso. Foto: Internet

certeros tiranos, cuando se cree ciegamente en todo lo que presentan, o cuando los medios masivos se transforman en una autoridad irrefutable con el poder sobre las palabras y sobre las imágenes, ello especialmente cuando se proponen desprestigiar o difamar a quienes no se encuentran entre sus filas olvidándose así de toda moral.⁶¹⁴

o cotidiano II. *Habitar, cocinar*, p. 5

lio estrenó el documental “¿Vivir mejor? El SME y el Presidente de los Mexicanos del Distrito Federal. Dicho trabajo presenta parte de la historia del reto presidencial para extinguir a la Compañía de Luz y Fuerza del Distrito Federal, que dejó a más de 45 mil trabajadores junto con sus familias en la indefensión total, y la lucha que los miembros del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) han llevado a cabo para recuperar desde entonces su empleo. En la conferencia dada al finalizar el documental, se presentó entre los invitados la historiadora Ángeles Magdaleno. Para su intervención, la investigadora de la UNAM expuso entre otros datos, algunos detalles acerca del entonces Secretario del Trabajo Javier Lozano Alarcón, quien en una entrevista dada al periódico *Ovaciones* aseguraba que ninguna trampa se le podía demostrar ni a él ni a su familia, como las de Martín Esparza como dirigente del SME. Presento aquí parte de su participación con la finalidad de ejemplificar lo anteriormente dicho acerca de los medios masivos: “Cuando empecé a investigar un poco más, me di cuenta que si ustedes intentan solicitar cualquier tipo de información [a través del Sistema de Información Pública Gubernamental] les va a aparecer un aviso donde les dice que, como la Compañía de Luz está en extinción no les van a dar ninguna información. Entonces lo que tenemos es exclusivamente la información que como vimos, ellos manipulan y utilizan a su antojo. Lo único que podemos hacer para oponer a esa compañía mediática es investigar donde podamos, con quien podamos; y

Desde el pensamiento filosófico contemporáneo podemos asegurar que hoy el héroe se caracteriza principalmente por la libertad de ser y estar en el mundo con los otros en una vida colectiva, y que es allí donde podemos apreciar las facetas o circunstancias que lo han llevado a determinarlo como tal dentro de la cultura de masas contemporánea, por medio de la industria cultural de la sociedad actual. Por ello, y aun cuando se siga recurriendo al nombre, lejos nos hallamos ya de emular las acciones del héroe clásico, y de tomar a dicha figura como un modelo de conducta. Aun cuando se halle construida sobre la base de aquellos patrones inamovibles de antaño, la figura heroica de hoy se presenta abierta, flexible y en perpetua metamorfosis.

siempre hay alternativas, y las alternativas son los archivos históricos.” Ángeles Magdaleno refiere que en su búsqueda pudo establecer que la esposa de Javier Lozano, Silvana Ponzanelli Vázquez cobraba un salario de 47 mil pesos cuando trabajó en el Consejo Nacional de Fomento Educativo; asimismo, detalló que a Javier Lozano además de su asignación nominal de 150 mil pesos, se le pagaban 3 mil pesos diarios por comida; que adquirió un teléfono celular de un millón de pesos para hablar exclusivamente con el Presidente Felipe Calderón Hinojosa, y que rentó una casa de aproximadamente un millón 300 mil pesos mensuales sólo para estar cerca de la casa de su patrón en la residencia oficial de Los Pinos. “¿Y ellos son los que hablan de privilegios y de decencia?” se preguntaba enérgicamente en todo momento la historiadora. “Por otro lado, tenemos una cantidad inmensa de analistas e intelectuales al servicio del régimen, si no ¿por qué salen en la tele? Cuando son asimilables es porque ya están en la tele (...) entonces parece como un poema, son lo último de la noche y lo primero de la mañana: oímos las mismas voces en el radio, en la televisión, siempre con el mismo sonsonete; y entonces las comidas de los domingos de gente que normalmente no lee un periódico, solamente oye los noticieros por la televisión o los más escuchados en el radio: ‘¿Qué barbaridad! es que los trabajadores son muy privilegiados y tenían en el seguro social una clínica especial’. Bueno, y por qué no nos cuentan la otra parte ¿El seguro social es un privilegio? Es una lucha de los trabajadores que costó muchísimo [haciendo alusión a quienes trabajaban en LyFC que fueron acusados de ser unos trabajadores privilegiados por tener un salario mensual de 6 mil pesos, y que hasta hoy sufren los embates de toda una campaña mediática en su contra por parte de los medios masivos de comunicación] (...). Hablamos aquí de la Comisión de Derechos Humanos: Dennise Dresser [académica y periodista mexicana, profesora en el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM)] es consejera de esta comisión y curiosamente está en contra de los trabajadores y cada vez sin que nadie lo pregunte, lo dice. ¿Entonces hay que aplaudirla porque son incuestionables? ¿en qué foro se les rebate? Entonces cómo va a pensar la gente de otra manera, si son gente con una mentalidad análoga que varían en matices y que todos decidieron dejar solo a un sindicato que ha sido solidario absolutamente con todos. Hoy son ellos ¿y mañana quiénes van a ser? ¿nosotros? Porque nosotros no estamos exentos de eso (...).” Ángeles Magdaleno recalcó precisamente que el conflicto del SME, ha demostrado cómo quienes detentan el poder y el dinero pueden manejar a los medios para que éstos manipulen y polaricen la información a su antojo. “Así es como se construyen las mentiras”, afirmó la historiadora al coincidir en que si los medios aspiraran a ser medianamente justos deberían darle voz a otros y no siempre a las mismas personas. Finalmente concluyó asegurando que “el sindicalismo puede estar muy lejos de ser lo mejor que hay en el país, pero es lo único que tenemos, y es un fenómeno que tenemos que defender, porque la defensa de esos trabajadores es la defensa nuestra.” *Ángeles Magdaleno documental Canal 6 de Julio Para vivir Mejor SME 12-08-2010*, 12 de agosto del 2010. En: <http://www.youtube.com/watch?v=RAos37SRBbQ>; consultado el 16 de septiembre del 2010. [Cuando se concluyó la presente tesis, más de 16 mil integrantes del SME que no habían aceptado su liquidación, continuaban junto con sus familias en resistencia mientras que buena parte de la sociedad defendía su causa y los apoyaban desde sus propias trincheras, apoyando así también los derechos del trabajador.]

Lo anterior facultó a *El Santo* a ir más allá de los límites a los que podía aspirar dentro de cualquier sociedad. Se atrevió a lo insólito, a llamarse “El Santo” en un país de pecadores

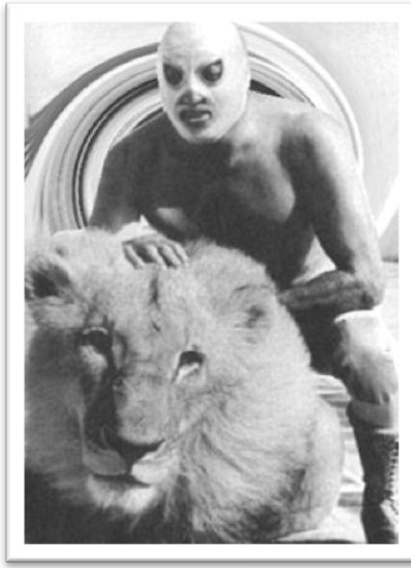


Fig. 88. El héroe que se atrevió a lo insólito. Foto: Internet

irredentos; a cubrirse el rostro con una máscara plateada y brillante cual aureola para no rendirle cuentas a nadie; a subirse al cuadrilátero y colocarse en la esquina de los actores; a salir del ring en hombros de sus seguidores, por aquello de que un santo no toca el suelo; a ser del gusto de mexicanos y europeos al permitir en sus películas toda clase de acciones y reacciones; a desentrañar los misterios de la Atlántida, y a enfrentar las malvadas desviaciones de la ciencia en sus películas; a quitarse la máscara en

público en un gesto de humildad ante el *todos somos Santo* sin ningún temor, pues sabía que Rodolfo Guzmán había desaparecido para siempre el primer día en que se la colocó; a convertirse en un superhéroe que sin lanzar telarañas, rivaliza ahora con las estilizadas caricaturas japonesas; y a cumplir milagros al ser objeto de estudio de libros y de tesis de periodistas, comunicólogos y filósofos; aunque nada de lo anterior hiciera falta, porque *El Santo* ya era “El Santo” desde hace mucho y sin nada más, en su más pura expresión.

4. Los episodios del héroe de nuestros días

Si la caída de los fundamentos facilita una actitud diferente frente a la cotidianidad; si ya no nos ata una actitud de seriedad y constrictión que exigía el mundo trascendental; si hoy por hoy la

falta de la búsqueda de fundamentos nos deja el campo libre para experimentar la posibilidad, la ligereza, el equívoco e incluso la alegría, ¿por qué seguir apelando a aquella figura heroica anquilosada en el cómodo mundo del más allá, para tratar de comprender una representación del héroe en la contemporaneidad?

Como ha apuntado, desde el punto de vista de la mitología clásica los héroes se caracterizan principalmente por la cualidad de no pertenecer a un mundo cotidiano, más bien se hallan en un pasado lejano, fabuloso, remoto, sacro e inasequible a la experiencia histórica y circunstancial humana. Sus actitudes son la audacia, el prestigio, el anhelo a una existencia gloriosa e inmortal; son seres superiores y consagrados a una veneración permanente. Su recompensa: la fama y el honor imperecederos a partir de sus acciones valerosas, arriesgadas y extraordinarias. En pocas palabras, rasgos específicamente delimitados, típicos, inamovibles, únicos e insuperables, que responden justamente a una tradición mítica basada en una fundamentación de sentido y de búsqueda de los orígenes. Por ello en parte el carácter de perdurabilidad de dicha figura dentro de las historias mitológicas, pues se fundaba a partir de ciertos instrumentos como la transmisión o la conservación de su relato: la figura heroica tradicional, formaba parte de un mito al estar inscrita dentro de un contexto en el cual mito y héroe iban de la mano.

