

**Héroes y bandidos: iconos populares y figuraciones de la nación
en América Latina**

by

Rafael Ponce-Cordero

Licenciado en Periodismo, Universidad de Sevilla, 2000

M.A. in Hispanic Languages and Literatures, University of Pittsburgh, 2005

Submitted to the Graduate Faculty of
the School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2010

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Rafael Ponce-Cordero

It was defended on

December 8, 2010

and approved by

Shalini Puri, Ph.D., Department of English

Hermann Herlinghaus, Ph.D., Department of Hispanic Languages and Literatures

John Beverley, Ph.D., Department of Hispanic Languages and Literatures

Dissertation Director:

Juan Duchesne Winter, Ph.D., Department of Hispanic Languages and Literatures

Copyright © by Rafael Ponce-Cordero

2010

**Heroes and Bandits: Popular Icons and Figurations of the Nation
in Latin America**

Rafael Ponce-Cordero, Ph.D.

University of Pittsburgh, 2010

This dissertation explores the figure of the hero in Latin American popular culture from a postcolonial-subalternist perspective. In the West, the conventional hero functions as a role model, defends principles of justice and order, and symbolically represents the state or at least the status quo. But what happens when—and where—the state is seen as unfair instead of just, weak instead of strong, and dangerous instead of benevolent? Is the hero different in Latin America, a marginal region in the world system living a heterogeneous modernity, as compared with the hero of a central, hegemonic power?

Examining a number of real-life and fictional characters—from superheroes to criminals—this dissertation aims to understand the role these icons play in the historical processes of nation building, hegemonic domination, and subaltern resistance throughout the region. The first section deals with two hugely popular Mexican superheroes: Santo el Enmascarado de Plata and Chapulín Colorado. Santo is a straightforward, law-and-order superhero, this during a time in which Mexico and other Latin American countries still believed in, and pursued, economic progress via the developmentalist model, with a strong state, a very instrumental culture industry backed by the government, and so forth. Chapulín, by contrast, is the opposite of the regular superhero: weak, cowardly, and not too bright. If he is to be read as a national allegory, it certainly shows a different face of the Mexican state, in a time in which developmentalism was undoubtedly on its way out.

The second part examines the two best selling musical genres in Latin America (and in the Hispanic market in the U.S.): the Mexican-U.S. Southwestern narcocorrido and the Puerto Rican-Nuyorican reggaetón, especially with respect to their treatment of drug lords, in the first case, and gang leaders, in the second. On many occasions, and in many ways, that treatment consists in depicting these outlaws as heroes, this in a post-communist, post-revolutionary, post-developmental world, and crucially, in a world after the complete failure and the devastating effects of neoliberalism in Latin America.

Contenidos

ENTRADA	1
I. Introducción El héroe, la nación y lo popular al sur de la modernidad	2
1.1. El héroe, la historia y la mirada postcolonial	4
1.2. Ese oscuro objeto de deseo llamado nación	18
1.3. Lo popular, lo masivo y su estudio	40
1.4. Plan de trabajo	53
HÉROES	57
II. Años 50-70 En busca del superhéroe mexicano (y latinoamericano): del Santo al Chapulín o el declive del modelo desarrollista	58
2.1. El superhéroe (clásico) y el estado nacional	61
2.2. Santo el Enmascarado de Plata o el adalid de la modernidad mexicana	82
2.3. El Chapulín Colorado o la inviabilidad de un Superman latinoamericano	111
BANDIDOS	141
III. Años 70-00 Bandidos heroicos (o héroes proscritos) en la era de la globalización: las figuras del narco y el guapo de barrio en el narcocorrido y el reggaetón	142
3.1. El bandido (social) y el estado nacional	146
3.2. El narcocorrido, el reggaetón y la subalternidad radical	171
3.2.1. El narcocorrido o “los hechos reales de nuestro pueblo”	172
3.2.2. El reggaetón o “la música con la que el pueblo se expresa”	184
3.2.3. Instrucciones para rayar un Mercedes	197

3.3. Bandidos heroicos, héroes proscritos, antihéroes del estado postnacional	214
3.3.1. Yo, bandido	216
3.3.2. Yo, ¿héroe?	235
SALIDA	256
IV. Conclusión Vulgaridad terrenal, violencia divina y heroicidad subalterna	257
Coda	273
Bibliografía	275

ENTRADA

héroe. 1. *m.* Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes. 2. *m.* Hombre que lleva a cabo una acción heroica. 3. *m.* Personaje principal de un poema o un relato en que se representa una acción...

bandido, da. 1. *adj.* Fugitivo de la justicia llamado por bando. 2. *m. y f.* Persona que roba en los despoblados, salteador de caminos. 3. *m. y f.* Persona perversa, engañadora o estafadora.

Diccionario de la Real Academia Española

I. Introducción

El héroe, la nación y lo popular al sur de la modernidad

El presente trabajo aborda ciertos temas importantes de la historia y la cultura recientes de América Latina mediante el estudio de una serie de personajes reales y ficticios de inmensa popularidad, el modo en que han sido y son presentados por diversas instancias de la industria cultural, y su articulación en los planos tanto del “discurso oficial” como del “imaginario popular”. La idea es examinar algunos de los iconos populares latinoamericanos más emblemáticos del último medio siglo en relación con la evolución política, económica y cultural de la región, tratándolos como “alegorías nacionales” en el contexto del proceso histórico mundial de las últimas décadas —supuestamente caracterizado por el paulatino retroceso del estado-nación— para discernir hasta qué punto estos iconos reproducen la cosmovisión dominante correspondiente a tal proceso y en qué medida provocan o admiten una lectura alternativa que resista la lógica hegemónica.

Los personajes que pretendo analizar tienen en común el hecho de que se han grabado a fuego —a lo largo de decenios de exposición a través de diversos medios— en la memoria colectiva de amplias mayorías de la población latinoamericana consumidoras de música, cómics, fotonovelas, películas y programas de televisión, entre otras formas de expresión de una cultura “popular” cuya imbricación con la industria cultural (la cultura “de masas”), siempre presente al menos desde el siglo XIX, no ha hecho sino acentuarse desde mediados del XX (Mukerji y Schudson 1991, Negus 1996, Martín-Barbero 2001, Yúdice 2004).

Llamaré “héroes populares” a estos personajes porque son protagonistas de una serie de narrativas de amplia difusión y también porque, venidas desde la ficción o la vida real, sus hazañas y virtudes parecen ser identificadas como heroicas por quienes siguen, admiran o consumen sus aventuras. Además, evitaré caer en la trampa de reducirlos a “meros” productos mediáticos o a “genuinas” muestras de la creatividad popular. En ciertos casos han nacido de la imaginación de un libretista contratado por un canal de televisión y han sido impuestos “verticalmente” desde la programación de la empresa para en última instancia pasar a formar parte del bagaje cultural del sujeto popular; en otros se han gestado dentro de procesos ajenos a una industria cultural hegemónica que sólo con posterioridad —y en respuesta a la popularidad “espontánea” del personaje o del género en que se desenvuelve— los ha incorporado a su repertorio, en ocasiones con notable éxito comercial.

Como quiera que sea, este trabajo parte del supuesto de que la dicotomía entre las culturas popular y masiva no sólo es difícil de verificar en la práctica, puesto que ambas se nutren mutuamente, sino que además resulta improductiva conceptualmente, puesto que al descuidar la interacción entre ellas suele caer en el mecanicismo de ver a la industria cultural como una institución todopoderosa, capaz de imponer sus contenidos *exactamente del modo en que se lo ha propuesto* a un público que traga lo que le den sin jamás producir —ni influir siquiera en la producción—, así como en el esencialismo de ver la categoría de lo popular como un ámbito “puro” y sin apenas conexiones con lo industrial-comercial (García Canclini 1990, Martín-Barbero 1987 y 2002).

Aquí me interesa, justamente, la relación tensa pero no siempre antagónica y nunca del todo unidireccional entre lo masivo y lo popular. Este trabajo quiere tratar con

respeto al “sujeto popular” latinoamericano, unidad mínima al fin y al cabo de esa masa presuntamente homogénea y pasiva, y por ello parte de un segundo supuesto: la gente *procesa* lo que consume, *lee* los textos que se le presentan en el papel o las pantallas, y en su *uso* de la producción cultural no sólo abre nuevas vías de significación para una producción dada sino que influye grandemente en lo que se produce —y en cómo se produce— a continuación (Fiske 1989, Negus 1996, Martín-Barbero 1987 y 2002). Y no hablo única ni exclusivamente de los índices de audiencia o las cantidades de copias vendidas.

Hablo, más allá de esos factores innegablemente importantes en una sociedad capitalista, de lo que llamaré “sensibilidades periféricas”. Y es que un tercer supuesto del que parte este trabajo descansa en el reconocimiento de la especificidad de América Latina en su condición de territorio doblemente marginal (puesto que lo hispánico ya lo es y lo indígena/africano viene a ser la periferia de lo periférico) en el contexto de un “diseño global” concebido en torno a —y desde la perspectiva de— la centralidad europea (Mignolo 2000). En términos muy sencillos, las cosas no se ven de la misma manera desde el centro que desde los bordes, y menos aun desde los bordes de los bordes.

1.1. El héroe, la historia y la mirada postcolonial

La propia noción de “héroe” resulta ilustrativa en este sentido. Ya Hegel señaló la importancia del héroe como representante del *Volksgeist* o “espíritu del pueblo” y, por extensión, del *Zeitgeist* o “espíritu de los tiempos”, y concluyó que, en un estado moderno caracterizado por el contrato social, la vieja moral heroica individualista se

había quedado anacrónica, por lo que —si había de sobrevivir bajo estas nuevas coordenadas históricas y éticas— la figura del héroe debía por necesidad ser “socialmente representativa” (Brombert 1969, Hegel 2004).

¿Qué hacer, sin embargo, con los vastos escenarios del drama humano en los que la modernidad, tal como se entiende el concepto en términos eurocéntricos, jamás llegó a cristalizar? ¿Qué hacer con la modernidad, periférica y heterogénea, de un territorio dotado de múltiples marginalidades como América Latina? ¿Qué hacer, en suma, con esa gran mayoría de los seres humanos a la que el propio Hegel borró de un plumazo de la “verdadera” línea de la historia humana?

Como se sabe, para Hegel existe una secuencia por completo lineal en la historia del hombre, que no es sino la del progresivo aumento del reconocimiento de la libertad: según él los asiáticos sólo sabían que *uno* —el déspota— era libre, los griegos y romanos que *algunos* hombres eran libres, y los alemanes, por fin, que *todos* los hombres son libres (curiosamente, los alemanes se llaman a sí mismos “teutones” por una antigua tribu germánica, pero en español les decimos “alemanes” por otra tribu cuyo nombre significa “todos los hombres”).

De hecho, según esta todavía influyente óptica, no solamente hay una secuencia cronológica —una evolución o progreso *en el tiempo* hacia sociedades más avanzadas, superiores, con una mayor conciencia de la libertad humana— sino también una secuencia *en el espacio*: la historia del hombre es para Hegel la historia del desarrollo de la libertad del hombre, que se ha ido abriendo paso con el transcurso del tiempo, desplazándose en el ínterin de este a oeste, desde las antiguas civilizaciones orientales hasta las modernas occidentales.

Y es que la concepción hegeliana de la historia es altamente idealista, pero por supuesto no prescinde —no puede prescindir— de lo material. Existe, para el filósofo alemán, una base geográfica de la historia. De un modo similar a lo que antes hiciera Kant, Hegel habla de distintos terrenos cuyas características físicas (elevación, clima, etcétera) condicionan la capacidad del “espíritu de la historia”, esto es, la libertad humana y particularmente su reconocimiento, para materializarse, hasta el punto de hacer no ya difícil sino aun inviable su manifestación. Nada sorprendentemente, en su modelo quedan descartadas las sociedades ubicadas en territorios demasiado fríos o tórridos, demasiado secos o húmedos, y así sucesivamente hasta dejar sólo a Europa y más en concreto a la parte norte de Europa occidental y central como escenario verdadero de la historia del hombre.

Asimismo, aunque el pensador alemán prefiere hablar casi siempre de naciones y pueblos, no desecha tampoco el concepto de raza, sobre todo cuando se refiere a dos de ellas a las que borra, olímpicamente, de la historia humana. Se trata, como es obvio en este contexto profundamente eurocéntrico, de negros y amerindios.

A estos últimos los descarta de un plumazo alegando que el planeta se divide en Viejo Mundo y Nuevo Mundo, y que la historia es una realidad exclusiva del primero: no hay historia donde no se escribe¹ porque sin escritura no puede haber conciencia de la historia. Más aun, y siempre siguiendo a Hegel, incluso civilizaciones de cierta sofisticación como las de México o Perú demostraron su carencia de espíritu al sucumbir dócilmente tras la llegada del *verdadero* espíritu. En efecto, para Hegel los nativos

¹ En tiempos de Hegel no se sabía que los pueblos mesoamericanos, como los mayas y los aztecas, sí contaban con sistemas de escritura jeroglífica. De cualquier modo, un filósofo como él seguramente hubiera considerado dichos sistemas como ejemplos de escritura primitiva, en el mejor de los casos, o incluso de una no digna de ser catalogada propiamente como tal, en el peor de ellos.

americanos son débiles física y mentalmente, son sumisos por naturaleza ante los criollos y desde luego todavía más ante los europeos, y hasta los negros son más susceptibles de asimilar la cultura occidental que ellos (por no hablar de la supuesta superioridad física de la raza africana, que hizo necesaria su importación a América una vez “comprobado” que los indios no servían para trabajar).

No obstante, en el modelo hegeliano los negros —en quienes el filósofo alemán supone sentimientos morales muy débiles o, estrictamente hablando, inexistentes— tampoco gozan de demasiado favor. De África, Hegel dice llanamente que no es una parte histórica del mundo, porque no tiene movimiento o desarrollo que exhibir, y cuando lo ha tenido éste le ha venido dado por Asia o Europa, que son los únicos continentes en los que se escribe la historia humana.

Salta a la vista el peligro inherente a esta visión del mundo y de la historia tan llena del más rampante de los eurocentrismos: al negarle a buena parte de la población del planeta la mera participación en lo que él llama la historia del hombre pero en realidad parece ser la de Europa, Hegel niega implícitamente la condición humana de todos aquellos a quienes excluye del ámbito europeo.