En un contexto actual, la figura del héroe poco tiene que ver con dicho arquetipo heredado de aquel pasado remoto, al grado que incluso probablemente, tampoco se halle ligado directamente al ámbito de lo mítico. Contrario al heroísmo cerrado e impuesto por la tradición, actualmente nos topamos con un heroísmo que apuesta más por el deseo de libertad, transformación y renovación, guiado por las necesidades y singularidades de la vida cotidiana.

Desde luego que estas ideas se hallan ligadas directamente a una concepción filosófica que no se detiene a hacer uso de la abstracción; y que se apropia de lo que está fuera de sí, de lo que pareciera ser lo más superfluo o circunstancial de la vida. Sólo a partir de esta concepción, los héroes ahora pueden ocupar un lugar en el pensamiento, en tanto que también así es como se

presentan: a través de la liviandad, la discordancia, la futilidad, la imperfección, en fin, de lo aparentemente anodino.

El heroísmo actual vive sin recurrir a las ficciones del más allá, lo que le permite concentrarse en la experimentación, la versatilidad, la agilidad y el cambio, todo en este mundo. Así es que se incorpora en la vida colectiva y en la solidaridad con los conflictos del día a día; además de que es él mismo, la fuente de su iluminación a partir de que no se somete a ninguna autoridad ni a ningún canon o precepto. En el momento en que los héroes de ahora no se preocupan por las acciones que podrían engrandecerles, sino por todo cuanto ocurre, la vida se les presenta como un fin, donde también se puede existir con valentía ocupándose de la sensibilidad, con gloria ocupándose de lo superficial, o en otros casos con triunfos ocupándose del recurso positivo al error.

“El nuevo héroe no se toma en serio a sí mismo. No dramatiza. Se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada ante los acontecimientos. Se desechan los rostros adustos y las miradas acusadoras. Hay que ser seductor. Hay que ser simpático”.⁶¹⁵ Asimismo, el gusto contemporáneo busca dar cuenta de una atmósfera de buen humor y le apuesta al espíritu lúdico o de *comicidad*. Aunque ello no es exclusivo del héroe en la actualidad, porque también se aplica muy frecuentemente a nivel de la política, la cultura, el espectáculo, etcétera. Un personaje público no puede ser “aburrido”, pues el despliegue de la personalidad se ubica en el centro mismo de las principales preocupaciones. Lo anterior, porque las manifestaciones cotidianas de las actuales sociedades confirman que efectivamente “lo que se acostumbraba a estigmatizar como cultura de masas ahora es aceptado dentro de los recintos de un dominio cultural abierto y flexible (para desesperación de los “dinosaurios” academicistas).”⁶¹⁶

En la época contemporánea dentro de la cultura de masas los héroes han trastocado las estructuras más sólidas en las que se hallaban adheridos, mientras que sus virtudes se caracterizan por ser un vuelco en contra de las certidumbres que el pasado exigía.

⁶¹⁵ E. Díaz, *op. cit.*, p. 23

⁶¹⁶ *Ibidem*.

No son delimitados ni gozan de marcas distintivas, al contrario, no tienen fijeza y la indeterminación se revela como lo más común entre ellos. Sus rasgos tampoco son específicos pues carecen de atributos, de modo que no representan ningún tipo de paradigma o modelo a seguir. Al negarse a ser clasificados de tal o cual manera, dichas figuras van más allá y traspasan los límites impuestos por la sociedad.

No son extraordinarios sino comunes y habituales en un entorno casi familiar, tanto que pueden surgir a partir de las más usuales formas de interacción como son los medios masivos, que estimulan, refuerzan y transforman las acciones y el pensamiento. En este sentido, dichas figuras tampoco son únicas, pues nacen entre nosotros.

No se presentan como inaccesibles o inalcanzables, se hallan en el mundo cotidiano, en las noticias, en la radio, en la televisión, en los eventos deportivos, en los melodramas, en los *hit parades*: son cantantes, artistas, atletas, son compañeros o camaradas; y puede encontrárseles en cualquier parte: en las plazas públicas, en los estadios o pirueteando en los tablados populares, gozando de una vida como cualquier otra. En fin, no son distantes y no están fuera del mundo; al contrario, viven entre nosotros para nuestro consumo o disfrute personal.

No son inmutables; su heroicidad es ágil y versátil a partir de la experimentación de las discordancias del mundo que no desprecian, y que más bien valoran porque no recurren al más allá cuando se entremezclan en los más variados contextos públicos, sociales, culturales, comerciales o propagandísticos. Tan no son inalterables que dentro de estos espacios el encuentro con figuras identificatorias de héroes ha cambiado: se ha pasado, por ejemplo, de héroes nacionales o de líderes políticos a personajes de la televisión, ídolos de la música popular o a civiles comunes a quienes se les reconoce sus acciones y entrega declarándolos como “héroes ciudadanos”.⁶¹⁷ Pero de quienes

⁶¹⁷ Actualmente ciertos gobiernos destacan la labor de algunos ciudadanos reconociéndolos ante la sociedad como “Héroes Ciudadanos”, en categorías como el deporte, la cultura y la acción social. Tal como fue el caso del señor Esteban Cervantes Barrera de 58 años, quien murió al tratar de desarmar a un fanático que atacó a una multitud de viajeros en la estación Balderas del Metro de la ciudad de México, el 18 de septiembre de 2009. *H. Ayuntamiento de Valle de Chalco, Solidaridad, Personajes destacados.*

cabe señalar, se los encuentra muchas veces relevantes, aceptables, seductores y hasta amados, porque llegan precisamente a través de los medios masivos y de las múltiples pantallas, que se han aceptado de antemano, como intermediarios veraces y legítimos.⁶¹⁸

No se envuelven en el oropel de la gloria, sino que visten con un hábito multiusos: son ciudadanos, vecinos, precursores, en fin, son hombres de la muchedumbre. Esto, al no apetecer la gloria, y en lugar de ello, interesan más por las ocasiones cotidianas, así como de sus placeres, que no podrían ser otros más que los terrenales.

Por ello no les impresiona la inmortalidad, es más, la rechazan en provecho de la temporalidad, mientras aman la vida y la valoran a costa de todo, cuando desean comprender, explorar, experimentar y ser ellos mismos en aquélla. Su enfrentamiento con la muerte y su deseo de sacrificio se vuelca al afirmar su existencia común entre los mortales.

No les está asegurado un destino, ni tampoco son dueños de un camino ya trazado, porque mientras se desenvuelven en la incertidumbre, en las alteraciones de una vida sin determinación, recorren mundos inexplorados. Y más aún, se apartan del determinismo fatalista, para convertirse en dueños de su propio destino, al encaminar ellos mismos sus propias acciones. En parte por esto es que se los descubre traspasando todo tipo de esferas, como las culturales, sociales o comerciales, donde pueden desarrollar sus nuevas aptitudes para el deleite de los demás; como la publicidad, los álbumes discográficos, las historietas, los diarios, las revistas, las películas, los espectáculos, las puestas en escena, los reportajes, etcétera.

No los detiene la pesantez monumental de lo perfecto o esencial, en cambio, atienden en cada momento lo que pareciera ser lo más insignificante o superficial. Asimismo, tampoco les interesa dejar huella en la historia, pues no se afanan por las cimas inconquistables o la superioridad; antes bien, al vivir desengañados, su interés se dirige al entorno cotidiano desde la espontaneidad y la sencillez. Como consecuencia de ello, su figura se humaniza: le son propias las

En:<http://valledechalco.mx/paginas/2011/Valle%20de%20chalco%20solidaridad/vchs-personajes-destacados.htm>; consultado el 20 de enero del 2010.

⁶¹⁸ V. *supra*, p. 115.

debilidades y las faltas, lo que hace del héroe de nuestros tiempos una figura mucho más atractiva en tanto que es más cercana y afín.

En este sentido, no se presentan con un aspecto sacro o venerable; todo lo contrario, desacreditan, critican y se mofan de cualquier creencia, incluso de sí mismos. De modo que su solemne fuerza se transmuta en humor, en curiosidad y en astucia; mientras que su estimada valentía se transforma en el ánimo de no creer, y en ocasiones, en querer demostrarlo todo. Por ello a su vez, no celebran sus hazañas, aunque sí entienden de la guerra y de la victoria, cuando reconocen todo lo que ello puede traer consigo: su existencia se relaciona directamente con las leyes de una sociedad, donde los triunfos y los fracasos son el pan nuestro de cada día.

En este tenor, el héroe no se presenta como una figura seria, con grandeza eterna, magnánima o solemne, en su lugar, ante las formas establecidas aprende a reír y a parodiar; ésa es su victoria última: el despojo de la seriedad. Es trasgresor en tanto que quebranta la coherencia de la significación dada de las cosas. Por dichas razones, las más de las veces se puede presentar de forma pícaro y puede tomar como bastión a la bufonería.

Por todo ello y más, los héroes no buscan estar por delante de los demás o por encima de los acontecimientos. Pues su propensión es a conducirse con los otros, de modo que también ellos son sujetos sometidos a las reglas, códigos y contradicciones de los actuales discursos, formas de vida y prácticas tecnológicas. Desde esta perspectiva puede decirse que los héroes ahora al no sustraerse del mundo toman la vida como un fin, en tanto que van al encuentro de todo cuanto ocurre, pues no se sustraen de las experiencias sino que viven en ellas, y porque no toman en serio los acontecimientos sino que los viven.

En definitiva los héroes de nuestros días no son los de antes, porque ni son los mismos en todos los casos, ni son para siempre ni son más o menos que los de antaño. A pesar de ello puede decirse que los héroes de ahora sí son héroes, pero porque responden ellos mismos a sus propias necesidades, porque gozan y a la vez padecen conforme a sus cualidades, relacionadas éstas con lo

lúdico y la comedia, con lo comercial y lo masivo, e incluso con la mezcla de géneros como lo grotesco, lo kitsch, el melodrama, la ciencia ficción, etcétera.

Así como actualmente lo que predominan son modificaciones casi permanentes de los probables parámetros de identificación, de igual modo los fenómenos sociales y culturales surgen y se establecen en este sentido. Entre otras cosas, si anteriormente se desdeñaban las formas aparentes, hoy día sería imposible dicho desprecio, pues lo que se constata es que gracias a la revaloración de dichos cambios es que se entienden mejor los fenómenos culturales más recientes, que justamente hablan de nosotros mismos, como individuos y como sociedad. La transformación aquí descrita es parte de los vaivenes de una época en donde, por ejemplo, los medios masivos juegan un papel fundamental al modificar o al predeterminar la percepción, incluso la forma en que se experimenta la cotidianidad.

En el caso del fenómeno cultural del héroe es sólo a través de estas disposiciones que el público entra en contacto con dicha figura, en tanto que sólo así se adecua a las proporciones y necesidades de su realidad –lo que pocas veces ocurriría con la concepción del héroe tradicional. Y esto sucede en escala grandísima, a través de las diferentes manifestaciones culturales que tienen lugar en nuestra contemporaneidad –aun cuando se les considere o no a éstas, demasiado frecuentes o vacuas.

Por lo demás lo cierto es que dicha cercanía del héroe con los objetos, con las imágenes, con las reproducciones de la cotidianidad, en suma, con la realidad toda se hace patente a partir de su libertad de moverse en el mundo y de su renuncia a ese aislamiento en el que lo había mantenido la tradición clásica: se suprime la distancia del héroe respecto del resto del mundo y el resto de la experiencia, al reclamar la eliminación de dicha distancia. Pero sin duda, lo más sobresaliente de esta distinción es que se consigue que la atención y el pensamiento se detengan en lo más concreto de la vida cotidiana, concepción que se relaciona directamente con la idea lefebvrieriana que ya se

apuntaba, acerca de la no separación entre lo teórico y lo práctico, lo cultivado y lo no cultivado, en fin, de lo filosófico y lo no filosófico.⁶¹⁹

En adelante, si procuramos tener en cuenta dichas singularidades y diferenciaciones, podremos acercarnos críticamente a una noción del héroe, que se acerque más a nuestra propia existencia y realidad, que a una idea sostenida únicamente por la añoranza a aquellos portentosos e inquebrantables valores. Aun cuando en principio el desarme de estos presupuestos mantenidos hasta ahora nos haga sentir sin apoyo, aun cuando el terror natural por el movimiento de las aguas profundas nos aqueje, lo que nos fortalecerá en última instancia será el hecho de escapar de esa cómoda influencia y hábito del más allá; de no volver a la creencia en la superioridad de una realidad ajena como lo es la creencia del absoluto.⁶²⁰ Porque por su parte el héroe ha renunciado desde ya a todo ello.

Por lo que respecta a la relación del héroe con el mito es cierto que este último es un fenómeno vigente en las sociedades contemporáneas, como una manifestación variable y sujeta a cualquier reinterpretación que solicite cada nuevo acontecer. En este contexto la importancia de trabajar con sus personajes no radica tanto en si están o no inmersos en un relato mítico, o si están fuera totalmente de dicha transmisión, sino en la seducción que ellos poseen en sí mismos, tal y como son ahora. En este sentido lo relevante no es que los héroes existan o no en el mundo contemporáneo, ni que sigan solicitando o no de un mito para su proceder, sino el hecho irrefutable de que los actuales modos de pensamiento y acción sigan demandando, en un época eminentemente tecnologizada, formas míticas que se instauraron hace tanto tiempo, como es la figura del héroe de la que ahora seguimos pensando, analizando y más aún revalorizando.

Ahora puede responderse que todo vive el ser que se mezcla con lo común, y que no se atiene al estado de hecho. Que nada vive el ser dispuesto a exaltarse, y que permanece deseoso de estar delante de los demás o por encima del conflicto. Y que cualquier cosa puede vivir el ser

⁶¹⁹ V. *supra*, p. 104.

⁶²⁰ V. *supra*, p. 91.

desengañado, lúcido respecto de las circunstancias y dispuesto a arriesgarse por la parte de invención que transforma la existencia común en una aventura sin fin.

5. En esta esquina, del mito a la realidad; y en esta otra, de la realidad nuevamente al mito

Teniendo lo anterior como telón de fondo, por último es importante indagar en todo caso, acerca de las particularidades que intervienen para la mitificación del personaje de *Santo, el Enmascarado de Plata*.

El estudio de los mitos y sus actuales procesos de recepción, como se advirtió, se enfocan principalmente a los indicadores o a los modos históricos de comprender la realidad; así, la concepción del mito y su recepción debe dar cuenta de cómo sus contenidos pueden retomarse y reinterpretarse de acuerdo a cada realidad histórica, en el entendido de que cada concepción mítica sólo se trata de una formalización concreta de la existencia humana, o mejor dicho, una perspectiva determinada desde la que se puede comprender mejor nuestra realidad. El fenómeno de *Santo el Enmascarado de Plata* como héroe, forma parte de las manifestaciones de la cultura de masas contemporánea, pero antes que nada de nuestra realidad, al convertirse en un emblema único y constante, al haberse reintegrado una y otra vez a las exigencias de cada época hasta convertirse en una parte fundamental de la sociedad, y al haber logrado incluso unificar las diferencias culturales, ideológicas, de clase social, etcétera.

Por ello, la figura heroica de *El Santo* como una configuración mítica, puede retomarse a partir de la interpretación del mito de Hans Blumenberg, que como ya se señalaba, sostiene que para poder comprender una manifestación mítica y saber a qué circunstancias está respondiendo, se deben tomar en cuenta precisamente las diferentes realidades históricas que confluyen a su alrededor.

El mito ha tenido desde siempre un lugar social y cultural, que se modificaba de acuerdo a los cambios históricos, de modo que su concepción ha estado íntimamente relacionada con la manera concreta de cómo el hombre se establece y actúa en su realidad. De acuerdo con Blumenberg, la necesidad que se tiene de instaurar nuevos mitos, tiene que ver con la reconfiguración del papel de éstos a partir de su carácter dinámico que se manifiesta desde procesos históricos determinados. Siendo así, el mito dependerá de la historia para su recepción e instauración, siempre y cuando ésta también comprenda y hable siempre de la realidad, en otras palabras, necesitamos de la historia para poder ubicar a las expresiones míticas en la contemporaneidad.

El fenómeno de *Santo, el Enmascarado de Plata* se construyó en un México en plena transformación social y cultural, y gracias a toda una narrativa, logró penetrar en gran parte dentro del aparato productivo de los mass media y en todo aquello que podía originarse en medio de tales cambios. En este sentido la mitificación que se establece con dicho personaje, se dio por parte del público que se interesaba en su acontecer, y gracias a la época de modernización de su propia realidad, la cual tenía como elemento motor fundamentalmente la llamada sociedad del espectáculo. De modo que la naturaleza del mito de *El Santo* puede radicar en que precisamente su personaje logra ajustarse de forma impresionante a las necesidades, a las exigencias y a los cambios vertiginosos de toda una realidad socio-histórica.

En este sentido, se advierte cómo los llamados mitos contemporáneos, como el caso de *El Enmascarado*, se han visto afianzados por los lineamientos de la cultura a la que pertenecen: *El Santo* recurre a la sociedad de la que surge, que guarda en su memoria colectiva formas políticas, sociales y hasta axiológicas. O por lo menos así es como logra penetrar a través de su imagen simbólica, en el centro mismo de la identidad cultural nacional e internacional.

Cabe resaltar que todo ello también se relaciona con la opinión de Lluís Duch, cuando dice que las realidades míticas así como las verdades científicas, se hallan siempre dentro de un contexto histórico determinado, en el sentido en que cualquier conocimiento surge a partir de una

circunstancia histórica precisa, y que sólo son posibles dentro de dicho contexto. Así, si lo que se pretende es legitimar todo lo que se relaciona con la existencia humana y sus diversas experiencias, las realidades míticas deben formar parte de las múltiples formas que adoptan las estructuras racionales, lo cual como ya se advertía, sólo se podrá alcanzar mediante la instrumentalidad del lenguaje. En este tenor, el centro fundamental de la existencia y de las relaciones humanas abarcará ambas expresividades, tanto al *mythos* como al *logos*, lo que de acuerdo con Duch consolidará el apalabramiento de la realidad –por cierto nunca del todo cerrada, sino siempre abierta a cualquier nueva circunstancia. Para la filosofía, el lenguaje será la última y más profunda cuestión, en tanto que se relaciona con la vida cotidiana, con la ciencia, con la mitología, en fin, con toda la reflexión sobre el conocimiento; por lo mismo, habrá que asumir, que toda palabra estará siempre también sujeta a ser olvidada, a ser suplida por otra o a ser superada, lo que constatará el hecho de que la palabra es por principio una expresión siempre viva y abierta a las diferencias.