Esta discusión conduce, evidentemente, a una reacción filosófica articulada en el campo de los estudios postcoloniales, porque éstos se proponen de manera sistemática ver el mundo en términos no exclusivistas marcados por la hegemonía occidental antes descrita. Para Bill Ashcroft, por ejemplo, lo postcolonial representa el “discurso del colonizado” y puede entenderse como un producto creativo y teórico de las propias sociedades colonizadas. No se halla después del colonialismo, sino que es su interlocutor y antagonista *desde el mismo momento de la colonización*. Lo cual equivale a decir que el

pensamiento postcolonial es por definición anticolonial y constituye una vía articulada (quizá la única existente) para esquivar el pensamiento colonial, eurocéntrico, hegemónico. Al desenmascarar la pretendida universalidad del paradigma occidental y la pretendida inevitabilidad de su posición céntrica como punto más avanzado del desarrollo humano, lo postcolonial permite ver que todo ello es el resultado de un procedimiento concreto de una muy determinada “geopolítica del conocimiento” que hizo de una “historia local” —la de Europa— un “diseño global”, descartando por el camino otros saberes como falsos o precientíficos, y que en adelante miró siempre al mundo desde el “punto cero” de la perspectiva europea entendiendo por supuesto al resto de las culturas humanas como periféricas (Mignolo 2000).

La conciencia de este procedimiento histórico que en última instancia se traduce en la “colonialidad del poder” definida por Aníbal Quijano lleva a replantear, desde luego, tanto la historia como la noción de progreso, e incluso la propia modernidad. Ello representa todo un cambio de paradigmas con respecto a las concepciones liberal y marxista del devenir histórico: no es que América Latina esté sumida en el atraso y la pobreza por su *falta* de modernidad, sino que, por el contrario, la situación de América Latina es *inherente* a dicha modernidad y constituye, para empezar, su condición de posibilidad tanto material como ideológicamente. La colonialidad no representa, en ese sentido, algo anterior, posterior o residual con respecto a la modernidad, sino simple y llanamente su otra cara: al fin y al cabo la modernidad *es* el imperio europeo, según la definen Ashcroft, Dussel, Mignolo, Quijano y otros. La conquista de América constituye la condición sine qua non de la conciencia moderna europea. La modernidad se basa en la conquista, la regulación imperial de la tierra, la disciplina del alma y la creación de

verdad, un discurso que permitió la ordenación a gran escala de la experiencia humana tanto dentro como fuera de Europa. Deriva de esto que la modernidad es un evento consustancial a la colonialidad que recién se produce, de hecho, en el momento mismo en el que los desiguales polos de la ecuación “poder imperial” \neq “sujeto colonial” chocan y en el que —en *ese* choque— se constituyen como tales (Hardt y Negri 2009). La modernidad, entonces, no es exportada por el avance del colonialismo, sino que surge de y en los desencuentros que conforman la colonialidad. En otras palabras, los sujetos coloniales son tan modernos como coloniales o colonialistas son los sujetos de la modernidad.

Cabe conjeturar, sin duda, que el héroe de un espacio así marginalizado ha de ser distinto al de uno emanado de un espacio más central, muy en especial si, como aduce el propio Hegel, dicho héroe es o quiere ser socialmente representativo. Significativamente, en un contexto como el latinoamericano caracterizado por su posición epistemológica, geográfica y económicamente periférica y heterogénea con respecto a los ejes de poder de la modernidad, varios de los personajes incluidos en el presente estudio pueden ser descritos más estrictamente empleando las categorías de “antihéroe” y “bandido” que la de “héroe”. Sin embargo, no se puede decir de ellos que se trate de héroes necesariamente arcaicos, carentes de un carácter plenamente moderno. Muy por el contrario, estos personajes obedecen, hasta cierto punto, a la lógica hegemónica del héroe pero, al mismo tiempo y de forma fundamental, son refractarios también de las ambigüedades y ambivalencias propias de la modernidad tal y como ésta se manifiesta tanto en la condición colonial como en las sensibilidades periféricas que en ella emergen, como en el transcurso de este trabajo se argumentará.

Los dos tratados sobre el héroe como figura literario-mitológica más conocidos e influyentes son probablemente *The Myth of the Birth of the Hero*, que el psicoanalista vienés Otto Rank, discípulo directo de Sigmund Freud, escribió en 1909, y *The Hero with a Thousand Faces*, publicado en 1949 por el mitógrafo, escritor y editor estadounidense Joseph Campbell bajo el influjo reconocido de Carl Jung y sus arquetipos psicológicos.

Siguiendo más o menos fielmente a sus respectivos maestros, ambos estudiosos establecen las características generales del héroe, desentrañan el posible significado de los relatos heroicos, e incluso llegan a proponer sendos patrones narrativos —diferentes entre sí, aunque con algunas coincidencias— a los que según ellos se adhieren siempre o casi siempre tales personajes. El héroe de Rank, en consonancia con las obsesiones de Freud, es manifiestamente edípico, consigue al final del relato un triunfo personal y social, y vive sus aventuras en la primera mitad de la vida (desde el nacimiento hasta una madurez representada por la suplantación real o simbólica del padre). El héroe de Campbell, en cambio, se desenvuelve en la segunda mitad de la vida, esto es, en la madurez, y muestra al final, en concordancia con las ideas de Jung, una cara más redentora que victoriosa (máxima virtud suya es, de hecho, la paternal capacidad de sacrificarse por su hijo).

Como quiera que sea, en ambos casos se trata de personajes y vidas ejemplares que desempeñan, en última instancia, una función social, ya sea apagando o sublimando neuróticos impulsos violentos en el seno de la familia y la comunidad, o empujando al narrador y/o al lector a explorar y descubrir nuevas y mejores —aunque acaso olvidadas— facetas de su psique. Al identificarse con el héroe, el narrador y/o lector de Rank vive en su mente una aventura que, de ser puesta en práctica, desembocaría en el

parricidio. Para Campbell, en cambio, tal identificación nos permite acercarnos al inconsciente colectivo:

For Rank, hero myths originate and function to fulfill a blocked need: the need to fulfill socially and personally unacceptable impulses. The fulfillment that myth provides is compensatory: it is a disguised, unconscious, and merely fantasized venting of impulses that cannot be vented directly. [...] For Campbell, hero myths originate and function to fulfill not a blocked need but simply a yet unrealized one: the need to discover and nurture a latent side of one's personality. There is nothing socially or personally objectionable about that side, in which, indeed, one revels. Rather than a merely compensatory fulfillment, myth provides a direct and full one—in fact, the best possible one. (Segal 1990: xxvii)

Si el héroe de la tradición occidental representa mayormente a un yo freudiano triunfante (Rank 1990) o a un yo jungiano redentor (Campbell 2004) y constituye, en última instancia, un *modelo de socialización* basado en la integridad de un ego victorioso, esto es, un catalizador para la identificación del lector u oyente o espectador con el orden establecido, ¿qué hacer cuando ese orden *no existe* o se percibe como *inherentemente defectuoso, perdedor, ajeno o incluso peligroso*?

El presente trabajo intentará demostrar que, de un modo seguramente más intuitivo que consciente, las audiencias del continente han ido moldeando héroes latinoamericanos bien distintos a los de los centros hegemónicos, al decantar su preferencia por ciertos personajes y no por otros, llevando a los medios a introducir,

quizá a su pesar, figuras que incorporan la marca de la “diferencia colonial” —y, por tanto, el espectro de lo postcolonial— en producciones pensadas en un principio como “simple entretenimiento”.

Así pues, en su faceta más amplia y más ambiciosa, este trabajo supone una indagación del concepto de “héroe popular” desde un punto de vista postcolonialista y subalternista. Mi primera hipótesis radica en la inviabilidad del héroe —en el sentido convencional de la tradición occidental analizada en los textos antes citados— visto desde una condición popular subalterna o, más precisamente, desde una sensibilidad periférica emanada de dicha condición. Y es que, más allá de (anti)héroes y bandidos, aun los personajes decididamente heroicos tienden, en América Latina, a mostrar una cara más de mártir que de ego victorioso. Lejos de presentar un panorama devastador, quiero sugerir que esta imposibilidad material del héroe “verdadero” en la cultura popular latinoamericana abre posibilidades emancipadoras, ya que por fuerza distancia al lector/espectador/consumidor de la esfera de lo hegemónico y permite la articulación de discursos alternativos inclusive en espacios tan abiertamente consagrados al sostén de la ideología dominante como los medios masivos de comunicación.

Ahora bien, “posibilidades emancipadoras” no es lo mismo que “emancipación”. No quiero sonar excesivamente apologético ni con respecto a los personajes que planeo analizar como parte de este proyecto ni mucho menos, en general, con respecto al papel de los medios de comunicación y la industria cultural, que, en América Latina como en otras latitudes, mal pueden considerarse agentes del cambio o fuerzas liberadoras. Lo que busco es resaltar la riqueza en significados de fenómenos a menudo despectivamente tratados —u olímpicamente ignorados— por la academia. En consecuencia, mi segunda

hipótesis, ya más particular aunque de hecho desgajada de la anterior, es que estos héroes fallidos y estos bandidos heroicos ofrecen la posibilidad de una lectura compleja relacionada con la historia latinoamericana y en concreto con la evolución del estado-nación. Si el héroe simboliza el orden establecido, sin duda cualquier modificación importante en el statu quo debería influir grandemente en su representación, como en efecto ha ocurrido en los últimos decenios en América Latina: no debe ser casualidad que la progresiva retirada del héroe “convencional” al estilo de los provenientes de los centros del saber occidental y la consiguiente proliferación de antihéroes, bandidos y mártires (héroes “imperfectos” o “alternativos”) que responden a sensibilidades periféricas hayan coincidido con el paulatino retroceso del estado como eje indiscutible de poder y de articulación de lo nacional en el subcontinente.

La tercera hipótesis, finalmente, es que estos personajes ofrecen asimismo terreno fértil para interpretaciones y articulaciones diversas, no ya desde la esfera letrada —esto es, no desde la fabricación de contenidos mediáticos a cargo de la industria cultural ni desde la hermenéutica a cargo de la universidad— sino más bien desde la propia sensibilidad popular, es decir de esa que, lejos de sólo estar acriticamente expuesta al bombardeo epistémico y mediático de la cultura hegemónica, es capaz también, en cierta medida, de producir sus propios significados mediante operaciones complejas de apropiación, resemantización y renarración y, en definitiva, de elaborar sus propios textos en el proceso de consumir, leer e interpretar los artefactos de la matriz cultural desde una mirada otra. Tales lecturas y usos, de corte no necesariamente revolucionario ni anti-hegemónico pero sí, como mínimo, heterogéneo y *no* hegemónico, son las que más me interesan en tanto y en cuanto abren la puerta a subjetividades marginales (en especial,

como veremos, masculinas), a microrresistencias, y a la posibilidad de la emancipación. Dan pie, en definitiva, a una esperanza postmodernamente escéptica pero —en los tiempos postrevolucionarios que corren— por eso mismo acaso más bienvenida que las utopías teleológicas de la modernidad.

Los “héroes populares” cuya pista pretendo seguir a lo largo de la historia latinoamericana reciente son los superhéroes mexicanos Santo el Enmascarado de Plata (años cincuenta en adelante) y el Chapulín Colorado (años setenta en adelante), quienes se adueñaron por largas temporadas del cine y la televisión, respectivamente, en su país de origen y buena parte del continente; y los traficantes de drogas y los guapos de barrio que tan a menudo asoman en el narcocorrido mexicano (y estadounidense) y el reggaetón puertorriqueño (y estadounidense), hoy por hoy los dos géneros musicales en español más vendedores en sus respectivas áreas de procedencia y en otros países, incluyendo Estados Unidos.

A mi modo de ver, con todas sus especificidades, Santo es un superhéroe bastante al uso, adaptación más o menos convencional de un Superman o, mejor, un Batman: un hombre “normal”, sin superpoderes, pero entrenado hasta el máximo de las facultades físicas y mentales humanas. Se trata de un personaje valiente e inteligente que lucha, en esencia, por los mismos ideales de orden y justicia que preconizan los superhéroes del norte, todo esto en un México pre-Tlatelolco todavía aferrado al proyecto desarrollista, con un estado fuerte que, al menos en apariencia, contaba con la plena identificación “revolucionaria” de su pueblo. El Chapulín Colorado, por su parte, es diametralmente distinto —de hecho es el reverso consciente del modelo superheroico estadounidense—: débil, cobarde y algo tonto, su salto a la fama coincide sospechosamente con la quiebra

del desarrollismo y el resultante descalabro del poder estatal en México y en el resto de América Latina.

Como su propio nombre indica, los protagonistas del narcocorrido son a menudo —aunque no siempre— narcotraficantes, sicarios y otros personajes relacionados con el narcomundo. Los del reggaetón, entretanto, son muy usualmente —tampoco siempre— guapos de barrio, pandilleros y otros personajes relacionados con la delincuencia urbana. Es más, no pocos intérpretes de narcocorrido se jactan de sus conexiones con el negocio de las drogas y no dudan en posar con armas de fuego para las portadas de sus álbumes, y varios de ellos han muerto a balazos como si protagonizaran una de sus canciones. Algo similar cabe decir de los reguetoneros, quienes al igual que los cantantes de hip-hop de Estados Unidos ejercen ampliamente el *dissing* y el *battling* —rebautizados como “la tiraera”—, y en más de un caso han participado en tiroteos e incluso han acabado entre rejas. Nada sorprendentemente en vista de estas credenciales, ambos géneros han sido acusados de promover la violencia y constituir una mala influencia para la juventud, y han sufrido vetos radiales en sus áreas de origen y otros lugares. No obstante, su popularidad no ha disminuido por ello, sino más bien todo lo contrario. Propongo leer a los narcos y los guapos de barrio del narcocorrido y el reggaetón como héroes populares, pues en clave heroica cuentan sus proezas los dos géneros, y sugiero en concreto leerlos como héroes populares a la luz del resultado histórico de la aplicación del neoliberalismo en buena parte de América Latina durante los años ochenta: el desastre político, económico y social de los años noventa, esto es, justamente el decenio en que ambos géneros florecieron y llegaron a ser lo que son, en medio de la retirada estatal, la anomia generalizada y la descomposición de lo social.

El estudio que planteo involucra, como se desprende de todo lo anterior, una operación múltiple. En primer lugar, un recuento histórico de cada uno de los personajes seleccionados, varios de los cuales no han gozado hasta la fecha de tratamiento académico serio a pesar de su comprobada y prolongada popularidad. Santo, por ejemplo, ha concitado en los últimos años la atención de los investigadores tanto en su México natal como en Estados Unidos, si bien la mayoría de los libros sobre la historia del cine mexicano y latinoamericano siguen acogándose a la dudosamente provechosa costumbre de ignorar desdeñosamente sus películas o mencionarlas sólo para descartarlas como insignificantes exponentes de lo peor de las horas más bajas de dicha historia:

Carl J. Mora, an eminent scholar of Mexican cinema, calls the era in which their production began “the darkest days” of the nation’s film industry. Other recent histories of Mexican cinema simply ignore El Santo’s movies altogether, thus avoiding the awkward business of denouncing the most profitable Mexican movies made from the 1950s until the release of *Like Water for Chocolate* in 1993. (Rubenstein 2002: 574)

El Chapulín Colorado, por su parte, brilla por su ausencia en el mapa académico de la cultura popular latinoamericana pese a ser, con toda probabilidad, uno de los productos más universalmente extendidos y exitosos de esa cultura: el bolero fue por décadas un género para personas mayores hasta que lo resucitó Luis Miguel, la salsa tuvo grandes problemas para pegar de verdad en el Cono Sur, las telenovelas y películas de un país no siempre triunfan en los demás, gran parte de la música popular es considerada

bajuna y de mal gusto por las clases altas, pero la popularidad del Chapulín Colorado no conoce prácticamente fronteras geográficas, brechas generacionales o distinciones clasistas².

Algo similar ocurre en el caso del narcocorrido y el reggaetón, pues el primero lleva algún tiempo —al menos desde finales de los años noventa— cautivando la mirada de la academia, pero el segundo sólo lo ha hecho muy recientemente³. Mi intención, de cualquier forma, dista de constreñirse a lo biográfico o historiográfico: tal metodología no engendraría más que un catálogo —quizá pintoresco e interesante mas con seguridad escasamente iluminador en el plano teórico— de productos culturales latinoamericanos.

La segunda tarea consistirá, desde luego, en interpretar los objetos de estudio elegidos sin perder de vista su imbricación con el devenir histórico de aquellas que podrían denominarse sus condiciones de producción: el marco estatal-nacional de producción simultánea y correlativa de sujetos-ciudadanos y de sujetos-bandidos o ilegales, cuya exclusión de hecho “constitutes the founding moment of citizenship” (Balibar 2004: 76); las relaciones de poder político y económico en que necesariamente están inmersos tanto los productores como los consumidores de cultura en sus constantes negociaciones —llevadas a cabo desde posiciones sin duda desiguales— de posibilidades de significación y enunciación; y los accidentados cambios o, más bien, desplazamientos epistemológicos que han tenido lugar durante los últimos decenios a escala local, nacional y global. Aquí, como ya anuncié y como espero justificar más adelante, resultará

² La más notable excepción a esta afirmación a nivel latinoamericano es el caso tan frecuentemente particular de Cuba, donde tanto el Chapulín Colorado como los otros personajes de Chespirito son prácticamente desconocidos y, por supuesto, distan de constituir un elemento importante de la cultura popular.

³ Véase la colección de ensayos *Reggaetón*, editada por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández, que Duke acaba de publicar en 2009.

estratégicamente funcional la por otro lado problemática noción de “alegoría nacional” que, para el caso de América Latina —al fin y al cabo la América unida de Bolívar, la América nuestra de Martí, la América arielista de Rodó, la América calibanesca de Fernández Retamar, la América de venas abiertas de Galeano, la América secuestrada de Blades—, ha de entenderse a mi juicio como extensiva a la categoría de lo continental.

Un tercer movimiento implicará la superación de este análisis o, si se quiere, una lectura a contrapelo en sentido benjaminiano, para entrever lo que de antisistémico, antihegemónico, emancipador, contestatario, rebelde, resistente o al menos no integrado puedan tener estas producciones culturales, sobre todo al dejar su nido hegemónico para pasar a la esfera pública y asentarse, mediante el consumo popular, en el terreno de lo subalterno. Una misma narrativa es capaz —dependiendo del contexto interpretativo— de representar el punto de vista dominante y, a la vez, permitir resignificaciones y renarraciones alternativas o, por el contrario, mostrar una cara disruptiva sin hacer, en última instancia, otra cosa que reproducir la lógica del discurso hegemónico.

Pero antes de emprender este viaje parece conveniente definir algunos términos y dejar sentadas algunas de las bases sobre las que pienso edificar la argumentación que vendrá a continuación. En especial en lo que se refiere a los problemas de la nación, la cultura popular, las sensibilidades periféricas y la relación entre ellas.

1.2. Ese oscuro objeto de deseo llamado nación

Para nadie es secreto que el problema de la identidad cultural —nacional y continental— ha sido una constante a lo largo de la historia latinoamericana. Desde Garcilaso de la

Vega el Inga hasta Gabriel García Márquez, desde *Ariel* hasta *Calibán*, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Isabel Allende, de una u otra manera el tema ha interesado, dividido y obsesionado a pensadores, artistas y figuras públicas de variada índole durante siglos.

Ni —del todo— india ni —del todo— europea, América Latina lleva doscientos años haciendo gala de un doble discurso rayano en la hipocresía o, incluso, en la doble personalidad. Por un lado denigra a sus pueblos indígenas, por otro los ensalza como origen (heroico) de la nación. Por un lado se proclama distinta de occidente, por otro se avergüenza de sus elementos no occidentales. Por un lado canta odas al mestizaje, por otro prefiere a los mestizos “armoniosos”, esto es, aquellos con mayor dosis de sangre blanca. Esta suerte de esquizofrenia se debe a que las luchas independentistas fueron, en buena medida, una guerra civil entre españoles (Lockhardt y Schwartz 1983: 421).

El mismísimo Libertador sintetizó el dilema en su “Carta de Jamaica” de 1815:

Yo considero el estado actual de América como cuando desplomado el imperio romano cada desmembración formó un sistema político, conforme a sus intereses y situación, o siguiendo la ambición particular de algunos jefes, familias o corporaciones, con esta notable diferencia, que aquellos miembros dispersos volvían a restablecer sus antiguas naciones con las alteraciones que exigían las cosas o los sucesos; mas nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos indios, ni europeos, sino una especie de mezcla entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país, y que

mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado. (Bolívar 2009: 17-18)

No somos indios ni somos europeos, dice Bolívar, sino algo en medio, mixto, a caballo entre los genuinos dueños del suelo americano y los usurpadores extranjeros. Salta a la vista que esa primera persona del plural articula su discurso desde un yo enunciativo criollo que habla por y para un público también criollo. Y es que si algo está claro es que la independencia de los países de la América española fue cosa de eso, de “españoles americanos”, y concretamente de las élites criollas. Nótese que, al fin y al cabo, el propio Libertador —que alguna vez dijo que una invasión europea era preferible a una insurrección negra— habla en su texto de disputarles el territorio a sus *legítimos propietarios*, los indios, desde una subjetividad criolla que se entiende a sí misma como explotada por los españoles peninsulares pero explotadora de la población indígena.

Lo cierto es que los indios, a la sazón todavía la mayoría de la población en vastas zonas del continente y como hemos visto auténticos dueños de América según el propio Bolívar, ganaron poco —o nada— con la independencia. Es más, la formación de los estados nacionales fue en muchos sentidos perjudicial para ellos, pues quedaron desprotegidos con respecto a los latifundistas criollos amos de los nuevos países. El gobierno quedó en manos, precisamente, de quienes tenían desde hacía ya tiempo los medios de producción, de quienes eran propietarios de las tierras y por tanto —aunque no oficialmente pues la esclavitud indígena estuvo siempre prohibida— de los hombres, y de quienes eran los encargados de explotar al pueblo, reprimir sus rebeliones y cometer los mayores abusos de poder. Antes al menos existían las *Leyes de Indias*, que a menudo se

saltaban a la torera pero como mínimo servían de freno a la inhumanidad hispano-criolla. Antes había autoridades reales que ejercían un —relativo— control sobre los grandes hacendados y los mandamases locales. Pero ahora los patronos, los españoles nacidos en América tan temidos por los indios, tenían las manos libres para aplicar su ley. Ya no había ni siquiera meras formalidades, o personeros de mayor o menor buena voluntad y eficacia como el fiscal protector de los naturales, que pudieran amparar a la comunidad indígena. Los poderosos incrementaron su poder y construyeron sus naciones a su imagen y semejanza, dejando de lado a la abrumadora mayor parte de la población. No sorprende pues que la estructura social, política y económica haya quedado casi intacta pasadas las “revoluciones”.

Así, a la hora de la independencia, ésta, y por consiguiente las repúblicas —los estados nacionales— resultantes, se plantean en términos exclusivistas hispano-criollos. En América Latina, el proyecto del estado-nación, “a pesar de haber sido forjado frente y contra la dominación colonial, es paradójicamente un designio colonial” (Serje 2005: 12). Básicamente, lo que ocurre es que se elimina la instancia metropolitana del tablero, pero las reglas del juego permanecen casi inalteradas. Los libertadores son criollos, sus revoluciones son burguesas en ideas pero oligárquicas en la raíz, y poco o nada cambia estructuralmente en las ex colonias. En la mayoría de los países con fuerte componente indígena —en la región andina, por ejemplo— incluso se mantiene el tributo de los naturales, en palmaria contraposición a los impuestos para los blancos, que sí se derogan. El letrado teorizado por Ángel Rama se aferra a su poder e incluso lo refuerza, pues descartada la presencia peninsular es el único dotado para administrar la cosa pública. Las ideas fuera de lugar de Roberto Schwarz se aplican, por fe o por hipocresía, sin tener

en cuenta la realidad: se importan los ideales del liberalismo europeo, por ejemplo, sin acompañarlos del cambio socioeconómico supuestamente inseparable de ellos (en términos marxistas, se pretende copiar la superestructura sin modificar la base). Los próceres americanos intentan fundar naciones definidas por y para una minoría criolla y, en consecuencia, por encima y en contra de las mayorías mestizas, indias y, en algunas regiones como el Caribe, negras.

Pero, a pesar de esta pretensión criolla de forjar identidades nacionales basadas en lo criollo, la realidad americana del momento —y del futuro— presenta una multiplicidad de factores diferenciales regionales, clasistas y muy especialmente raciales contrapuestos. Tras la independencia, las élites criollas se vieron libres de la interferencia española a la hora de ejercer su dominio sobre las nacientes repúblicas americanas. Pero no se vieron libres de sus propias sociedades. El intento de exclusión de lo no criollo no ocurrió sin contestación.

El caso de los Andes es particularmente interesante debido a la elevada población indígena de Ecuador, Perú y Bolivia, pero también debido a la muy escasa de Colombia. Como explica Brooke Larson en *Trials of Nation Making* (2004), durante el siglo XIX estos países se dieron a la difícil tarea de crear “repúblicas sin ciudadanos”, pero diversos factores provocaron que sus proyectos nacionales se diferenciaron. Ecuador y Perú, así como Bolivia en menor medida (debido a las dimensiones de la población indígena, a la pervivencia de las comunidades tradicionales y a la insurgencia temprana y decidida de los indios), lograron establecer sociedades hechas a la medida del sector dominante criollo y no sería sino hasta principios del siglo XX cuando empezarían a acogerse a la inclusividad del discurso del mestizaje. Colombia, en cambio, se debatió durante algún

tiempo entre la asimilación y la marginalización de su población nativa, pero lo exiguo de ésta le permitió convertirse en un estado pionero en la concesión de derechos indígenas.

El poder, por supuesto, dista de ser tan absoluto como los poderosos mismos quisieran creer. Lo que las élites consiguen imponer a menudo es contestado o negociado y siempre es temporal. Los indios no fueron meros espectadores ni víctimas pasivas en el proceso de formación de las nuevas naciones, como demuestran el indigenismo radical cuzqueño referido por Marisol de la Cadena en *Indigenous Mestizos* (2000), los movimientos culturales mapuches mencionados por Florencia Mallon en *Courage Tastes of Blood* (2005) y el modernismo maya de las élites indígenas guatemaltecas expuesto por Greg Grandin en *The Blood of Guatemala* (2000), entre otros ejemplos. Todos ellos constituyen proyectos nacionales alternativos que sin duda influyeron en el devenir de los acontecimientos, para empezar empujando al estado a redefinirse como mestizo con el fin de, por una parte, abrir el concepto de ciudadanía hasta abarcar a la población nativa, pero, por otra, diluir las distinciones raciales gracias a este ideal conciliador.

A este mismo efecto adormecedor del potencial conflictivo de la heterogeneidad latinoamericana coadyuvó, en el caso de Brasil y de su población negra, la en otros tiempos tan exaltada noción de la “democracia racial”. Pero, de nuevo, la realidad no es tan unidireccional. Como se ve a las claras en *Race in Another America* (Telles 2006) y sobre todo en *Dreaming Equality* (Sheriff 2001), dicha figura puede servir y de hecho ha servido como instrumento de las élites para negar de plano la existencia misma de un problema racial en Brasil, pero también como arma de los sectores desfavorecidos para edificar utopías propias y negociar su situación con el estado en términos extraídos del mismo discurso oficial.

El caso de la población afrocubana y su relación con la nación es incluso más decidor. En la isla caribeña, ya antes de la independencia la inclusión de la población negra formaba parte del proyecto nacionalista, lo cual se tradujo en un sufragio universal insólito para la época. Como muestran Rebecca Scott en *Degrees of Freedom* (2008) y Alejandro de la Fuente en *A Nation for All* (2000), en efecto la supuesta inexistencia de la raza en Cuba —donde ser cubano era ser más que negro, mulato o blanco— fue usada para enmascarar desigualdades y aplacar descontentos, pero también sirvió para evitar un segregacionismo tipo estadounidense y para articular la oposición ante el racismo presente en la sociedad.

En suma, tanto los indios en los países con gran población indígena como los negros en los países con gran población de origen africano plantearon problemas a sus respectivas élites blanco-mestizas en lo que a la definición de la nación y la ciudadanía respecta, pero la historia no se escribe sólo —ni mayormente— de arriba para abajo. A lo largo del siglo XIX y sobre todo del XX los grupos raciales desfavorecidos participaron activamente en la construcción nacional, negociando con el estado e inclusive llegando a proponer modelos de nación heterogéneos.

Y esto es algo que lógicamente se hizo notar en literatura, en arte, en cultura en definitiva, más pronto que tarde: la innegable presencia —y a veces fuerza— de las minorías/mayorías no criollas y la necesidad de una operación de inclusión simbólica de los distintos sectores en el proyecto nacional.