En conclusión, es preciso señalar que meditar acerca de estas relaciones resulta fundamental en la medida en que se constata cómo la dimensión mítica ha sido una forma inalienable a todo ser humano, así como también lo ha sido la dimensión del *logos*, quizá de manera oculta o simplemente más allá de lo que pueda deliberarse conceptualmente. Sin duda, tomar en cuenta estas representaciones expresivas como lo son las realidades míticas, y en este caso haber tomado en cuenta a *Santo, el Enmascarado de Plata* como una más de estas representaciones, ayuda a entender y a reinterpretar las diferentes manifestaciones sociales y culturales que se están gestando en nuestra contemporaneidad, lo que finalmente debe llevarnos a pensar acerca de lo que somos, lo que estamos construyendo y lo que queremos ser como individuos y como sociedad.

CONCLUSIONES

Los mitos no significan siempre aquello para lo que son reelaborados, no poseen la misma intencionalidad, sino que su significación se enriquece a partir de las configuraciones que adopta o en las que es incluido, esto es, a partir de la manera concreta como el ser humano se establece y actúa en su realidad, tiempo y espacio. Ello manifiesta el carácter libre y cambiante del mito, y en este sentido se considera que como tal constituye un proceso vivo y activo, cuestión que justifica el interés que se sigue teniendo por éstos como una fuente inagotable de conocimientos en distintos ámbitos, incluso en una sociedad contemporánea aparentemente desmitologizada.

La predilección que se dio en un pasado por el *mythos*, y después en su momento por el *logos* dio origen a distintas formas de opresión y dominación que se tradujo en puntos de vista de vencedores y vencidos, y la estrategia de pasar de un terreno a otro de manera aislada del “sólo mito” al “sólo *logos*” suponía en el fondo una enorme peligrosidad ya que dicho intento por configurar el marco de la existencia humana a partir de uno u otro recurso encerraba en sí, más y mayores dificultades. Ante dicha crisis expresiva, en el presente estudio se coincidió en la idea de que no hay razón para que dichas expresividades humanas se excluyan o se confronten entre sí ya que en realidad, el buen uso de la palabra en su doble versión de mitos y de *logos* de forma complementaria, implicará el buen uso del poder, lo que finalmente representará que antes que la “palabra del poder” pretenda imponerse, el “poder de la palabra” puede prevalecer. Desde esta salvación de la palabra que encierra la conjunción de ambas realidades –la logomítica–, es que puede plantearse una renuncia a cualquier práctica o discurso de carácter totalitario, pues a partir de lo anterior el ser humano puede ahora establecer una auténtica comunicación al disponer dialógicamente tanto de lo mítico como de lo lógico, y así tener la capacidad de expresar, concretar y tener acceso a cualquier experiencia.

Y no podría ser de otra manera, puesto que el mito, de la misma forma que el *logos*, constituye una parte fundamental para la consolidación de las experiencias más íntimas y

significativas de la vida, experiencias que por cierto no dejan de tener ese carácter de contingencia y ambivalencia. De allí también el porqué los mitos puedan ser reinterpretados de múltiples formas, tal como lo es la misma naturaleza humana.

A partir de las diversas manifestaciones éticas, científicas y artísticas de la época contemporánea, surge la necesidad de pensar nuestra racionalidad, en medio de la incertidumbre que dejó aquel vacío de los valores por el desencanto de la modernidad. Con la presente exposición se advirtió que en realidad no asistimos a un mundo en crisis, sino que sólo somos partícipes de un sistema dinámico al cual, finalmente habrá que enfrentarnos a partir de un cambio de perspectiva a través de una nueva racionalidad más adecuada y propia a nuestro tiempo. Ello se constató al considerar a la cultura de masas contemporánea como parte de estas nuevas expresiones, retomándola precisamente como un vehículo para comprender los actuales fenómenos culturales.

Después de la llamada “Gran División”, la cultura no puede explicarse según distinciones tan categóricas y dogmáticas, como lo bajo por lo alto, lo culto por lo popular o lo distinguido por lo vulgar, en especial a partir de la resignificación y revalorización de la llamada cultura de masas. Lo anterior se constató precisamente al considerar la idea de que la supuesta oposición o exclusión entre el arte elevado y la cultura de masas es en realidad signo de una oculta interdependencia, al mostrarse una enorme adaptabilidad y elasticidad entre ellas, desde un marco de referencia amplio y no sólo a partir de determinadas categorías como las de “gusto” o “calidad”.

Con dicho análisis, se situaron y valoraron las producciones culturales contemporáneas, tanto en las fisuras propias del modernismo como en los resquicios que la cultura de masas. Con ello, fue posible colocar los cambios culturales propios de nuestra época, no como una mera continuación de los movimientos modernistas o vanguardistas, sino en una tensión entre la tradición y la innovación, sin que por ello ni el arte elevado, ni la cultura de masas o cualquier otra distinción gozara de ningún privilegio la una sobre la otra. Ello con la finalidad de problematizar y tratar de dar respuesta a los equívocos que se manifestaron con dichas divisiones, tales como ciertas formas

de exclusión o separación, con el objeto de repensar el tema acerca de si el llamado posmodernismo puede o debe ser el nuevo punto de partida para comprender la cultura contemporánea.

Gracias a las actuales transformaciones como la expansión del arte, de la ciencia y la propagación de los medios masivos, y habiendo considerado que las formas de vida se expresan cada vez más en una expansión de posibilidades, es como se pudo tomar en cuenta un fenómeno socio-cultural nacido en México, a saber, el espectacular deporte de la lucha libre, que albergando todas estas interpretaciones en cuanto a la cultura, influyó en la concreción de otras formas importantes de identificación y reconocimiento, como la afirmación de sus personajes, cuyo éxito estuvo totalmente ligado a la vida cotidiana de sus espectadores.

La importancia de la lucha libre consistió en hacer patente la idea de que pese a ser una práctica social surgida aparentemente de los sectores más bajos de la sociedad, se implantó como un fenómeno cultural que llegó a ser apreciado y aceptado por grandes y disímiles sectores en muchas partes del mundo, gracias, por un lado, al proceso de transformación de costumbres y relaciones sociales y, por otro, al cambio de valores, la hibridación de las formas y la fuerza de la industria cultural, constatando precisamente la concepción del rompimiento con la gran división. Haber puesto atención al fenómeno de la lucha libre desde esta perspectiva ayudó a entender de manera más adecuada la actual caracterización de la cultura de masas como un cuerpo no cerrado, capaz de abordar diferentes puntos de vista y de considerar la apertura a nuevas y diversas interpretaciones. Del mismo modo ayudó a pensar acerca de cómo se ejerce la cultura de masas y cómo incide en los procesos culturales y de modernización de nuestra época.

Con lo anterior, también se constató cómo dicha cultura, a su vez obedece en gran parte a ciertos intereses, sobre todo a partir del establecimiento de la sociedad del espectáculo y su latente aparato de consumo. Siendo la lucha libre parte del mundo del espectáculo, y de que se trata de un producto útil para los mecanismos de la cultura de masas, su análisis en este sentido, ayudó a establecer una postura crítica frente a toda la industria del mercado.

Gracias a estas transformaciones lo que se advirtió, fue la frecuencia con la que se apela a formas de acción o de pensamiento que en primera instancia parecerían ser superadas en la actualidad, como las figuras clásicas de los mitos tradiciones, por ejemplo la figura del héroe, sin embargo, a partir del desprendimiento de las representaciones trascendentales la condición del heroísmo ha cambiado; y que aun cuando del apelativo sea el mismo, hoy el héroe se presenta de manera distinta pues posee la libertad de moverse en el mundo y participar con los otros en la vida colectiva, a diferencia de la figura única y fija con la que se le podría asociar como es el heroísmo en su forma más clásica o tradicional. Así, se consintió en la idea de que la figura que re-conocemos como un héroe en la contemporaneidad no puede ser considerada solamente desde las representaciones míticas originarias, que tienen como sustento valores como la trascendencia, la abstracción, el absoluto, la conservación o la tradición.

Estas nuevas actitudes y perfiles en torno al heroísmo se hallan dentro del pensamiento filosófico contemporáneo, que se asocia a una resignación del proyecto de la modernidad, y que busca en el desmoronamiento de la trascendencia algo positivo; después de todo ello, el heroísmo de ahora se despoja de una postura trágica, y por lo mismo ya no queda inserto dentro de una tradición. En este sentido, es que no tiene el afán de imponerse, sino que se inventa ahora hacia una reconquista por su deseo de libertad y transformación; pues desea moverse en el mundo con los otros, según las necesidades y singularidades de la cotidianidad. En este sentido, la reactualización del heroísmo se halla marcada también por un rechazo a lo trascendental en pos de lo puramente inmanente, de allí que el héroe goce de nuevos rostros al dejar de lado su afán de gloria para preocuparse de la liviandad y la alegría que ahora prefiere. Con ello, se pudo insistir en la idea de que la nueva figura heroica no solicita necesariamente de un mito para su instauración; sin embargo, si fuera el caso, sería sólo al pretender enmendar el desmoronamiento de la trascendencia, es decir, si acaso dicho heroísmo persiguiese hallar un fundamento sería porque de alguna manera desea ser él en sí mismo su propio origen, pero también en este caso lo haría en provecho de su propia existencia, y no desde los valores trascendentales. Por ello, lo que este nuevo motivo heroico exige

es, sobre todo, que cada quien se conceda la facultad de comprender, atreverse, experimentar, en fin, de ser sí mismo en el mundo y a reconquistar el deseo de libertad. A partir de este potencial de libertad es que esta disposición heroica se presenta como posible para cualquier sujeto, sobre todo en la medida en que dicha actitud se mezcla con lo común, de que se halla lucida a sus circunstancias, y de que no recurre al privilegio de un lugar cómodo en el más allá; es decir, en la medida en que no pretende pasar por el recurso de la ficción de otro mundo u otra realidad trascendental.