¿Cómo se construye una nación, cómo se expresa el proceso de construcción en literatura, cómo se coadyuva desde la letra a la cristalización de un imaginario nacional? Mediante el cruce de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault y la de la formación

de la nación de Benedict Anderson, pasando por los conceptos de alegoría en Fredric Jameson y sobre todo en Walter Benjamin, Doris Sommer plantea en *Foundational Fictions* (1991) la noción de “romance nacional” como una alegoría nacional propiciada por la relación entre las narrativas personales, del amor heterosexual, y las colectivas, del amor por la patria, esto es, por el matrimonio entre Eros y Polis. La identificación entre estas dos instancias no se da, según ella, tanto por paralelismo como por metonimia: no es tanto que una equivalga a la otra como que ambas están inextricablemente ligadas y la una presupone a la otra. En ciertas obras canónicas latinoamericanas del siglo XIX, que Sommer denomina “ficciones fundacionales” en el doble sentido de que fundan —o como mínimo ayudan a fundar— la nación y al mismo tiempo fundan la literatura nacional, se establece en primer lugar una prescripción del modelo a seguir a través de una suerte de “exhibicionismo heterosexual” (en otras palabras, se ejemplifica el ideal de la familia burguesa), y acto seguido se vincula indisolublemente este modelo con el proyecto de nación en curso. Mediante la unión amorosa de los protagonistas del romance —o, a veces, mediante su imposibilidad— se obliga al lector a imaginar un estado ideal en el que dicha unión sea posible más allá de las diferencias regionales o clasistas o raciales, esto es, el estado nacional que se pretende fundar como una estructura homogénea que ha resuelto sus conflictos internos merced a una conciliación no violenta entre sus distintas facciones. Lo anterior es muy claro, por ejemplo, en *Martín Rivas*, donde la tensión entre la burguesía capitalina chilena y la oligarquía minera se resuelve simbólicamente con el amor entre Martín y Leonor. En *Amalia*, en cambio, el enfrentamiento entre Buenos Aires y el interior no se puede solucionar debido al barbarismo del gobierno rosista, por lo que tampoco el amor entre los protagonistas

puede fructificar. En *Sab* o *Iracema*, por último, vemos el intento de conciliación racial —que supera, pues, al menos simbólicamente la identificación nación-criollismo— a través de un mestizaje homogeneizador que sin embargo se puede entender también como ocultador de la heterogeneidad radical de la sociedad.

El proceso, desde luego, no se detuvo o agotó en el siglo XIX. Diversas corrientes literarias del siglo XX, desde el modernismo (en su sentido hispano) hasta el post-Boom, pasando por las vanguardias, la novela de la tierra o el Boom, han sido ensalzadas por su imbricación con el proyecto de construcción de la nación o por su capacidad para dejarlo atrás, criticadas por ser cómplices del discurso nacional o por abandonarlo, y en todo caso leídas en relación con este proceso. El caso de Macondo como representación alegórica de la nación y por extensión del continente resulta a todas luces paradigmático (Benedetti 1972, Rama 1987, Cueva 1993, Martín 1989 y 2009, entre otros incontables ejemplos).

Es más, hay quien ha propuesto que no sólo en América Latina sino en la virtual totalidad del Tercer Mundo *cualquier* manifestación literaria es —forzosamente— una alegoría nacional y como tal ha de ser tratada:

All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I will call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel. [... O]ne of the determinants of capitalist culture, that is, the culture of the western realist and modernist novel, is a radical split between the private and the public, between the poetic and the political, between what we have come to think of as the domain

of sexuality and the unconscious and that of the public world of classes, of the economic, and of secular political power: in other words, Freud versus Marx. [...]

Third world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic, necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society.*

(Jameson 1986: 96)⁴

Por supuesto, tal proposición me parece una generalización exagerada, o más bien una reducción burda y más que probablemente errada. Como replica con mucha solvencia Aijaz Ahmad en “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the National Allegory”, si bien Jameson explica bastante bien por qué cree que la producción del Tercer Mundo (concepto no sólo ya en 1986 un poco obsoleto y hoy por hoy completamente inaplicable, sino además uno que el propio Jameson admite que es en rigor insostenible) no tiene más remedio que ser alegoría nacional, nunca justifica del todo por qué la de los países desarrollados no lo es. Se antoja de todo punto innegable que existe literatura/arte/cultura “primermundista” de corte alegórico al igual que literatura/arte/cultura “tercermundista” que no se adecua en absoluto a esa categoría:

[First,] the ideological conditions of a text’s production are never singular but always several. Second, even if I were to accept Jameson’s division of the globe into three worlds, I would still have to insist [...] that there is right here, within the belly of the First World’s global postmodernism, a veritable Third World,

⁴ Énfasis en el original.

perhaps two or three of them. Third, I want to insist that within the unity that has been bestowed upon our globe by the irreconcilable struggle between capital and labour, there are more and more texts which cannot be placed within this or that world. Jameson's is not a First World text; mine is not a Third World text. We are not each other's civilizational Others. (2008: 122)

La crítica de Ahmad a la “retórica de la otredad” de Jameson se basa en los siguientes puntos: en primer lugar, la incoherencia epistemológica y política de un constructo teórico como el de “Tercer Mundo”; en segundo lugar, la homogeneización inadmisibles —o, lo que es igual, la ocultación totalizante de las especificidades culturales, económicas y políticas— que dicho concepto implica; en tercer lugar, la idea insostenible de que todo ese “Tercer Mundo” está dominado por una sola ideología única (el nacionalismo) y por su supuesta forma cultural correspondiente (la alegoría nacional); en cuarto lugar, la falta de reconocimiento del hecho de que una gran proporción de la ficción creada en el “Primer Mundo” puede encajar perfectamente en el paradigma de la alegoría nacional; y, en quinto lugar, el modo simplista en que Jameson describe la dialéctica entre lo social y lo literario.

Sommer también critica el desmedido afán abarcador —o la ingenuidad— de los excesivamente inclusivos y al mismo tiempo tremendamente excluyentes planteamientos de Jameson, que aparentan ser tan cerrada, autocontenidamente perfectos precisamente por la manera como dejan fuera buena parte de la realidad. No obstante, lo profundamente problemático de la terminología y de la visión del mundo jamesoniana no le impide a Sommer emplear la noción de alegoría nacional en última instancia. Y yo

también considero que los conceptos de Jameson pueden todavía resultar útiles, siempre y cuando no sean tomados como preceptos inamovibles sino constantemente puestos en cuestión sobre la base de cada caso particular y, en definitiva, siempre y cuando sean usados *estratégicamente*. Aceptar acríticamente los postulados de Jameson sería asumir el dictado colonizador del intelectual occidentalista que otorga legitimidad a los sujetos del sur global únicamente para expresar su particular situación de pobreza y explotación, mientras reserva para el sujeto hegemónico europeo-norteamericano (esto es, para sí mismo) la capacidad y la libertad de hablar urbi et orbi de la condición humana. Ahora bien, el hecho de que el autor estadounidense se equivoque al endilgar a *todas* las obras literarias del sur global un cariz alegórico no invalida la existencia de *algunas* o incluso *muchas* que sí constituyen una alegoría nacional o que al menos *admiten* esa lectura.

Para Sommer, como hemos visto, las ficciones fundacionales latinoamericanas del siglo XIX presentan una alegoría entre las narrativas personales (el amor romántico) y las narrativas políticas (el amor por la nación). La autora favorece el uso del concepto de alegoría en un sentido benjaminiano, no como paralelismo y reproducción sino como dialéctica e inextricabilidad. Para Benjamin, sin embargo, dicha dialéctica jamás resulta constructiva, ya que se mueve hacia una irresistible decadencia: las alegorías son, en el reino del pensamiento, lo que las ruinas son en el de las cosas. Mediante una “mala lectura voluntaria” de Benjamin que deja a un lado su pesimismo, Sommer sostiene que las alegorías nacionales latinoamericanas decimonónicas sí construyen. Para ella, en lugar del paralelismo metafórico —por ejemplo entre pasión y patriotismo— que los lectores podrían esperar en una alegoría, vemos en estos relatos una asociación metonímica entre un amor romántico que necesita la bendición y la legitimidad política de un estado que a

su vez necesita ser fundado en el amor. El doble objetivo de los romances fundacionales es pues escribir la historia —producirla— y ofrecer un modelo de consolidación no violenta del estado nacional a partir de la pasión heterosexual de los protagonistas.

Juan Pablo Dabove, en su libro *Nightmares of the Lettered City*, también defiende la validez de la alegoría nacional, no sin problematizarla antes, desde luego. Tras discutir las posturas de Jameson y de Sommer en términos similares a los que he planteado en los párrafos precedentes, el investigador observa —siguiendo a Angus Fletcher— que “beyond allegory as a specific literary genre, all fictions have an allegorical component⁵ to a certain extent. [Fletcher] distinguishes between allegory and allegoresis, the latter partially independent from the author’s intentions and based upon the act of reading” (Dabove 2007: 36).

Acto seguido, Dabove ofrece una serie de argumentos a favor de la noción de la alegoría nacional y su continuidad productiva en lo que respecta a los estudios literarios y culturales. Para él, en América Latina una parte significativa de la literatura encuentra su dimensión política en el borrado de la distinción entre lo público y lo privado, o en la representación de lo primero en términos de lo segundo. Además, la alegoría nacional no implica automáticamente un “closure of meaning” a favor de una ideología preexistente, sino que, muy por el contrario, puede cuestionar dicha ideología, lo cual distinguiría a la alegoría de la pedagogía. Por último, la alegoría nacional tiene para este crítico una dimensión autorreferencial que ha de ser leída como una interrogación respecto a su instancia de enunciación, esto es, como un cuestionamiento del rol del “letrado nacional” (Dabove 2007: 36).

⁵ Yo matizaría esta afirmación indicando que, más que *tener* forzosamente tal componente, *pueden* tenerlo o, más bien, *pueden* ser interpretados de esa manera.

Ryan F. Long, por su parte, realiza en *Fictions of Totality* (2008) un recorrido por la narrativa mexicana pre- y post-Tlatelolco para mostrar la forma en que la literatura ha ficcionalizado la transición entre el modelo estatal nacional-popular y el neoliberal. En su lectura, este paso se ha registrado —de un modo muy revelador en relación al presente trabajo— en el abandono o al menos la mutación radical de la novela total o totalizante, esto es, de ese proyecto literario tan caro al modernismo —entendido más al estilo anglosajón que en su uso convencional hispano— de representar la totalidad social dentro de los confines de un relato de ficción. Para Long, cuyo análisis recurre obviamente a la posibilidad de la alegoría tanto como a su subversión o su cuestionamiento⁶, la disolución del ideal nacional-popular —y el desenmascaramiento de la violencia fundamental del estado— se manifestó culturalmente en México a través de un debilitamiento gradual de la capacidad de imaginar la nación y su historia como una totalidad coherente e inclusiva. Huelga acotar que este recorrido es similar al que, no en la literatura sino en la cultura popular, pretende realizar esta tesis doctoral.

Más allá de lo estrictamente literario, el ámbito de la cultura popular difícilmente puede considerarse una excepción a la pretendida regla de la conexión íntima del “texto” del así llamado Tercer Mundo con el proyecto nacional. Para Jameson, como se ha visto, la literatura primermundista ha evolucionado hasta trascender esa asociación nacional(ista), en lo que por otro lado constituye una transparente derivación de la narrativa hegeliana y en última instancia eurocéntrica de la historia de la civilización y el progreso que se ha criticado antes en esta introducción. Muy por el contrario —y aun si yo aceptara que esta cuestionable afirmación es correcta cuando menos en la mayoría de

⁶ En la página 166 de su libro, por ejemplo, Long opina que, “though flawed by generalizations”, el famoso artículo de Jameson “is still insightful and instructive”.

los casos, cosa que por descontado no hago—, parece evidente y en el contexto de esta disertación sin duda significativo que otras narrativas primermundistas supuestamente “menos sofisticadas” (populares, mediáticas, “lowbrow”) distan de encontrarse en tal situación post-alegórica. Se trata de un revés irónico y bastante revelador de la teoría jamesoniana: como héroe convencional que se corresponde con el modelo de socialización basado en un ego victorioso y representante del orden y la autoridad, Superman *es*, a todos los efectos, Estados Unidos y, por extensión, la triunfante civilización occidental. Qué decir del Capitán América...

En la primera parte del recorrido histórico que planteo, la que transcurre aún bajo el manto de un estado fuerte o con ínfulas de serlo, de un desarrollismo optimista, y de un proyecto nacional claro en plena construcción, la alegoría del superhéroe poderoso me parece de cajón, tanto como lo es para el caso de Estados Unidos. Pero ¿qué decir después de la crisis? En una situación como la de los ochenta y sobre todo los noventa para acá, ¿es posible leer a los bandidos heroicos de la globalización bajo el prisma de la alegoría nacional? En suma, ¿se puede hablar de alegoría nacional en estos tiempos trans- y postnacionales?

Creo para empezar que hemos sepultado el estado-nación demasiado pronto y sin suficientes pruebas de su defunción. Como nos recuerdan varios artículos de *Postcolonial Studies and Beyond*, volumen editado por Ania Loomba y otros en 2005 que coloca a los estudios postcoloniales como contrapeso y conciencia histórica del discurso de la (an)globalización⁷, que combate férreamente el eurocentrismo y que siembra dudas con respecto a la tan saludada muerte del estado nacional, este último está bastante vivo en

⁷ Esto es, una globalización que se presenta como fusión global de culturas, pero que en realidad se basa muy nítidamente en la cultura anglosajona (y, desde luego, en especial en su versión norteamericana)

los centros de poder de un imperio que —a diferencia de lo sostenido por Hardt y Negri— aún tiene nombre y apellido:

Hardt and Negri claim that “the coming Empire is not American and the United States is not its center. The fundamental principle of Empire [...] is that its power has no actual and localizable terrain or center.” Maybe the Empire to come is not American, but to an unavoidable degree, the present one is. And without an account of U.S. imperialism in its various political, economic, military-industrial, and cultural guises, without a critical practice that puts power and national place, as much as resistance and global movement, at its heart, we cannot hope to move postcolonial studies into the space of the beyond. (Cooppan 2005: 97)

La historia reciente —o, más bien, presente— nos permite cuestionar la pretendida ubicuidad ilocalizable y postnacional del imperio. En crisis, el capitalismo transnacional presenta una cara muy decididamente nacional. A la hora de acometer el desesperado y billonario rescate de las joyas de la corona del aparato financiero, primero, y del manufacturero automotriz, después, so pretexto —según se justificó— de evitar una debacle económica global, Estados Unidos eligió con muchísimo cuidado a quién ayudar y obsequió con dinero público a *sus* empresas nacionales, y no a otras. Otros países se dieron también a la labor de socializar las pérdidas de sus multinacionales, desde luego, y se esforzaron por ser harto específicos en el reparto de los fondos. GM Germany, por ejemplo, tuvo grandes problemas para convencer a Alemania de que, no obstante ser la filial de una compañía estadounidense, la otrora boyante General Motors, representaba

los intereses económicos del país (Moore 2009). Aun en el seno de la supuestamente armónica Unión Europea, los reproches e incluso ataques entre los diversos miembros han sido constantes en los últimos años de recesión. El gobierno de Angela Merkel y la prensa germana, por ejemplo, se han entregado con fruición a la tarea de pronosticar, mediante rumores más o menos velados, la inminente quiebra del sistema financiero español... porque ello beneficia a los bancos de su país a la hora de especular en bolsa y desviar la atención con respecto a sus propios problemas de liquidez (Missé y Pérez 2010). Y, como se sabe, ante una crisis de diferente naturaleza, la neutra y global BP ha vuelto a ser *British Petroleum* en menos de lo que canta un gallo para la administración Obama, los medios de comunicación estadounidenses y la gente de Louisiana (Romm 2010).