Así, los valores del héroe se rebelan contra las incertidumbres del pasado; les caracteriza la indeterminación, no representan ningún paradigma a seguir, los encontramos de manera muy usual, no son ajenos o distantes sino que se hallan dentro de nuestra realidad, incluso pueden variar de acuerdo con las circunstancias o el contexto histórico porque atienden las discordancias del mundo, condiciones por las que se les considera muchas veces relevantes y seductores. Por ello es que su camino está por inventarse aun en medio de la espontaneidad, la sencillez y el despojo de la seriedad, características que los circunscriben a una figura más humana y menos seria, y a una existencia sujeta a reglas, códigos y contradicciones de una sociedad donde los triunfos y los fracasos son el pan de cada día.

A partir de estas elucidaciones en torno al héroe se advirtió cómo de hecho no hay nada que lamentar con el desmoronamiento de la trascendencia, que no hay por qué preocuparse por la verdad ausente, y que por el contrario dicho derrumbe surge como una oportunidad para acceder a otras manifestaciones culturales que se ocultan en los repliegues de las épocas pasadas. En otras palabras, lo que se presenta en realidad con el abandono del absoluto, o con la liberación de la tradición, es la libertad de explorar la contingencia del mundo, y todo ello con la posibilidad de la falta dentro de una vida donde nada es tan importante. Porque aun cuando en principio parezca que el desarme de la seriedad haga sentir un vacío, lo que se estará planteando ciertamente será el despojo de aquella creencia en la superioridad de una realidad ajena; actitud que por lo demás ha asumido desde ya el héroe. Esta nueva actitud heroica pudo advertirse entonces, a partir de la idea

de una transformación en el pensamiento filosófico que sólo le importa hacer abstracción de la experiencia; a partir de la superación de dicha actitud se lograron entender mejor las diferentes formas del actuar y del pensar contemporáneo, lo que permitió finalmente entrever los rostros y las nuevas facetas que impelen al héroe en la contemporaneidad.

Para indagar más en concreto acerca de estas posibilidades que abre el pensamiento filosófico contemporáneo, en el presente trabajo se retomó el personaje de *Santo, el Enmascarado de Plata* como un caso que podría converger en todo lo anterior. Para este trayecto hubo que enfrentarse muy frecuentemente a aquellas interpretaciones que sin más han determinado a *Santo, el Enmascarado de Plata* como un “verdadero héroe”, especialmente en la medida en que se le compara con aquella figura del héroe mítico, sin tomar en cuenta que ahora los héroes se manifiestan esencialmente por su deseo de liberarse de los marcos culturales que los clasifican como seres extraordinarios, fuera de lo común o como seres únicos sin parangón.

En este caso se pasó revista al proceder de la figura de *El Santo*, con la finalidad de confrontarlo con las estructuras filosóficas propias del héroe en la cultura de masas contemporánea. Con ello, lo que se mostró fue que para que dicha instauración fuera posible tuvieron que darse necesariamente muchos factores, desde todos aquellos relacionados directamente con su vida y obra y el contexto socio-histórico en el que surgió, hasta el mundo fantástico y singular que lo albergó, donde la cultura mediática tuvo un papel fundamental, factores que antes que nada, se pudieron tomar en cuenta a partir de un cambio en el pensamiento en torno a la llamada cultura de masas contemporánea y su valoración. Precisamente por lo anterior, se pudo advertir además que el caso de *Santo, el Enmascarado de Plata* aún con todas sus particularidades, no se trata de un episodio aislado o único, pues de hecho manifestaciones como ésta se presentan, contrario a lo que se pensaría, de manera muy habitual, lo cual se percibe al valorar la reconfiguración de la figura del héroe que aquí se abordó.

Un aspecto significativo de nuestra época alude a un aspecto lúdico y de comicidad, orientación que comparte en gran medida la nueva actitud heroica, junto con su deseo de vivir las

novedades más inciertas de la vida ordinaria y de experimentar lo cotidiano y sus infinitas alteraciones. El personaje de *El Santo*, logra coincidir con aquello al integrarse, dentro de su propia cotidianidad, a la vida social, histórica, política y cultural de los mexicanos –aunque no sólo– rompiendo con los cánones establecidos y posibilitando nuevas experiencias axiológicas, de libertad, lúdicas y de comicidad.

Con ello también se pudo apreciar gracias al estudio del fenómeno de la lucha libre que existen ciertos tropos culturales, que pueden manifestarse desde diferentes ámbitos, tanto públicos como privados en las sociedades contemporáneas. Lo que se mostró fue cómo la lucha libre junto con sus personajes y su mayor representante, *El Santo*, siguen presentes en el pensamiento y en la realidad cotidiana con sus formas, usos y estilos, pues cualquiera puede hacer uso de dichos tropos y traducirlos como mejor le convenga; a partir de ello se advirtió, cómo un personaje como *El Santo* puede influir en otras concepciones culturales y qué tanto pueden aportar con dicha transmisión.

Considerar a *Santo, el Enmascarado de Plata* como un héroe en el sentido actual llevó a poner sobre la mesa un problema central, a saber, la reflexión acerca de la demanda que surge hoy de contar con una figura heroica que responda más a nuestras necesidades que a las de antaño. Del mismo modo llevó a pensar lo importante que resulta en la actualidad estudiar, pensar y entender un fenómeno nacido de la cultura de masas –que por mucho tiempo ha sido menospreciada–, entendiéndolo como una aportación para acercarnos a nuevas manifestaciones culturales y comprender mejor finalmente nuestras circunstancias en la cotidianidad, en este caso de las nuevas significaciones de la figura del héroe.

En fin, que los héroes de ahora ni son los mismos que los de antes ni son de bronce, y gracias a esta valoración es que puede afirmarse que así como cambian los parámetros de identificación de ciertas figuras, así también cambian las formas sociales y culturales: donde antes se desdeñaba lo aparente, superficial o banal, hoy se revalora todo aquello y sus expresiones.

Ahora bien, en el caso de *Santo*, fue posible hablar de la instauración de un mito desde las nuevas configuraciones en que este último se presenta, no desde aquella idea prefigurada y pasiva

del mito que considera que existe sólo una forma única y posible de proceder ante las circunstancias porque la realidad es irrevocable e inmutable; sino desde aquella concepción que toma en cuenta en todo momento, las diferentes realidades históricas en las que se desarrolla, que por lo demás siempre son dinámicas y fluidas.

La idea del mito que se atendió, permitió constatar cómo dicha representación se enriquece a partir de las configuraciones que adopta o en las que es incluida, tomando en cuenta su carácter dinámico ligado a procesos históricos determinados; desde esta perspectiva también se advirtió cómo su recepción se relaciona justamente con esta elasticidad y capacidad de integración que permite incluso la interpolación. Dicha idea se constató en el caso de *El Santo* ya que su personaje se pudo constituir como un mito en la medida en que dependió de la historia para su recepción, pues siempre y en todo momento respondió a una necesidad real dentro de un contexto histórico concreto de manera objetiva. Finalmente esta manifestación mítica así como la transformación de la recepción del mito en general, a lo que finalmente desemboca es a ciertas consideraciones éticas. Los mitos retomados en este sentido, se presentan en formas muy diversas y variadas, y se relacionan con aspectos que pudieran ser los más significativos de la vida, sobre todo si se piensa en aquéllos relacionados a lo contingente, lo contradictorio y a las ambigüedades propias de la compleja naturaleza del ser humano.

De manera tal que *El Santo* respondió precisamente también a aquella interpretación del mito que considera como importante cada nuevo acontecer de las colectividades, ya que se relacionó y formó parte como tal de las circunstancias propias de la vida de aquellos individuos sujetos a estos nuevos procesos que, entre muchas otras circunstancias, consideran que el mito no tiene por qué ser único e inmutable, sino móvil y flexible con todas las posibilidades y formas imprevisibles. Con el caso de *Santo, el Enmascarado de Plata* inmerso en toda una narrativa dentro de la cultura de masas contemporánea, se demostró que así como tal representación de heroicidad, nuestra existencia tampoco puede ser una construcción acabada e inalterable, sino que por el contrario, constituye una realidad llena de episodios y vaivenes, algunas veces oscuros, otros llenos

de seducción, pero que definitivamente no pueden ser conceptualizados de un modo único ni de una vez por todas o para siempre.