Al sur de la modernidad, y en América Latina concretamente, no pocos movimientos sociales (los de los indígenas ecuatorianos, bolivianos y mexicanos, por ejemplo) han descubierto que, si por un tiempo fue funcional apelar a la instancia “global” como estrategia para evadir las cortapisas de un estado controlado por una minoría dominante, hoy resulta conveniente defender la dimensión estatal-nacional como una manera que, sin ser exclusiva, sí puede ser al menos *viable* de defender sus intereses y frenar los acuerdos internacionales de comercio en desventaja, la expoliación desafortunada de los recursos naturales, etcétera (véanse Petras y Veltmeyer 2005 para el caso de Ecuador, Albro 2004 para el de Bolivia, y Doane 2004 para el de México). Además, estado y nación no son conceptos intercambiables, así que, aun aceptando la idea del retroceso del poder estatal como producto de la globalización, cabe inquirir si ello conlleva necesariamente el abandono del proyecto nacional en el ánimo popular.

Yo opino que no. Si existen indicios del debilitamiento paulatino de los estados nacionales latinoamericanos, también los hay de la testaruda negativa popular a deshacerse del todo de la idea de nación y del nacionalismo. Asimismo, si bien los muy recientes esfuerzos de creación tentativa de estructuras transnacionales y propiamente latinoamericanas constituyen una novedad en primera instancia saludable, también hay que tomar en cuenta que éstos, más que en experiencias políticas compartidas por una sociedad civil transnacional, se basan en acuerdos llevados a cabo por gobiernos legitimados por un modelo de soberanía popular más o menos carente de participación ciudadana (Balibar 2004), por lo que no pocas veces presentan elementos autoritarios y altamente nacionalistas. Baste considerar que, en general, tales proyectos transnacionales toman como modelo —declarado o no— a la Unión Europea, uno de los organismos gubernamentales menos democráticos del mundo.

No quiero, desde luego, intentar tapar el sol con un dedo. Los cambios ocurridos en las últimas décadas en el eje que va de lo local a lo planetario pasando por lo nacional son obvios e innegables. Pero precisamente me parece que el extremo final de mi recorrido histórico-cultural *alegoriza dichos cambios* aunque sea por defecto: nada más apropiado, en un estado débil y corrupto (“failed state” según nomenclatura del gobierno estadounidense), que la proliferación de personajes al margen de la ley y la identificación popular con ellos. Y en dicha identificación nos topamos finalmente con el deseo.

Benedict Anderson ya argumentó bastante convincentemente, en su libro titulado *Imagined Communities* (1991), que el estado nacional y el nacionalismo pueden tener y de hecho tienen la vertiente represora examinada por ejemplo en las teorías de Michel Foucault, pero incluyen también un elemento de anhelo y de voluntaria adhesión que no

se explica por la mera puesta en práctica de un discurso de poder ajeno a la sociedad civil e impuesto heterónomamente sobre ella, ni tampoco por el simple cálculo costo/beneficio (cómo explicar, a partir de esa matriz, el deseo de morir por la patria). Descartada la fácil equiparación de la nación con el territorio o la lengua o la raza, sólo queda su explicación como una construcción cultural, simbólica, que según Anderson se fue perfilando a lo largo del siglo XIX mediante lo que él denomina comunidades de lectores, gente diversa que no se conoce entre sí pero que lee los mismos diarios y muy en especial las mismas novelas —¿que ve las mismas telenovelas?—, y forma así una “comunidad imaginada”.

En un mundo como el actual, dominado por la omnipresencia del libre mercado, la realidad aparentemente imparable de la globalización y el auge de las nuevas tecnologías, con el corolario del declive de la ciudad letrada tal como la conocimos hasta casi anteayer, definir la nación como una comunidad imaginada lleva de forma inevitable a centrar la mirada en el papel de los medios de comunicación y la cultura popular en el proceso de construcción —esto es, de (re)imaginación— de dicha comunidad. Resulta obvio que tal proceso no concluyó con los logros literarios de los siglos XIX y XX, ni puede seguir basándose en ellos eternamente, sino que por fuerza debe reafirmarse y reinterpretarse constantemente, de hecho cotidianamente, si ha de conservar su vigencia social. Y, en América Latina como en todas partes, el lugar de lo cotidiano —hoy más que nunca— tiene su corazón más cerca de la cultura popular que de la alta cultura, más cerca de la televisión o el estadio de fútbol que de la literatura o el museo. Al fin y al cabo, “[l]as mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad no de la mano del libro sino de las tecnologías y los formatos de la imagen audiovisual” (Martín-Barbero 1992: 14).

En su artículo “The Mexican Telenovela and its Foundational Fictions”, Adriana Estill atribuye a lo mediático esa potencia como motor de la imaginación nacional que la letra parece haber perdido:

The space that national literatures used to occupy now finds itself full of the telenovela, a genre whose repetitive and melodramatic structure seems to be tailor-made for nation-construction. [...] As the telenovela struggles to define the nation for mass consumption, it also attempts to simplify its contours and its characters’ environs, in order to create a product palatable to so many. Stuart Hall mentions in a recent article that modernity is characterized, in part, by the “tension between the tendency of capitalism to develop the nation-state and national cultures and its transnational imperatives” (353)⁸. This contradiction can be seen in the telenovela’s awkward position as it constructs the nation and nationalism only to export it, sell it, and, eventually and inevitably, change it. (2001: 187)

En el mismo sentido, y a pesar de —o acaso debido a— su espíritu fronterizo y transnacional, veo poco en el narcocorrido que pueda interpretarse como un abandono popular de la noción de mexicanidad o de latinoamericanidad. Más bien todo lo contrario: pese a su procedencia periférica dentro de la misma nación mexicana y al hecho de que, como sugiere Hermann Herlinghaus en su libro *Violence Without Guilt* (2009), su popularidad haya trascendido fronteras sin necesidad de pasar ni geográficamente por la

⁸ La cita proviene del artículo “Culture, Community, Nation”, publicado en 1993 en *Cultural Studies*, volumen 7, número 3.

capital ni imaginariamente por la asimilación al *mainstream* cultural, en el narcocorrido se mantienen a rajatabla varios de los valores tradicionalmente vinculados a identidades propiamente mexicanas o, por extensión, latinoamericanas, y en él hay, por cierto, la nítida conciencia de un afuera muy específico constituido por “el otro lado”, esto es, Estados Unidos.

El reggaetón, género musical por definición transnacional e impuro, es aun más claro y ambicioso en su intención de representar, repensar y reconstruir la nación, la identidad cultural y la latinoamericanidad, atravesándolas, eso sí, con ejes y fuerzas centrífugas resultantes de la intensificación de la experiencia migratoria y diaspórica en las últimas décadas. Absolutamente todos los artistas entrevistados para el documental *Chosen Few* (2004), por ejemplo, expresan su orgullo de dejar bien en alto el nombre de Puerto Rico, de lo latinoamericano y, en oposición a lo estadounidense, de lo hispano/latino. Son incontables las canciones de este estilo que incluyen en sus letras menciones explícitas a los países del continente y exhiben en sus vídeos las diversas banderas nacionales. En su hipervendedor tema “Reggaetón latino”, Don Omar hace el esfuerzo de representar a la cultura latinoamericana en general usando, paradójicamente, palabras extraídas del argot puertorriqueño difícilmente comprensibles para el resto de los habitantes de la región:

Bailen, yales⁹, muevan, suden,

sientan el poder del reggaetón latino.

⁹ “Chicas”, en lenguaje coloquial-vulgar puertorriqueño. El término constituye una verdadera ventana a la genealogía Jamaica-Panamá-Puerto Rico del reggaetón, pues proviene del slang panameño “guiales”, a su vez adaptado del creole jamaiquino “gyal”, a su vez derivado de la voz inglesa “girls” (Marshall 2009: 53).

Ahora bien, todo ese “afán de nación” o, más precisamente, ese afán de afiliación étnico-social que es no pocas veces captado por el discurso más tradicional y ordenado de la nación no equivale, ni mucho menos, a una defensa del estado, y el solo hecho de que los dos géneros musicales antedichos pinten a menudo —no siempre— a criminales y proscritos en un tono heroico debería despejar las dudas al respecto. En realidad, todos los personajes que me propongo analizar son, al menos desde los setenta, si no antiestatales sí muy críticos con el estado.

Por todo esto considero pertinente leer a mis personajes bajo el prisma estratégico de la nación —aunque sea, como en los últimos casos mencionados, el de la nación en quiebra de la era postnacional— y, más en concreto, bajo el de la alegoría nacional, operación que —opino— arrojará luz sobre la doble corriente que atisbo en la América Latina de las últimas décadas: por un lado el paulatino derrumbe del estado-nación —o el paso del “estado papá” al “estado papi” (Duchesne 2006)— pero, por otro lado y al mismo tiempo, la tenaz negativa de las clases populares a abandonar del todo y dar por olvidado el proyecto nacional o algunos aspectos de éste, aun *a pesar* del propio estado y sus clases dominantes. Y, con ello, la progresiva rearticulación de la identidad cultural local/nacional/continental a partir de coordenadas menos derivadas de lo hegemónico y más ligadas a la perspectiva de lo subalterno o, si se quiere, emanadas de un proyecto nacional —aunque plenamente instalado en un escenario global— de cariz menos elitista, más comunal, y menos estatal. Lo que, para continuar con el razonamiento de las páginas precedentes, nos coloca de una manera inevitable en el terreno de la cultura popular/mediática.

1.3. Lo popular, lo masivo y su estudio

Si uno va a Wikipedia, “the free encyclopedia”, y hace una búsqueda de la expresión “mass culture”, el sistema lo redirecciona automáticamente al artículo titulado “Popular Culture”, sin reparar en mayores distinciones.

En el habla cotidiana, se dice de algo que es popular si pertenece a —o es hecho por— “el pueblo”, normalmente entendido como el conjunto de las clases menos favorecidas de una sociedad. Pero se usa la misma palabra para cuantificar el éxito en términos comerciales —el nivel de “popularidad”— de los productos creados e impulsados por los medios de comunicación masivos: una cantante, por ejemplo, es más “popular” cuantos más discos compactos vende.

En una vena más académica, encontramos esta cita de Chandra Mukerji y Michael Schudson en su introducción al volumen *Rethinking Popular Culture*, publicado en 1991:

As evidence grows that “authentic” folk traditions often have metropolitan or elite roots and that mass culture often is “authentically” incorporated into ordinary people’s everyday lives, it has become hazardous to make an invidious distinction between popular culture and high culture or a rigid separation of authentic, people-generated “folk” culture from unauthentic and degraded, commercially borne “mass” culture. (3)

La corriente dominante en la actualidad parece apuntar a que, si no son lo mismo o —independientemente de cuál fuera el caso en el pasado— se hallan hoy por completo

mezcladas, la cultura popular y la cultura de masas como mínimo están íntimamente ligadas, se presuponen la una a la otra, se nutren mutuamente, operan en conjunto en el ámbito de la vida cotidiana de la gente, y difícilmente pueden estudiarse o siquiera considerarse por separado.

Esto no siempre fue así. Durante mucho tiempo se mantuvo una firme distinción teórica entre la “alta cultura”, básicamente compuesta por unas bellas artes y una gran literatura definidas a partir de una matriz estrictamente eurocéntrica y elitista; la “cultura popular” o baja, constituida por una serie de prácticas culturales tenidas por tradicionales y consideradas menores pero en todo caso genuinamente emanadas del pueblo, como por ejemplo la música folclórica o la cocina típica regional; y, desde el siglo XIX y la revolución industrial, la “cultura de masas”, generada por los modernos medios de comunicación masivos sin otro fin —ni otro mérito— que el de producir beneficios económicos para las empresas del sector.

Nada sorprendentemente, el primer impulso de la academia con respecto a este panorama fue conservador, elitista, autodefensivo (Mukerji y Schudson 1991, During 2005). Desde una posición tradicionalista y aristocratizante, no pocos pensadores y artistas arremetieron contra la naciente sociedad capitalista, industrial, urbana, masificada. Famosas son, en el área de influencia del español, las actitudes antiburguesas de la mayoría de los integrantes del modernismo —entendido a la manera hispana y no a la manera anglosajona— a fines del siglo XIX y, algo más adelante, la del filósofo José Ortega y Gasset con su declarada fobia hacia una masa mediocre y peligrosa, que no piensa, y su enérgica oposición a la “subversión sociológica” característica de los tiempos modernos.

Desde una perspectiva de signo diametralmente contrario, la izquierda marxista habría de llegar paradójicamente a una condena similar de la cultura de masas, como pone de manifiesto la crítica cultural desarrollada por Theodor Adorno, Max Horkheimer y otros miembros de la muy influyente Escuela de Frankfurt. Para ellos, la producción de lo que llaman industria cultural es estética y políticamente debilitante, reduce en las audiencias la capacidad de pensar críticamente, y funciona como un instrumento ideológico de manipulación del público. De esta manera,

The left as well as the right deplored the influence of mass-produced commercial culture. Where the right blamed the low level of mass culture on the tastes of the masses, the left blamed it on elite efforts to domesticate a potentially unruly population. On the right, this kind of criticism did not develop in any systemic way, but on the left it became a sophisticated set of critical perspectives in the hands of the Frankfurt School. (Mukerji y Schudson 1991: 38)

Hasta principios-mediados del siglo XX, entonces, las tendencias teóricas dominantes no sólo no mezclaban cultura popular y cultura de masas, sino que las oponían, y consideraban a la segunda una amenaza para la primera así como, desde luego, para la alta cultura que al fin y al cabo seguía constituyendo la razón de ser de toda preocupación literaria o cultural en el seno de la universidad. (La excepción en este como en otros aspectos fue Walter Benjamin, autor vinculado pero nunca del todo integrado a la Escuela de Frankfurt, que dejó ver en escritos como “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” su aprecio por la fotografía y su pasión por el cine, al igual que

su optimismo respecto a las posibilidades revolucionarias del arte popular y las nuevas tecnologías. Sin embargo, su influencia en vida fue relativamente escasa y sólo cobraría fuerza décadas más tarde. El presente trabajo, como se verá, se mueve en el espacio teórico propiciado por esta renovada influencia.)

Entre los años cincuenta y sesenta fue tomando forma en Birmingham, Inglaterra, el campo emergente de los estudios culturales. En su primera versión, no obstante, esta nueva disciplina eminentemente interdisciplinaria enfocada en el análisis de la “cultura contemporánea” mantuvo la dicotomía —y la oposición— entre cultura popular y cultura de masas. De hecho, lo que movía a investigadores como Richard Hoggart y Raymond Williams —ellos mismos de extracción obrera— era en buena medida el ánimo algo nostálgico de lamentar la aniquilación de la cultura comunal obrera a manos de una omnívora cultura de masas cada día más presente en la Gran Bretaña de la postguerra (During 2005: 2-6).