Gracias a esta idea del mito que se reformula a cada rato, a estas interpretaciones que abre el pensamiento contemporáneo donde el héroe experimenta y vive todos los menesteres de una vida en común, y gracias a todos estos modos que sólo son posibles debido a la caída de los fundamentos de aquel mundo trascendental donde en lugar de aquellas actitudes de seriedad y constrictión, se reconocen la ligereza, la eventualidad, el equívoco y la alegría, es como finalmente cabe la posibilidad de que un personaje como *Santo, el Enmascarado de Plata* pueda tener desde ahora un lugar en la reflexión filosófica actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ASCENCIÓN MARTÍNEZ, Daen Arturo. “El culto al héroe: Santo el Enmascarado de Plata: reportaje”. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Comunicación y Periodismo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- BARRERA SÁNCHEZ, Óscar, “¡Santo, Santo, Santo!: cultura popular, cine y lucha libre, el caso de 8 películas de Santo el Enmascarado de Plata (1962-1973)”, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- BAUZA, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BERTACCINI, Tiziana. *Ficción y realidad del héroe popular*. México, CONACULTA, 2001.
- BIRNBAUM, Antonia. *Nietzsche, Las aventuras del heroísmo*. Trad. Arturo Rocha Cortés. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BLUMENBERG, Hans. *El mito y el concepto de realidad*. Trad. Carlota Rubies. Barcelona, Editorial Herder, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CARRO, Nelson. *El cine de luchadores*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- COMTE, Fernand. *Las grandes figuras mitológicas*. Trad. Cristina Rodríguez. Madrid, Ediciones del Prado, 1992.
- DE CERTAU, Michel; Luce Giard, Pierre Mayor. *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*. Trad. Alejandro Pescador. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2000.
- _____ *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2000.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pról., trad. y notas de José Luis Pardo. Valencia, Pre-Textos, 2003.
- DÍAZ, Esther. *¿Posmodernidad?* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1988.
- DORFLES, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Trad. Alejandro Saderman. Barcelona, Editorial Lumen, 1965.
- DUCH, Lluís. *Antropología de la Religión*. Trad. Isabel Torras. Barcelona, Editorial Herder, 2001.

- _____. *Mito, Interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Trad. Francesca Babi i Poca, Domingo Cía Lamana. Barcelona, Editorial Herder, 2002.
- DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Trad. Alain Verjat. México, Editorial Anthropos-UAM, 1993.
- FERNÁNDEZ REYES, Álvaro A. *Santo el Enmascarado de Plata: Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México, Coedición El Colegio de Michoacán-CONACULTA, 2004, [Col. Investigaciones].
- FERRO VIDAL, Luis Enrique. “La teatralización de lo sagrado en la lucha libre”. Tesis para obtener el grado de Licenciado en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1998.
- FLORESCANO, Enrique (Coordinador). *Mitos mexicanos*. México, Editorial Taurus, 2001.
- FONTÁN BARREIRO, Rafael (Prologuista). *Diccionario de la mitología mundial*. Madrid, Biblioteca Edar, 1998.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 1989.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Diccionario de mitos*. Barcelona, Planeta, 1997.
- _____. *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Editorial Alianza, 1992.
- _____. *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Editorial Taurus, 1981.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato. “La fabricación de Superbarrio”, en *La imagen política*. Edición a cargo de Cuauhtémoc Medina, XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte “Francisco de la Maza”, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *El mito: Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona, Editorial Paidós, 1970.
- LEFEBVRE, Henri. *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Trad. Alberto Escudero. Madrid, Editorial Alianza, 1980.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La vía de las máscaras*. Edición revisada, aumentada y prolongada por Tres Excursiones, México, Editorial Siglo XXI, 1981.
- MAILLARD, Chantal. *La razón estética*. Barcelona, Editorial Alertes, 1998, [Col. Psicopedagogía, 85].
- MARSHALL, Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. México, Siglo XXI, 1994.
- MAX, Scheler. *El santo. El genio. El héroe*. Trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires, Editorial Nova, 1961.

- MIRCEA, Eliade. *Aspectos del mito*. Trad. Luis Gil Fernández. Madrid, Editorial Paidós, 1968.
- _____ *Los mitos del mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Editorial Almagesto, s/f, [Col. Mínima].
- MÖBIUS, Janina. *Y detrás de la máscara, el pueblo. Lucha Libre, un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*. Trad. Gonzalo Vélez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Los rituales del caos*. México, Editorial Era, 1995.
- MORALES CARRILLO, Alfonso. *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*. México, Trilce Ediciones-Océano, 2006.
- PONIATOWSKA, Elena. *Todo México*. Tomo 1, México, Editorial Diana, 1991.
- RADETICH, Natalia. *La risa y el quebranto*. México, CONACULTA/FONCA, 2006.
- RANK, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. Trad. Eduardo A. Loedel. Barcelona-México, Editorial Paidós, 1991.
- ROLLO, May. *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Trad. Luis Botella García del Cid. Barcelona-México, Editorial Paidós, 1992.
- SAGRERA, Martín. *Mitos y sociedad*. Barcelona, Editorial Labor, 1967.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, México, Editorial Porrúa, 1970.

REVISTAS

- AVILÉS RAMÍREZ, Martín M. (Editor). *Santo, la leyenda de una máscara*, “Lucha en el infierno”, No. 2, 31 pp. (2004).
- _____ *Santo, la leyenda de una máscara*, “El legado de un héroe”, No. 4, 30 pp. (2004).
- ARCOS, Alejandro; Olguín, Adán, Pineda Mauricio. “Interactúa: A 2 de 3 caídas, Santo contra los hackers” en *Discovery Tech*. No. 9, pp. 16-18, (junio-julio, 2005).
- BENGURION, Isaac; Carrillo Iván. “Lucha libre, ficción al filo de la realidad” en *Quo*. No 120, pp.72-80 (octubre 2007).
- BLUE DEMON *Memorias de una máscara*. Editorial Clío, México (1999).
- CHÍA, Juan (Editor). “Grandes figuras de la lucha Libre, Enciclopedia de Máscaras” en *Hombres y Mitos*, Tomo 1, 2 y 3 (agosto, 2007).
- _____ “Grandes figuras de la lucha libre, Origen, desarrollo y decadencia del cine mexicano de

- Lucha Libre” en *Hombres y Mitos*. No. 4, (septiembre, 2007).
- DOMÍNGUEZ, Carlos. “Remembranza de un grande: Santo, el Enmascarado de Plata” en *Guerreros*. No. 126 pp. 10-17 (2008).
- EDÚ RODRÍGUEZ, Víctor. “Especial: 75 años en México, y los rudos y los técnicos siguen de moda” en *Record. Lucha libre*. S/No. (2008).
- EL CAHUIL, Revista de crítica política y cultural. No. 2, (noviembre, 2004).
- GALERÍA ALBERTO MISRACHI presenta: Miguel García Marqués de Jadraque, Santología. (Cuadernillo guía de la exposición).
- GARCÍA MALDONADO, Jorge. “El Hijo del Santo, Leyenda por cuenta propia” en *El Viajero*. No. 4, pp. 22-27 (febrero, 2008).
- ISLAS ROMO, Ollin. “Santo, el Enmascarado de Plata, un héroe de carne y hueso” en *Conozca más*. No. 9, pp. 62-75 (septiembre, 2008).
- LUNA Córnea, Revista de fotografía, CONACULTA, No. 27, (2004).
- MUPPET, Vic. “El Santo contra los monstruos” en *Esencialmente Tú*. No. 11 p. 26 (octubre, 2010).
- ORTIZ VELÁZQUEZ. “Lucha libre: alucinante mundo de máscaras y fantasía” en *Donde ir, guía de la ciudad*. S/No., pp. 26-43 (enero, 2008).
- RIVERA, Jossette. “Blender: El Santo, un héroe teutón. México se trepa al ring” en *Switch*. Editorial Premier, No. 101, pp. 68-70 (abril, 2005).
- RUIZ JARAMILLO, Nain Alejandro. “Entre santitos y santones... el Nieto también es un Santo” en *Box y Lucha*. No. 2702, pp.14, 15 (del 21 al 27 de febrero, 2005).
- ROLLING STONE. Más allá de la música. No. 56 (septiembre, 2007)
- WOW. Publicación de Omnilife de México. No. 12 (octubre, 2003)

FILMOGRAFÍA BÁSICA

Santo el Enmascarado de Plata contra las Mujeres Vampiro

Dir. Alfonso Corona Blake

Intérpretes: *Santo*, Lorena Velásquez, Jaime Fernández, María Duval, Ofelia Montesco, Augusto Benedicto y Xavier Loyá

Año: 1962

Santo en el Museo de Cera

Dir. Alfonso Corona Blake y Manuel San Fernando

Intérpretes: *Santo*, Claudio Brook, Norma Mora y Roxana Bellini
Año: 1963

Santo, el Enmascarado de Plata contra los Villanos del Ring
Dir. Alfredo B. Crevena.

Intérpretes: *Santo*, Wolf Ruvinskis, Silvia Fournier, Graciela Lara y Eduardo Bonada
Año: 1968

Santo, el Enmascarado de Plata contra las Momias de Guanajuato
Dir. Federico Curiel

Intérpretes: *Santo*, *Mil Máscaras*, *Blue Demon* y Juan Gallardo
Año: 1970

Adiós, adiós, ídolo mío

Dir. José Buil
Año: 1981

La leyenda de una máscara

Dir. José Buil
Año: 1989

Jesus Christ Vampire Hunter (Jesucristo, Cazador de Vampiros)

Dir. Lee Demarbre
Intérpretes: Phil Caracas, Murielle Varhelyi y Maria Moulton
Año: 2001

WORLD WIDE WEB

Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición, 2001. En http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=mito; consultado el 2 de diciembre del 2008.

Documental *Teledictadura*, del Canal Seis de Julio, 1999.

En [http://www.youtube.com/user/teletirania?blend=2&ob=1#p/u/10/37PP_uukZcg](http://www.youtube.com/user/teletirania?blend=2&ob=1#p/u/10/37PP_uukZcg;); consultado el 12 octubre de 2009.