Esa dicotomía y esa oposición difícilmente podrían sostenerse ya por mucho más. En los países industrializados al menos, los cincuenta y sobre todo los sesenta, Elvis y sobre todo los Beatles, el cine y sobre todo la televisión, el acceso de la juventud al consumo y sobre todo la contracultura, el auge de la música folk y sobre todo la electrificación del repertorio de Bob Dylan parecieron poner en evidencia la artificialidad de la tajante división teórica entre una prístina cultura popular y una diabólica cultura de masas.

O tal vez todo lo contrario: por fin parecía haber pruebas de la pretendida omnipotencia de la industria cultural y la cultura de masas que genera, difunde y explota artefactos culturales de toda índole con explícito afán de lucro. Una cultura de masas ya

tan inescapable que poco a poco logró invadir aun el terreno antes vedado de la academia precisamente de la mano de los estudios culturales y, más en general, de la inclusión cada vez más protagónica de “lo popular” en la investigación histórica, el análisis sociológico, la crítica literaria y cultural, etcétera.

Asediados sin descanso por los estructuralismos, las desconstrucciones y los postestructuralismos de la teoría crítica francesa; por las reivindicaciones del pensamiento feminista y las de diversos grupos minoritarios; por las sensibilidades primero anti- y pronto postcoloniales surgidas de la lucha de decenas de países del así llamado Tercer Mundo por su independencia; por los avances de los estudios culturales a lomos, principalmente, de un revisionismo marxista opuesto a los elitismos de antaño y escéptico con respecto al mecanicismo de la crítica cultural marxista anterior (incluida la Escuela de Frankfurt); y, en definitiva, por el paso de las seguridades del modernismo a las incertidumbres del postmodernismo, tanto el saber académico como el canon artístico y tanto el concepto de historia como el de cultura se vieron cuestionados y, con el tiempo, inevitablemente modificados.

Las rígidas barreras conceptuales entre la alta cultura, la cultura popular y la cultura de masas se han ido borrando en las últimas décadas, a medida que los estudiosos de la literatura y la cultura —así como los de otros campos— han desvelado el hecho de que el establecimiento de tales barreras tiene más de flagrante dominación política que de apreciación estética o rigor analítico. En la crítica literaria, este desplazamiento se articuló a partir de los años sesenta en las teorías de la recepción y la lectura formuladas por investigadores como Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss, Roland Barthes y Stuart Hall, entre otros. La idea central de estas aproximaciones al análisis textual se enfoca en

la *negociación* e incluso la *oposición* por parte de la audiencia, que no acepta pasivamente el texto que se le ofrece sino que lo interpreta, por lo que el significado del texto no radica en el texto mismo sino que se crea y recrea en la relación entre el texto y el lector. En los estudios sobre comunicación y los estudios culturales en particular, a esto se ha añadido una revisión del estatus todopoderoso de la industria cultural, a la par que una revisión del estatus pasivo y acrítico del público. O, lo que viene a ser lo mismo, una ruptura con respecto a la fijación exclusiva en el emisor y un renovado énfasis en el receptor.

En el caso concreto de América Latina, tal ruptura se llama Jesús Martín-Barbero. Él mismo, en su resumen de la evolución del campo y el rediseño del mapa, cuenta cómo hasta los sesenta e incluso los setenta la literatura sobre los medios masivos de comunicación estaba consagrada a demostrar su condición, innegable, de instrumentos oligárquico-imperialistas de penetración ideológica —un ejemplo nítido se encuentra en los libros de Ariel Dorfman acerca de los cómics estadounidenses— sin prestar mayor atención a la manera en que son recibidos sus mensajes ni a las consecuencias no planeadas o deseadas de la acción social (Martín-Barbero 2000: 3-10).

Alejándose de maniqueísmos anteriores, originados según él en “la persistencia, a uno y otro lado del espectro político, de aquella posición aristocrática proveniente de los ilustrados que les niega a las masas populares la menor capacidad de creación o disfrute cultural” (Martín-Barbero 2002: 132), el investigador español nacionalizado colombiano va de lo popular a lo masivo y viceversa, busca lo que de uno hay en otro, e indaga en los usos populares de lo masivo. Sin olvidar los medios, Martín-Barbero se interesa por las mediaciones; sin olvidar las hegemonías, se interesa por las apropiaciones; sin olvidar lo

popular, se interesa por lo masivo, para abordar la comunicación no como algo exterior e impuesto ni como mero instrumento de dominación sino como dimensión constitutiva de la cultura y por tanto de la producción de lo social:

En el campo de la comunicación hablar de historia se ha reducido a la historia de los medios que, o autonomiza McLuhianamente a éstos dotándoles de sentido por sí mismos, o hace depender ese sentido de su relación, casi siempre exterior y mecánica, con las fuerzas productivas y los intereses de clase. Ahora se trataría de otra cosa: de una historia de los procesos culturales en cuanto articuladores de las prácticas comunicativas con los movimientos sociales. Lo que implica ubicar la comunicación en el espacio de las mediaciones, en las que los procesos económicos dejan de ser un exterior de los procesos simbólicos y éstos a su vez aparecen como constitutivos, no sólo expresivos del sentido social. Porque no hay infraestructura o economía que escape a la dinámica signifiante, no es posible seguir pensando por separado y fetichistamente el plano de los procesos tecnológicos, industriales, y el de la producción y reproducción del sentido. (1989: 130)

En una América Latina ya mayoritariamente urbana, donde la expansión del sistema capitalista es prácticamente total y donde —al igual que en el resto del planeta— no parece quedar alternativa a dicho sistema, difícilmente puede seguir concibiéndose a la industria cultural y su producción como un afuera de la sociedad. La cultura popular puede guardar en su seno reliquias tradicionales como ciertas músicas, vestimentas y

comidas regionales típicas, pero alberga también las vivencias cotidianas de la gente en forma de reggaetón, jeans y hamburguesas. A principios de los ochenta quizá era posible, si bien ciertamente ya muy discutible, defender una especie de pureza de lo tradicional e interno —que en Latinoamérica de cualquier manera posee como mínimo tres capas superpuestas y nada homogéneamente mezcladas: la indígena, la africana y la hispánica— en permanente negociación con lo moderno y foráneo, e incluso proponer que de las regiones más alejadas del contacto con lo exterior es de donde sale nuestra mejor literatura (Rama 1982); pronto se adelantaría, no obstante, en la desconstrucción de las ideas convencionales de lo tradicional, lo folclórico y lo popular para plantear la preponderancia, en la América Latina de hoy, de las llamadas culturas híbridas (García Canclini 1990). Antes tal vez se podía hacer anatema del mercado y la sociedad de consumo y esperar confiadamente la reversión del proceso de implantación del capitalismo merced a una revolución o por otras vías; hoy se antoja más realista —y modesto— preguntar hasta qué punto el consumo puede ser empleado como arma para obtener o defender ventajas identitarias y políticas dentro del propio sistema, arma acaso mejor equipada en la actual situación de omnipresencia del capital, precisamente por jugar en su mismo terreno (García Canclini 1995, Yúdice 2004). Antaño fue posible denostar de plano los gustos y las identidades populares como hizo Octavio Paz con respecto a los pachucos en los años cincuenta continuando una larga tradición letrada latinoamericana; en los tiempos que corren parece más adecuado entender el fenómeno de los chavos banda o la fiebre del narcocorrido no como desviaciones o degradaciones de una cultura sino como manifestaciones de ella cargadas de significados e, inclusive, potencial político (Valenzuela 2003, 2007).

Claro está, el panorama no es tampoco tan color de rosa. En el último par de decenios, los estudios culturales han ayudado a demoler los muros de esa fortaleza que Ángel Rama denominó la ciudad letrada, han coadyuvado a la superación de una tradición de ninguneo sistemático de lo popular muy arraigada en América Latina como historió Carlos Monsiváis en *Aires de familia* (2000), y han colaborado en el avance de una auténtica renovación de paradigmas en el seno de la academia que ha incluido el cuestionamiento de las delimitaciones disciplinarias, de las mismas disciplinas, y de la propia academia como institución. Pero no han faltado las críticas —de mayor o menor profundidad y acierto— desde dentro y desde fuera del mismo campo de los estudios culturales.

La más simple es la de que se trata de una moda intelectual y, para colmo, de una moda intelectual importada (algo parecido se ha dicho con respecto al postcolonialismo). Tal argumento me recuerda, sin embargo, las palabras de José Carlos Mariátegui a principios del siglo XX en el sentido de que los sectores conservadores de América Latina siempre se apresuran a denunciar como foráneas las tendencias con potencial liberador o contestatario, en su caso el marxismo, mientras corren a abrazar invenciones —y modas— igualmente extranjeras pero inocuas o de signo contrario como el vals, el automóvil o el mismísimo capitalismo:

[L]os adversarios de la ideología exótica sólo rechazan las importaciones contrarias al interés conservador. Las importaciones útiles a ese interés no les parecen nunca malas, cualquiera que sea su procedencia. Se trata, pues, de una simple actitud reaccionaria disfrazada de nacionalismo. (1988: 35)

Con algo más de fundamento se ha acusado a los estudios culturales de carecer de rigor académico y fomentar una especie de indisciplina científica en la que ya cualquiera puede hablar de cualquier cosa sin ser especialista en ello ni hacer el trabajo de investigación supuestamente adecuado (de nuevo, esto es algo que también se ha dicho de los estudios postcoloniales). Parece evidente, sin embargo, que ningún campo está exento de mediocridades y de desiguales niveles de calidad: hay malos trabajos en el ámbito de los estudios culturales, desde luego, pero también los hay en antropología o en historia, e incluso, por supuesto, en las así llamadas ciencias duras.

Mucho más profunda es la crítica de quienes ven en los estudios culturales actuales una fuerte inclinación al conformismo, a la aceptación de los hechos consumados, a la glorificación del capitalismo global. Y, lo que es quizá más grave, al enmascaramiento o el olvido de los numerosos pecados del sistema que hoy se nos presenta como ineludible. A la hibridación como proceso o la hibridez como resultado, por ejemplo, se le ha opuesto la noción alternativa de una totalidad contradictoria compuesta por una heterogeneidad no dialéctica —en el sentido de que no hay síntesis posible— que otros conceptos homogeneizadores pretenden ocultar, borrando las violencias del pasado y el presente, para dibujar la sociedad latinoamericana en términos conciliatorios, inclusivos, que solapan la indiscutible pervivencia de hondas diferencias raciales, culturales y económicas (Cornejo Polar 1994).

Ciertamente, investigaciones —como la que yo mismo me propongo realizar— que dan por sentada la hegemonía y acaso hasta la omnipresencia del capitalismo en América Latina, que escogen como objeto de estudio manifestaciones de una cultura de masas asumida como ya indistinguible de lo popular, y que pretenden explorar el lado

positivo o emancipador de esta palmaria dominación, corren el peligro de ser leídas como una instancia de resignación presentista o incluso como un servil canto a los poderes omnímodos. En mi opinión el antídoto contra este riesgo radica en no perder de vista en ningún momento ni la desigualdad socioeconómica estructural ni la irreductibilidad última de la agencia subalterna.

Y es que la cuestión clave sigue siendo, por supuesto, la de esa agencia política subalterna en relación con los medios de comunicación. ¿Es la cultura popular —hoy para bien o para mal inextricablemente ligada a la masiva— únicamente (re)productora del discurso del poder o hay espacio en su seno para la resistencia? En la introducción de su tratado *Reading the Popular*, publicado en 1989, John Fiske parece opinar que lo hay:

Popular culture is made by various formations of subordinated or disempowered people out of the resources, both discursive and material, that are provided by the social system that disempowers them. It is therefore contradictory and conflictual at its core. The resources—television, records, clothes, videogames, language—carry the interests of the economically and ideologically dominant, [but] if the cultural commodities or texts do not contain resources out of which the people can make their own meanings of their social relations and identities, they will be rejected and will fail in the marketplace. They will not be made popular. (1-2)

O, para expresarlo en las siempre elocuentes palabras de Carlos Monsiváis, la cultura popular es

la manera y los métodos en que colectividades sin poder político ni representación social asimilan los ofrecimientos a su alcance, sexualizan el melodrama, derivan de un humor infame hilos satíricos, se divierten y se conmueven sin modificarse ideológicamente, vivifican a su modo su cotidianidad convirtiendo las carencias en técnica identificatoria. [...] La cultura popular no es la suma mecánica de los ofrecimientos de una industria sino la manera en que una colectividad los asume y asimila transformándolos en búsqueda de derechos: al trabajo, al humor, a la sexualidad, a la vida ciudadana. (1981: 42)

Estoy convencido de que la gente procesa, selecciona e interpreta lo que consume. Pero, como se ha visto, la senda a seguir es muy estrecha y con frecuencia difícil de ver: el énfasis excesivo en lo hegemónico empuja a conceptualizar a los medios como todopoderosos, a tratar como autómatas a los receptores, y a presentar una situación sin escapatoria posible; en cambio, la celebración de cada supuesta microrresistencia subalterna degenera con facilidad en un optimismo infundado, empeñado en ver gestos revolucionarios o al menos antisistémicos donde no los hay y que, así, corre el riesgo de seguirle el juego al sistema, precisamente, en una suerte de populismo mediático.

Ni apocalíptico ni integrado, ni elitista ni populista, ni derrotista ni ingenuo, yo lo que pretendo es, más humildemente, seguirles la pista a varios personajes de inmensa aceptación en la cultura popular/masiva latinoamericana, examinar la manera en que han sido usados desde las instancias de poder, y explorar, al mismo tiempo, cómo han sido usados por los sectores populares. *¿Qué ha hecho el Chapulín con la gente y qué ha hecho la gente con el Chapulín?* No parto con demasiadas certidumbres ni tampoco con

mayores esperanzas: si la revolución se ha perdido no es en el Chapulín —ni en la narcocultura— donde la vamos a volver a encontrar. Pero quizá podamos hallar otras cosas, otras voces, otras formas de agencia individual y comunal menos tradicionales y, como en el caso ya discutido de la reapropiación y repolitización del consumo, acaso tanto más eficaces exactamente por el hecho de originarse dentro del sistema y jugar con sus propias cartas. Se me ocurre que, precisamente en una sociedad menos cohesionada por lo estatal y más hilvanada por procesos de (re)producción cultural ligados a la industria mediática local y global, la inversión de deseo colectivo en héroes populares pertenecientes al mismo ámbito de la comunicación de masas se vuelve tanto más valiosa a la hora de canalizar diversas agendas alternativas de corte ecológico, identitario, social, económico, etcétera, como argumentan Frances Negrón-Muntaner y Raquel Rivera en “Reggaetón Nation”:

In becoming the island’s most important cultural export since Ricky Martin, reggaetón showcases how social groups written off by the state, educators, and the media have transformed a homegrown product from underground infamy to global popularity. [...] The ability of the island’s lower classes to see through upper-class hypocrisy further underscores the greater role of global markets in valuing the nation’s culture and how local consumers, audiences, and corporations have largely displaced the traditional local elites in shaping ideas about the nation. In the end, reggaetón’s story is a productive point of entry into Puerto Rico’s changing sense of itself: While still a poor colony of the United States, with more than half of its population living in the continental United States, and widespread

discontent at how the country is going, Puerto Rico is playing the national game better than ever—on the global stage. (2007)

Como quiera que sea, de entrada me parece axiomática la importancia de tratar de saber qué le gusta a la gente, entender por qué le gusta, y pensar en los significados de ese gusto. Al fin y al cabo todo lo humano tiene potencial político¹⁰, incluido el mero placer, e incluido el simple acto de soñar que se es un superhéroe, un ídolo de la canción o un peligroso delincuente.