Hikikomori ¿Suicidas potenciales? s/f. En:

http://www.taringa.net/posts/noticias/10747584/Hikikomori-_Suicidas-potenciales_.html;
consultado el 20 de mayo de 2011.

DE LEÓN, Jesús. *El Santo contra la posteridad: una lucha sin límite de tiempo*, 2010. En: http://www.vanguardia.com.mx/el_santo_contra_la_posteridad:_una_lucha_sin_limite_de_tiempo-463239.html; consultado el 14 de agosto del 2010.

Filmoteca Canal 7, Buenos Aires, 2010. *Obituario de Santo, el Enmascarado de Plata*. En <http://www.youtube.com/watch?v=t77G7XRwoFE>; consultado el 8 de diciembre del 2010.

FLORES HERNÁNDEZ, Sergio. *Lucha el Santo en Acapulco. Lo vitorean niños que se le unen por defender a tortugas marinas*, 28 de marzo 2008. En: <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/2008/march28-08/Tortugas.htm>; consultado 18 en mayo del 2010.

QUINTERO, Claudia. *Cultura masiva, Mito y superhéroes: En un principio todo era caos, pero llegó Superman...* s/f. En <http://www.razonypalabra.org.mx/cmasas/2002/mayo.html>; consultado el 6 septiembre de 2009.

MATAMOROS, Mauricio. *Revista Cinefagia, Santo contra las mujeres vampiro*, 2004. En: <http://www.revistacinefagia.com/2004/05/santo-contra-las-mujeres-vampiro/>; consultado el 24 de noviembre de 2010.

VILLORO, Juan. *Domingo breve: El Santo*, 1999. En: <http://www.sololiteratura.com/vill/villartelsanto.htm>; consultado el 2 de noviembre de 2009.

Subcomandante Marcos sin pasamontañas, 2010. En: <http://www.youtube.com/watch?v=qRnoJt7PTDE&feature=related>; consultado el 26 de agosto del 2010.

HERNÁNDEZ, Carlos. *La Jornada. El Santo, 20 años de leyenda en el cuadrilátero, el cine y el cómic*, 2004. En: <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/05/06analisp.php?origen=espectaculos.php&fly=1>; consultado el 10 de agosto del 2010.

ÁLVAREZ, Jonathan. *Highend Tech+Style. Santología: Una mirada desde Miguel García Marqués de Jadraque*, 2008. En: <http://highendmagazine.com/2008/06/10/santologia/>; consultado el 12 de diciembre del 2009.

El Informador, *Lanzarán en abril timbre postal con la imagen de El Santo*, Jalisco, 2008. En: <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2008/2385/1/lanzaran-en-abril-timbre-postal-con-la-imagen-de-el-santo.htm>; consultado el 24 de noviembre del 2009.

Biblioteca Vasconcelos, *El Santo, Leyenda de Plata*, s/f. En: <http://www.bibliotecavasconcelos.gob.mx/Vasconcelos/Prensa/Santo.html>; consultado el 28 de agosto del 2010.

Política y estilo, Comunicación efectiva. *El Santo “El Enmascarado de Plata”, nos salva otra vez*, 2010. En: <http://www.politicayestilo.com/?tag=lydia-gabriela-olivarez-celis>; consultado el 9 de marzo del 2010.

Estrellas del cine mexicano: Santo el Enmascarado de Plata, s/f. En: http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/el_santo.html; consultado el 24 de noviembre del 2009.

El Informador, *Quentin Tarantino es fan del Santo*. Jalisco, s/f. En: <http://www.informador.com.mx/entretenimiento/2009/105319/6/quentin-tarantino-es-fan-de-el-santo.htm>; consultado el 14 de agosto del 2010.

El Hijo del Santo, el Enmascarado de Plata. En: <http://www.elhijodelsanto.com.mx/sitioAnt/index.html#>; consultado el 13 de febrero del 2010.

VILLAFANA, Cristina. *Santo contra los Clones: la nueva caricatura del superhéroe*, s/f. En: <http://www.esmas.com/ninos/pantalla/400939.html>; consultado el 12 de junio del 2006

GARCÍA, José Ramón. *Marta Montoto estrena una colección masculina*, s/f. En: <http://www.rtve.es/noticias/20090918/marta-montoto-estrena-una-coleccion-masculina/292955.shtml>; consultado el 20 de marzo del 2010.

Instituto Cervantes. *El Santo, superestrella*, Pekín, s/f. En: http://pekin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha59731_64_1.htm; consultado el 2 de marzo del 2010;

“*El Santo*” *revive en un ciclo de cine en Pekín*, 2009. En: <http://www.youtube.com/watch?v=yM07G3JEOb0>; consultado el 21 de marzo del 2010.

En el Show. *Recordarán a El Santo con un ciclo de cine en República Checa*, s/f. En: <http://enelshow.com/news/2010/02/04/18319>; consultado el 9 de septiembre del 2010.

FICG26, “Festival Internacional de Cine en Guadalajara. Vampiros, Guillermo del Toro”, Marzo 25-Abril 1, 2011. En: http://ficg.org/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=1034&Itemid=565; consultado el 26 de abril del 2011.

“Perdida Clip Santo en el tesoro de Drácula”, 12 de septiembre del 2010. En: <http://www.youtube.com/watch?v=Ex0N8qgNsHo>; consultado el 26 de abril del 2011.

Bajo las capuchas, *Desmiente "Hijo del Santo" desnudo de su padre*, 26 de marzo del 2011. En: <http://bajolascapuchasmx.blogspot.com/2011/03/desmiente-hijo-del-santo-desnudo-de-su.html>; consultado el 26 de abril del 2011.

CONACULTA, *Publica Conaculta nuevo libro sobre “Santo, El Enmascarado de Plata”, en su 26 aniversario luctuoso*, 3 de febrero del 2010. En: http://www.conaculta.gob.mx/sala_prensa_detalle.php?id=2939; consultado el 7 de mayo del 2010.

PEGUERO, Raquel. *El Santo: de las salas piojo al culto planetario*, 9 de marzo del 2010. En: <http://www.jornada.unam.mx/1999/02/04/cul-santo.html>; consultado el 14 de noviembre del 2010.

“Ángeles Magdaleno documental Canal 6 de Julio Para vivir Mejor SME 12-08-2010”, 12 de agosto del 2010. En: <http://www.youtube.com/watch?v=RAos37SRBbQ>; consultado el 16 de septiembre del 2010.

HAMILL PETE, “La máscara como estrategia” en *Letras Libres*, marzo del 2001. En: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=6757>; consultado el 14 de diciembre del 2009.

H. *Ayuntamiento de Valle de Chalco, Solidaridad, Personajes destacados*. En: <http://valledechalco.mx/paginas/2011/Valle%20de%20chalco%20solidaridad/vchs-personajes-destacados.htm>; consultado el 20 de enero del 2010.

HEMEROGRAFÍA

“El Santo, Gladiador legendario”, en *Metro*, 5 de febrero del 2004.

“Disputa por la plata del enmascarado, Piquete de ojos al Santo”, en *Ovaciones*, 23 de noviembre de 2004.

“Sección E, Gentel! La leyenda continúa”, en *Reforma*, 5 de febrero del 2004.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Fig. 1. *Santo, el Enmascarado de Plata*, Felipe de Anda, México, ca. 1963. Col Christian Cymet. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 66.
- Fig. 2. Tras hacerse llamar “El Hombre Rojo”, y “Murciélagos II”, *Santo, el Enmascarado de Plata* debuta en 1942. Imagen: Internet.
- Fig. 3. *El Santo y Gory Guerrero, la “Pareja atómica”*. Imagen: Internet.
- Fig. 4. Antonio Zamora y *El Santo* en la Arena San Juan Pantitlán, 1968. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 204.
- Fig. 5. Despedida de *El Santo* en el Toreo de Cuatro Caminos, 1982. En A. Morales Carrillo, *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, p. 292.
- Fig. 6. José Guadalupe Cruz. Imagen: Internet.
- Fig. 7. *Santo, el Enmascarado de Plata, ¡Una revista atómica!* Episodio 682, 1957, José G. Cruz editor, 4 de mayo de 1957, Col. Armando Bartra. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 50.
- Fig. 8. *Santo, el Enmascarado de Plata, ¡Una revista atómica!*, José Trinidad Romero, Año I, No. 13. Col Armando Bartra. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 63.
- Fig. 9. Fotograma de *La venganza de la Llorona*, 1974. Imagen: Internet.
- Fig. 10. *El Enmascarado de Plata* de René Cardona. Imagen: Internet.
- Fig. 11. *Santo contra la invasión de los marcianos*, 1966. Imagen: Internet.
- Fig. 12. *Misterio en las bermudas*, 1977. Imagen: Internet.
- Fig. 13. *Santo y Blue Demon contra el Doctor Frankenstein*, 1973. Imagen: Internet.
- Fig. 14. *Santo contra el asesino de la televisión*, 1981. Imagen: Internet.
- Fig. 15. *Anónimo mortal*, 1972. Imagen: Internet.
- Fig. 16. *Santo contra los zombis*, 1961. Imagen: Internet.
- Fig. 17. *Santo contra las momias de Guanajuato*, 1970. Imagen: Internet.
- Fig. 18. *Santo, el Enmascarado de Plata contra la invasión de los marcianos*, 1966. Imágenes: Internet.
- Fig. 19. *El hacha diabólica*, 1964. Imagen: Internet.
- Fig. 20. *Santo contra el estrangulador*, 1963. Imagen: Internet.
- Fig. 21. *Santo en el museo de cera*, 1963. Imágenes: Internet.
- Fig. 22. La imagen de *El Santo* se vuelve más sofisticada. Imágenes: Internet.
- Fig. 23. *La venganza de la Llorona*, 1974. Imágenes: Internet.
- Fig. 24. *El vampiro y el sexo*, 1968. Imagen: Internet.
- Fig. 25. *Santo y el tesoro de Drácula*, 1968.

- Fig. 26. “*El Santo* vela por nosotros dentro y fuera de nuestra ultrajante irrealidad de todos los días.” Imagen: Internet.
- Fig. 27. *El hacha diabólica*, 1964. Imagen: Internet.
- Fig. 28. La máscara, artífice de identidad. En A. Morales Carrillo, *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, p. 168.
- Fig. 29. *Entre lo divino y lo mágico*. Imagen: Internet.
- Fig. 30. Rodolfo Guzmán Huerta sin máscara ¿*El Santo*? Imagen: Internet.
- Fig. 31. *El Santo*, celoso de su incógnita. En A. Morales Carrillo, *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, p. 168.
- Fig. 32. “La Briosa en la lucha diaria”. Ecatepec, Estado de México, ca. 1984. En Luna Córnea, *Revista de fotografía*, p. 169.
- Fig. 33. *El Hijo del Santo* apoyando la candidatura de Francisco Labastida Ochoa. Foto: Revista Wow, p. 41.
- Fig. 34. Función de lucha libre, parte de la campaña de Marco Rascón. El bando de los villanos encabezado por un luchador personificando al ex presidente Carlos Salinas de Gortari, México, 2000. En Luna Córnea, *Revista de fotografía*, p. 177.
- Fig. 35. *Superbarrio* y un integrante del EZLN, durante el Encuentro Intercontinental para la Humanidad y contra el Neoliberalismo, Oventic, Chiapas, julio de 1996. En Luna Córnea, *Revista de fotografía*, p. 177.
- Fig. 36. Caricatura de Manjarrez. Imagen: Contraportada de *El Cahuil*.
- Fig. 37. Portada del grupo musical de surf, Los Esquizitos. Imagen: Internet.
- Fig. 38. Disco de *Southern Culture on the Skids*, de su álbum “Ditch Diggin, Santo Swings!”. Imagen: Internet.
- Fig. 39. *La Leyenda de una máscara* de José Buil. Imagen: Internet.
- Fig. 40. Tira de *El Santos* de los caricaturistas Jis y Trino. Imagen: Internet.
- Fig. 41. Estatua de *El Santo* en su ciudad natal, Tulancingo, Hidalgo, 2003. En Luna Córnea, *Revista de fotografía*, p. 75.
- Fig. 42. Del grupo *Los Straitjackets*, su álbum “The Further Adventures”. Imagen:
- Fig. 43. Cantando en el Festival “Vive Latino” 2010, *Lost Acapulco*. Imagen:
- Fig. 44. Del grupo *Los Elásticos*, su nuevo álbum “Death Calavera”. Imagen: Internet.
- Fig. 45. Disco de surf mexicano con bandas como *Sr. Bikini*, *Fenómeno Fuzz*, *Lost Acapulco*, *Yucatan a go go*, etcétera. Imagen: Internet.
- Fig. 46. *El Hijito del Santo*, de Luis Berman. Imagen: Internet.
- Fig. 47. Libro de *Santo, el Enmascarado de Plata*, de Álvaro A. Fernández, 2004. Imagen: Internet.
- Fig. 48. Boleto de lotería de *Santo, el Enmascarado de Plata*, 2004. Imagen: Fátima N. Gómez Güido.
- Fig. 49. Ropa y accesorios de la línea “Santología”. Fotos: Fátima N. Gómez Güido.
- Fig. 50. Publicidad de la línea de ropa “Santología”: *El Hijo del Santo está contigo*. Imágenes: Internet y Revista *Rolling Stones* (septiembre, 2007), p. 21.
- Fig. 51. Parte de la exposición de Miguel García, *El Marqués de Jadraque*. Fotos: Cuadernillo guía resumida de la exposición, portada y “Expresiones”.
- Fig. 52. Colección de estampillas postales, *Iconos de la lucha libre, Santo, el Enmascarado de Plata* y el Hijo del Santo, la leyenda continúa. Foto: Fátima N. Gómez Güido.
- Fig. 53. Libro de fotografías *Santo, el Enmascarado de Plata*, Imágenes. Imagen: Internet.
- Fig. 54. Logo del Café Shop *El Hijo del Santo*. Imagen: Internet.
- Fig. 55. Publicidad “Santo, contra los come huevos de tortuga”. Fotos: Fátima N. Gómez Güido e Internet.
- Fig. 56. El vampiro y el sexo/ *Santo* y el tesoro de Drácula. Función Cancelada. Imagen: Internet.
- Fig. 57. *Axxel, El Nieto de El Santo*. Imagen: Internet.
- Fig. 58. *Santo, el Enmascarado de Plata*, admirado como un verdadero héroe. Imagen: Internet.

- Fig. 59. Cinta canadiense *Jesucristo, Cazador de vampiros (Jesus Christ Vampire Hunter)*. Imagen: Internet.
- Fig. 60. Cartel y fotogramas de la cinta *Los tres poderosos (3 Dev Adam)*, del turco T. Flikret Uçak. Imágenes: Internet..
- Fig. 61. Fotogramas del corto animado “Santo contra los clones” de Cartoon Network. Imágenes: Internet.
- Fig. 62. Invitación por parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a la presentación del libro “Y detrás de la máscara... el pueblo” de Janina Möbius en la Arena Coliseo. Imagen: Internet..
- Fig. 63. Pasarela Cibeles Madrid Fashion Week, 2009. Imagen: Internet.
- Fig. 64. Pieza artesanal adquirida en el mercado de La Lagunilla, a principios del siglo XXI. Col. Armando Bartra. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 63.
- Fig. 65. *El entierro de “El Santo”* de Marisa Lara, 175x50 cm. Folleto de la exposición de Marisa Lara y Arturo Guerrero, “Mitologías de aparador”, ciudad de México, 1991. Janina Möbius, *Y detrás de la máscara, el pueblo. Lucha Libre, un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*, p. 408.
- Fig. 66. “Así se hizo *El Santo*”. Estatua de bronce de 3.60 y 1,500 kilogramos del artista Edwin Barreda y costada por *El Hijo del Santo*, ubicada en el ahora jardín *Santo, el Enmascarado de Plata*, en la colonia Peralvillo a un lado del barrio de Tepito, en la delegación Cuauhtémoc, DF. Imagen: Internet.
- Fig. 67. En conmemoración de su 27 aniversario luctuoso, se develó la figura de cera de *El Santo* en México, con 1.75 metros de altura. Imagen: Internet.
- Fig. 68. Día de Muertos en el Zócalo de la ciudad de México. Imagen: Internet.
- Fig. 69. Street Art, Estado de México y Oaxaca. Fotos: Fátima N. Gómez Güido.
- Fig. 70. Obras del artista multidisciplinario, Sergio Arau: “Santo” y “Guerrero”. Imágenes: Internet.
- Fig. 71. Publicidad “Celebremos a nuestros muertos” de Funerarias J. García López. Imagen: Internet.
- Fig. 72. “Benditas luchas” de *Kurt Art*. Imagen: Internet.
- Fig. 73. En 1995 la revista *Somos* lo colocó a la altura de los más grandes mitos mexicanos, junto a Pedro Infante y la virgen de Guadalupe. Fue el número más vendido de la publicación. Imagen: Internet.
- Fig. 74. “Oración Santo: A mi Santo le rezo, a mi Santo le halago, que si bien el me cuida, la quebradora yo hago” de *Kurt Art*. Imagen: Internet.
- Fig. 75. “Santo Niño”, del historiador de arte Nain Alejandro Ruíz Jaramillo. Foto: Portafolio del autor.
- Fig. 76. Una homenaje a *El Santo* con un estilo urbano. Digital Art de *Kimbal* Imagen: Internet.
- Fig. 77. *Santo “Marcos y Mural de “Algo está pasando en las calles”*. Digital Art de *Kimbal* Imagen: Internet.
- Fig. 78. *Santo* traspasa una y otra vez la línea que divide la realidad con la ficción. Pista Arena Revolución, Ciudad de México, c. 1980. En A. Morales Carrillo, *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, p. 281.
- Fig. 79. No hay algo preciso que revele al héroe. En A. Morales Carrillo, *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, p. 166.

- Fig. 80. El héroe se halla en cualquier parte o en ninguna. En A. Morales Carrillo, *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, p. 168.
- Fig. 81. El héroe es desde muchos aspectos una figura lúdica, desinhibida y entretenida. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 70
- Fig. 82. El hombre al reír cae en cuenta que puede reorganizar el mundo a su antojo. Imagen: Internet.
- Fig. 83. El héroe no necesita recurrir a las ficciones de un más allá. En A. Morales Carrillo, *Espectacular de lucha libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, p. 175.
- Fig. 84. La cultura de masas muestra la necesidad de comprender que sus placeres no deberían juzgarse negativamente. Fotoestudio M. Miguel, Guatemala, ca 1958. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 66
- Fig. 85. Fiesta de la Santa Cruz en Zitlala. Foto: Agustín Estrada. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, pp. 8, 9.
- Fig. 87. Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 1975. En *Luna Córnea, Revista de fotografía*, p. 13.
- Fig. 88. De la lucha libre a la lucha social no hay más que un paso. Foto: Internet.
- Fig. 89. El héroe que se atrevió a lo insólito. Foto: Internet.