1.4. Plan de trabajo

En los capítulos subsiguientes pienso tomar en serio lo anteriormente expuesto sobre el carácter múltiple de los artefactos de la cultura popular en el plano de la articulación de la hegemonía, por un lado, y sobre la vigencia residual del ideal nacional en los sectores populares insertos en contextos decididamente trans- y postnacionales, por el otro, para proceder a analizar algunos casos específicos de héroes y bandidos de diversas épocas surgidos como expresiones —y estímulos— de distintas *pero siempre periféricas* sensibilidades (en general masculinas, dado el corpus elegido para realizar este estudio).

La primera parte, titulada “Héroes”, examinará a dos personajes claves en la historia de la cultura popular latinoamericana: los superhéroes mexicanos Santo el Enmascarado de Plata, famoso en su país y fuera de él desde los años cincuenta, y el Chapulín Colorado, cuyo recorrido se inicia un par de décadas más tarde. Ambos han

¹⁰ Como dice Fredric Jameson, hay que tener claro que “there is nothing that is not social and historical—indeed, that everything is ‘in the last analysis’ political” (2002: 5).

aparecido en múltiples medios —cómics, cine, televisión— y ambos gozan, todavía hoy, del cariño del público. Nuestro análisis los situará en su contexto histórico, los enmarcará en la tradición (de origen anglosajón) del género superheroico, e intentará vislumbrar su relación simbólica con respecto al poder estatal, el proyecto de construcción de la nación, y el aspecto más propiamente político del imaginario popular. El capítulo empezará por una revisión somera de la historia y la significación política de los superhéroes clásicos estadounidenses, continuará con un recuento de las principales características del Santo y el Chapulín así como de los hechos más destacados de sus correspondientes trayectorias —siempre prestando atención a la situación del estado-nación en términos políticos, económicos y filosóficos—, y concluirá con una discusión de las implicaciones teóricas de ambos personajes desde un punto de vista eminentemente postcolonial.

La segunda parte, titulada “Bandidos”, examinará los dos géneros musicales de habla hispana más vendidos en la actualidad: el narcocorrido mexicano-estadounidense y el reggaetón caribeño-estadounidense (nótese la naturaleza decididamente transnacional de ambos). En especial, se explorará el tratamiento que en ellos se da a las figuras en principio no heroicas —de hecho enemigas de la ley y el orden y, en consecuencia, perseguidas por el estado— del narcotraficante y el pandillero, respectivamente. Siguiendo un método similar al de la parte dedicada a los héroes, nuestro análisis situará a ambos géneros en su contexto histórico, ofrecerá algunas muestras de la articulación en clave heroica de las dos figuras mencionadas tanto en letras de canciones como en vídeos musicales, e intentará vislumbrar la relación simbólica de tal articulación con respecto al poder estatal, el proyecto de construcción de la nación y el imaginario popular. El capítulo acometerá una revisión somera de la historia y la significación política del

corrido mexicano y su descendiente directo, el narcocorrido fronterizo, para después hacer lo propio con el reggaetón, y concluir con una discusión de ambos géneros y sus implicaciones teóricas en el marco del supuesto retroceso del estado nacional.

Así, se intentará delinear claramente en qué medida el contexto histórico-cultural propio de cada uno de los personajes estudiados puede dar cuenta de sus características más sobresalientes, e incluso determinar en qué medida dichos personajes son respuestas más o menos elaboradas, y acaso más o menos conscientes, a los problemas concretos de la persistencia de la colonialidad del poder a nivel global y de la desigualdad radical en el interior de las repúblicas latinoamericanas. De hecho, se hará un esfuerzo por poner explícitamente en relación lo por definición periférico de las sensibilidades en las que surgen o se arraigan estos personajes y la decantación progresiva de la figura del héroe en América Latina hacia la del antihéroe o, incluso, hacia la del bandido. Al fin y al cabo, y como ya escribiera el historiador británico Eric J. Hobsbawm en su clásico estudio *Bandits*,

The point about social bandits is that they are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, as champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders of liberation, and in any case as men to be admired, helped and supported. (2000: 20)

Mutatis mutandis, y como se demostrará, el punto es que el bandido actual latinoamericano, así como el antihéroe de las últimas décadas, representa ambigua,

precaria, contradictoriamente todo lo que supuestamente debería ser un héroe en el contexto de las sensibilidades periféricas de las que emerge. Investigar cómo se articulan estas sensibilidades y estas nociones de heroicidad alternativas, además de cómo se han ido articulando a lo largo de las últimas cinco o seis décadas, es el objetivo principal del presente trabajo.

HÉROES

A mí no me asusta el gringo:
el que me busca se le acabó. [...]
Batman, Superman,
'cha pa' fuera, 'cha pa' fuera,
ya llegó... Súper Chango.
Mano Negra

II. Años 50-70

En busca del superhéroe mexicano (y latinoamericano):

del Santo al Chapulín o el declive del modelo desarrollista

La escena tiene lugar en Caracas. Una mujer marcha por la calle, igual que cientos de personas más, en una manifestación a favor del bolivariano gobierno actual. Lleva una ceñida camiseta negra estampada con un mensaje de grandes letras blancas que, en clara referencia al grupo de superhéroes Fantastic Four¹¹ creado por los maestros del cómic Stan Lee y Jack Kirby hace casi medio siglo, dice “Los 4 Fantásticos de la Revolución”¹². ¿Quiénes son estos cuatro héroes tan especiales? Las caras que constan en la imagen cuádruple que adorna la camiseta no dejan dudas: Simón Bolívar, Hugo Chávez, Ernesto *Che* Guevara y Fidel Castro.

Años antes, en 2002, el hebdomadario alemán *Der Spiegel* había publicado una portada incendiaria que decía, en grandes letras amarillas, “Die Bush Krieger”¹³, y como subtítulo, empleando una tipografía más pequeña, “Amerikas Feldzug gegen das Böse”¹⁴. La imagen mostraba la cara de George W. Bush cómodamente instalada sobre el cuerpo musculoso del Rambo del póster de *First Blood Part II*, y también a Colin Powell vestido de Batman, a Donald Rumsfeld en el papel de Conan el Bárbaro, a Dick Cheney como Terminator y a Condoleezza Rice con el aspecto de Xena. La intención de la revista era evidentemente criticar el belicismo del entonces gobernante norteamericano y su séquito.

¹¹ Reed Richards, más conocido como Mr. Fantastic; su esposa Sue Storm, más conocida como Invisible Woman; Johnny Storm, hermano de la anterior más conocido como The Human Torch; y Ben Grimm, más conocido como The Thing.

¹² El número cuatro copia de forma descarada el logo de una reciente producción hollywoodense sobre el citado grupo superheroico.

¹³ “Los guerreros de Bush”.

¹⁴ “La cruzada de Estados Unidos contra el mal”.

Cuando el embajador de Estados Unidos en Alemania vio la portada, sin embargo, lejos de contrariarse o protestar por la afrenta... se comunicó enseguida con *Der Spiegel* y encargó una copia en gran tamaño de la imagen para regalársela a su jefe. Según cuentan Robert Jewett y John Shelton Lawrence en *Captain America and the Crusade against Evil*, Bush se mostró más que contento al recibir un obsequio cuyo mensaje entendió como un halago¹⁵.

Al otro lado de la cruzada, en Oriente Medio, un puñado de artistas y editores creó en 2006 el primer cómic de superhéroes inspirado en el Islam: *The Ninety-Nine*¹⁶. Como en Venezuela, todo vale a la hora de enfrentarse al enemigo por la supremacía simbólica, inclusive —o, quizá, especialmente— adueñarse de los símbolos y los códigos que le son más propios, queridos, íntimos a dicho enemigo con el fin de deglutirlos, tergiversarlos, volverlos del revés y en su contra. A mi juicio, como veremos enseguida, hay pocos artefactos culturales más inherentes a la modernidad norteamericana que la tradición superheroica. Superman *es*, a todos los efectos, Estados Unidos, y por tanto cualquier subversión de su mito y su figura resulta interesante, potencialmente reveladora y, por descontado, digna de estudio.

Este capítulo examina a dos personajes claves en la historia de la cultura popular latinoamericana: los superhéroes mexicanos Santo el Enmascarado de Plata, famoso en su país y fuera de él desde los años cincuenta, y el Chapulín Colorado, cuyo recorrido se inicia un par de décadas más tarde. Ambos han aparecido en múltiples medios —cómic, cine, televisión— y ambos gozan, todavía hoy, del cariño incondicional de un público

¹⁵ En 2008, al final de la presidencia de Bush, *Der Spiegel* volvería a publicar la imagen... pero esta vez con los personajes magullados y derrotados bajo el encabezado “Die Bush Krieger: Ende der Vorstellung” (“Los guerreros de Bush: fin de la función”).

¹⁶ El título se basa, obviamente, en los noventa y nueve nombres de Alá según el Corán.

que no se cansa de consumir sus aventuras aunque el primero esté ya muerto y el segundo haya dejado de grabar nuevos episodios de su exitosa serie hace más de un decenio.

El análisis que se presenta a continuación los sitúa en su contexto histórico, los enmarca en la tradición —de origen anglosajón— del género superheroico, e intenta vislumbrar su relación simbólica con respecto al poder estatal, el proyecto de construcción de la nación, y el aspecto más propiamente político del imaginario popular. Puesto que es en la comparación con el modelo original donde hallaremos la veta diferencial, irreverente, incluso oposicional de estos personajes, el capítulo empieza por una revisión somera de la historia y la significación política de los superhéroes clásicos estadounidenses, con especial atención a Superman, para mí verdadero emblema de lo que se ha dado en llamar “the American century” y, por tanto, uno de los personajes de ficción con mayor capital simbólico de nuestro tiempo a escala global. Mediante este recorrido seremos capaces de comprender los muy particulares condicionantes históricos de la imaginación superheroica anglosajona, para después examinar su traslación a unas coordenadas latinoamericanas muy otras, y apreciar en toda su magnitud el cómo y el porqué de las —tremendamente creativas— alteraciones que la sensibilidad periférica de nuestras tierras imprimieron en el modelo.

El periplo superheroico continúa con un recuento de las principales características del Santo y el Chapulín, así como de los hechos más destacados de sus correspondientes trayectorias —siempre prestando atención a la situación del estado-nación en términos políticos, económicos y filosóficos—, y concluye con una discusión de las implicaciones teóricas de ambos personajes, en su calidad de expresiones alegóricas de la nación poderosa y de la nación en crisis respectivamente, desde un punto de vista postcolonial.

2.1. El superhéroe (clásico) y el estado nacional

Los superhéroes son, por definición, defensores del orden y la ley, esto es, del statu quo. Por eso resulta casi automática la identificación alegórica entre este tipo de personajes y el estado (Reynolds 1994, Wright 2001, Coogan 2006). El caso de Superman es, evidentemente, paradigmático. Después de todo es el primero, el más poderoso y el más conocido de estos personajes, y después de todo él mismo tiene como leitmotiv toda una declaración de principios, intenciones y lealtades: su infatigable lucha se resume en el lema “Truth, Justice, and the American Way”.

Nacido en 1938 en un país que estaba saliendo de la peor crisis económica de su historia y no tardaría demasiado en conquistar el (co)liderato en la escena internacional tras su intervención en la Segunda Guerra Mundial, el Hombre de Acero resume como pocos personajes de ficción un momento, un deseo, un ímpetu de consolidación de un muy determinado proyecto nacional. Su biografía sigue los cauces del Bildungsroman o, lo que es lo mismo, constituye un relato de paulatina adecuación al orden establecido¹⁷. Superman es el no va más de la inmigración ilegal, pues no viene sólo de otro país sino

¹⁷ En una historia ampliamente conocida que ha sido narrada en incontables ocasiones y en múltiples medios, el brillante científico Jor-El descubre que su mundo, Kriptón, está a punto de explotar, por lo que fabrica una nave espacial que salvará la vida de su hijo, el recién nacido Kal-El, transportándolo al lejano planeta Tierra. En algunas versiones por casualidad, en otras por deliberada decisión de su sabio padre, el pequeño alienígena aterrizará en Smallville, un tranquilo poblado rural en Kansas, y allí será adoptado por Jonathan y Martha Kent. Rebautizado como Clark Kent, más pronto que tarde descubrirá que no es un ser humano normal, y —gracias al hecho de que la estrella de nuestro sistema solar es amarilla y no roja como la de su mundo natal— desarrollará impresionantes poderes y habilidades como la superfuerza, el vuelo o la visión de rayos equis. Confundido y abrumado por el peso de esta inusual realidad sumada a la mucho más prosaica pero siempre difícil realidad de la adolescencia, el joven Clark se echará a recorrer el mundo en busca de sí mismo, pasará tiempo en África y Asia como parte de su campbelliano “hero’s journey”, y no llegará a normalizar su vida sino hasta los veintinueve o treinta años. Será entonces cuando, adaptado ya plenamente a la sociedad (esto es, resuelta su crisis de identidad) y con plena conciencia de su misión en la vida (esto es, convertido ya en Superman), se instalará en Metrópolis —evidente trasunto de Nueva York— para llevar allí la nada excepcional existencia de un “mild-mannered reporter” y, cuando las circunstancias así lo requieren, enfundarse en unas mallas de estética más bien dudosa para erigirse en el muy excepcional paladín de la verdad, la justicia y el modo de vida estadounidense.

incluso de otro planeta, y sin embargo su crianza en una zona rural de Kansas terminará convirtiéndolo en el más estadounidense de los estadounidenses: luchará contra los nazis, combatirá a los soviéticos, defenderá por todo el mundo los ideales e intereses del modo de vida norteamericano, y llevará su fidelidad para con el estado hasta el ridículo extremo de aceptar servir temporalmente bajo las órdenes de su némesis, el malvado Lex Luthor, cuando este consiga ser elegido presidente de Estados Unidos (Lloyd 2006: 191).

Varón, blanco, heterosexual, alto, musculoso, de ojos azules, valiente, inteligente, fuerte pero moderado en el uso de su fuerza, severo pero justo, serio pero afable, superior pero humilde (¿democrático?), poderoso, invulnerable, invencible, enfundado en colores que recuerdan vagamente —aunque con menos descaro que los que llevan otros superhéroes— la bandera de las barras y las estrellas... Superman es el espejo en que se mira Estados Unidos, es lo que Estados Unidos piensa que es y, sobre todo, es lo que Estados Unidos desea ser.

La identificación entre el Hombre de Acero y su patria adoptiva es tan completa, y tan arraigada la idea de que sus valores se corresponden al cien por ciento con los del modelo social estadounidense —esto es: individualismo, democracia y libre mercado—, que una de las novelas gráficas más celebradas de los últimos tiempos, *Superman: Red Son* (Millar 2004), juega precisamente con la posibilidad de un universo paralelo en que la nave espacial que trae al Último Hijo de Kriptón a nuestro planeta no aterrice en una granja familiar de Kansas sino en una cooperativa agrícola de la Ucrania comunista. Criado bajo preceptos soviéticos, un irreconocible Superman sin nombre —descrito en la propaganda del régimen como “the champion of the common worker who fights a never-ending battle for Stalin, socialism, and the international expansion of the Warsaw Pact”—

escogerá colores más opacos para su uniforme, llevará una hoz y un martillo en lugar de una S en su pecho, sucederá a Stalin en el poder, conquistará la mayor parte del mundo buscando construir su propia utopía, y se enfrentará a unos Estados Unidos liderados por Lex Luthor.

Incluso superhéroes más ásperos, como Wolverine; perseguidos por la policía, como el Hombre Araña en numerosas ocasiones; con una cierta conciencia social contestataria, como Flecha Verde a partir de finales de los sesenta; extraterrestres no asimilados, como el Detective Marciano; dioses vikingos desterrados del Valhalla, como Thor; demonios arrepentidos dedicados a hacer el bien, como Spawn y Hellboy; mutantes *Homo sapiens superior* temidos, odiados y a ratos reprimidos con violencia por el inferior *Homo sapiens* a secas, como los X-Men; o representantes de segmentos poblacionales minoritarios o no hegemónicos, como Canario Negro (mujer), Daredevil (discapacitado) y Northstar (homosexual)¹⁸, parecen confirmar la inevitable relación de los superhéroes con el orden estatal-nacional y, en concreto, con el estado-nación que los vio nacer en la realidad cuando no en la ficción. La Mujer Maravilla es una princesa amazona de la isla egea de Themyscira, mas nadie lo adivinaría al ver su indumentaria, obviamente diseñada a partir de la bandera estadounidense. Linterna Verde pertenece a una fuerza policial intergaláctica creada por los así llamados Guardianes del Universo que viene a ser la máxima expresión posible del concepto de orden establecido. El mismísimo Batman, pese a su sed de venganza, su vigilantismo y su actitud de *outsider*, termina no obstante colaborando con las autoridades —que hasta pueden invocarlo mediante una señal en el

¹⁸ Miembro del grupo superheroico canadiense Alpha Flight y, por una temporada, miembro también de los más cosmopolitas X-Men, Northstar fue el primer superhéroe en revelar públicamente su homosexualidad. Creado en 1979, e imaginado por sus autores Chris Claremont y John Byrne como un personaje gay desde un principio, tardó sin embargo más de un decenio en salir del armario. Lo hizo finalmente en 1992, y con no poco revuelo, en *Alpha Flight* #106.

cielo— y siempre hace lo correcto, esto es, lo que garantiza el orden y la ley y por tanto el sistema vigente¹⁹. Qué decir del Capitán América...

Históricamente, el género superheróico nace en Estados Unidos justo al final de la Gran Depresión y justo antes de que el país se involucrara en la Segunda Guerra Mundial, esto es, precisamente cuando más se necesitaba un modelo de orden, cohesión y optimismo sociales. Si bien sus antecedentes se remontan a Gilgamesh, Hércules, Sansón y otros dioses, semidioses y hombres fuertes de las mitologías clásicas, así como a precursores más modernos y directos como Tarzán, Zorro, Doc Savage, Flash Gordon, The Shadow y otros protagonistas de la literatura popular —pienso en Edmond Dantés²⁰— y las *pulp magazines*, convencionalmente se considera que el primer superhéroe en sentido estricto no es otro que el ya varias veces mencionado Superman. Esto se debe a que fue el primer personaje en reunir a las claras las características esenciales del por entonces novedoso arquetipo: una misión nítidamente definida y generalmente derivada de su particular “origin story”²¹, unos poderes extraordinarios y a menudo sobrehumanos²², y una identidad habitualmente conformada por un nombre

¹⁹ Esto es así incluso en las lecturas más violentas y oscuras del personaje, como *The Dark Knight Returns* (el seminal cómic de Frank Miller) y *The Dark Knight* (el reciente y taquillero filme de Christopher Nolan).

²⁰ Más que probable inspiración, como se recordará, para el superhombre nietzscheano según especuló Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel* (1929-1935). Véanse, a este respecto, Eco 1997 y 1998 y Herlinghaus 2002.

²¹ Un ejemplo de esta convención narrativa, que el género superheróico calca directamente de la forma de contar leyendas y mitos en épocas anteriores, puede encontrarse en la primera nota de este capítulo, donde se hace un breve recuento del origen de Superman. Otros, sobradamente conocidos, relatan el modo en que Bruce Wayne decide combatir el crimen, disfrazado de murciélago, debido al trauma infantil de haber presenciado la muerte de sus padres a manos de un atracador; en que Peter Parker se convierte en Spider-Man al sufrir la picadura de una araña radiactiva y se lanza a luchar contra la delincuencia tras el homicidio de su tío Ben; y en que Frank Castle se consagra en cuerpo y alma al vigilantismo, iniciando una cruzada personal contra el hampa que no escatima en el uso de la violencia, a raíz del asesinato de su familia por orden de la mafia.

²² Suele resaltarse el hecho de que Batman, uno de los superhéroes más famosos, carece de superpoderes. Parece difícil, no obstante, sostener la muy repetida afirmación de que se trata de un hombre “normal”: su inteligencia, su fuerza, sus reflejos, su resistencia y, desde luego, sus recursos económicos y tecnológicos distan de ser comunes y corrientes. Algo parecido ocurre, como veremos, con el superhéroe mexicano Santo el Enmascarado de Plata.

código que suele hacer referencia a la naturaleza misma del personaje —Superman es un superhombre, Batman es un hombre vestido de murciélago, Spider-Man es un hombre que posee los poderes de una araña— y por un disfraz acorde²³ (Coogan 2006: 30-43).

Sin darse cuenta, seguramente, de la importancia de lo que hacían, dos tímidos adolescentes judíos²⁴ de Cleveland (Ohio) llamados Jerry Siegel y Joe Shuster inventaron al Hombre de Acero a principios de los años treinta y fueron puliéndolo a lo largo de esa difícil década, mientras los editores les daban con las puertas en las narices, al considerar que el personaje que habían creado era demasiado infantil y no resultaría atractivo para el gran público. Tras una prolongada serie de rechazos lograron por fin vender su creación a Detective Comics —hoy DC Comics— a cambio de un cheque de 130 dólares que más tarde, y durante décadas, estaría en el ojo del huracán de uno de los litigios por derechos de autor más decisivos e influyentes de la historia. Superman debutó en *Action Comics* #1 en junio de 1938 (Jones 2004: 109-125).

Su éxito fue notable e inmediato. Y notable e inmediata fue a su vez la proliferación de personajes que seguían su estela, se inspiraban en él, o, con más descaro, lo copiaban directamente. Detective Comics introdujo en rápida sucesión a Batman, creado por Bob Kane y Bill Finger en 1939; Linterna Verde, creado por Bill Finger y Martin Nodell en 1940; Flash, creado por Gardner Fox y Harry Lampert en el mismo año;

²³ El disfraz, o uniforme, del superhéroe funciona como uniformador de la extraordinariedad sobrehumana puesta, como estamos discutiendo, al servicio del estado. Si bien hay personajes que no lo llevan, el “traje de superhéroe” es quizá el elemento más distintivo de la lista, y el que sirve para discernir más instintiva e inequívocamente quién es un superhéroe y quién no lo es. Por ejemplo, James Bond y, más recientemente, Jack Bauer llevan a cabo acciones heroicas (desde el punto de vista de sus gobiernos, claro está, no desde el de sus enemigos) que rayan, en ocasiones, en los excesos de la superhumanidad... pero no son superhéroes.

²⁴ Para un recuento y análisis de la importancia y la influencia de los artistas y editores de cómics judíos, así como de la imaginación judía, en la creación del género superheroico estadounidense, véanse *Siegel and Shuster's Funnyman: The First Jewish Superhero* (2010), *Up, Up, and Oy Vey: How Jewish History, Culture, and Values Shaped the Comic Book Superhero* (2009), *Disguised as Clark Kent: Jews, Comics, and the Creation of the Superhero* (2008), *From Krakow to Krypton: Jews and Comic Books* (2008) y *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book* (2005).

Hombre Halcón, creado por Gardner Fox y Dennis Neville también en 1940; Aquaman, creado por Paul Norris y Mort Weisinger en 1941; Flecha Verde, creado por Mort Weisinger y George Papp en el mismo año; y la Mujer Maravilla, creada por William Moulton Marston también en 1941 (Wright 2001: 14-22). Miembros de la Justice Society of America en la década de los cuarenta, y más tarde de la todavía vigente Justice League of America, todos estos personajes siguen en activo y son fácilmente reconocibles, aun para gente profana en materia de historietas y novelas gráficas, dentro y fuera de Estados Unidos.

Mientras tanto, Timely Comics —hoy Marvel Comics— publicaba las aventuras de la Antorcha Humana y de Namor, creados en 1939 por Carl Burgos y Bill Everett respectivamente; Quality Comics las de Plastic Man y Phantom Lady, creados en 1941 por Jack Cole y el estudio Eisner & Iger respectivamente, y luego adquiridos por DC; y Fawcett Comics las del Capitán Marvel, también conocido como Shazam, personaje creado por Bill Parker y C.C. Beck en 1940 que llegó a superar en ventas al mismísimo Superman antes de ser retirado de circulación en 1953 debido a una demanda por plagio interpuesta y ganada por Detective Comics, y que hoy irónicamente es propiedad de DC y, en consecuencia, subalterno del Hombre de Acero en sus apariciones como miembro de la Liga de la Justicia (Jones 2004: 262).

De manera reveladora en lo que toca a la presente discusión, la popularidad de los superhéroes creció exponencialmente durante la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, una contienda internacional en la que algunos de ellos empezaron a inmiscuirse —en nombre de su país— aun antes de que su propio gobierno lograra convencer al pueblo y al congreso de la necesidad de actuar. El campeón en este

apartado es, sin lugar a dudas, el Capitán América, hiperpatriótico personaje creado en 1941 por Joe Simon y Jack Kirby para Timely Comics. Envuelto literalmente en una bandera estadounidense, este supersoldado ya luchaba contra el Eje casi un año entero antes de Pearl Harbor, en un debut que vendió la friolera de un millón de copias. Otros superhéroes se involucraron también en la conflagración —célebre es la portada de *Superman* #17, de julio-agosto de 1942, en que el Último Hijo de Kriptón zarandea con violencia a unos diminutos e impotentes Adolf Hitler e Hirohito— aportando su granito de arena a la causa nacional, a la propaganda bélica gubernamental, y a la moral de unas tropas que de hecho recibían mes a mes estas revistas mientras se hallaban destacadas en Europa o Asia (Wright 2001: 31, Jewett y Lawrence 2003: 32-33).

Después de la guerra, las ventas bajaron, y esto, sumado a la persecución por supuestas desviaciones de la moral propiciada por la publicación en 1954 del libro *Seduction of the Innocent*, de Fredric Wertham, y resuelta con la implantación del mecanismo de censura previa conocido como Comics Code —a su vez inspirado en el Código Hays del mundo del cine—, clausuró lo que suele denominarse la Edad de Oro en la historia de los cómics (Wright 2001: 154-179). La Edad de Plata, dominada por la autocensura, trajo consigo la domesticación absoluta del género superheroico y la infantilización de sus tramas. Con todo, hacia finales de los años cincuenta DC fue capaz de capear el temporal y estimular nuevamente las ventas mediante la reelaboración de sus principales personajes y la creación de algunos nuevos, como el Detective Marciano. Es más, las versiones aún hoy más ampliamente conocidas de figuras tan icónicas como Flash,Linterna Verde o la Mujer Maravilla surgen en este período, sustituyendo a sus contrapartes de la era dorada (Wright 2001: 183, Coogan 2006: 205).

La Edad de Plata resultará incluso más trascendental en el caso de la competencia. Marvel Comics, en la cresta de la ola de renovado éxito comercial del género impulsada por la reinención y actualización del panteón de DC, lanzará en trepidante sucesión héroes —y antihéroes ocasionales: el mundo comenzaba a complicarse también en las páginas de las historietas— como los Cuatro Fantásticos, en 1961; Hulk y Thor, al año siguiente; Iron Man y los X-Men, en 1963; y Daredevil, un año más tarde. En la creación de todos ellos participarán Stan Lee y Jack Kirby, con la colaboración de Larry Lieber en el caso de Thor, del mismo Lieber y de Don Heck en el de Iron Man, y de Bill Everett en el de Daredevil. El buque insignia de la compañía, Spider-Man, verá la luz en 1962 de la mano de Stan Lee y Steve Ditko. Como respuesta a la Liga de la Justicia de DC, Marvel reunirá a la mayoría de estos personajes en 1963 en una agrupación bautizada como los Vengadores, quienes un año después resucitarán a un Capitán América criogenizado desde el final de la Segunda Guerra Mundial para integrarlo en sus filas. Más humanos, menos perfectos y más ricos en matices que sus predecesores y competidores del Universo DC, los superhéroes del Universo Marvel revitalizarán el género y constituirán, al mismo tiempo, el punto más alto y la superación de la Edad de Plata (Coogan 2006: 205-210).

Con la década de los setenta, y con el desafío de ambas casas editoriales al Comics Code en su afán de reflejar situaciones más “adultas” —lo cual se traduce en una mayor complejidad psicológica de los personajes pero también en una mayor violencia—, llegan la desconstrucción del superhéroe y el auge del antihéroe. Esta tendencia, patente en el tono más sombrío de las nuevas aventuras de Batman y Daredevil y en la creación, en 1974, de los extremadamente violentos —y extremadamente populares— Lobezno y

The Punisher, culmina a mediados del siguiente decenio con la ruptura de continuidad del Universo DC en ese borrón y cuenta nueva gigantesco llamado *Crisis on Infinite Earths* (Wolfman 1985), y sobre todo con títulos como *The Dark Knight Returns* (Miller 1985), cuya oscura y violenta reinterpretación de Batman marcaría para siempre al personaje, y *Watchmen* (Moore 1986), que cuestiona el autoritarismo implícito en el concepto mismo de superhéroe.

Entre tanto, el género ha ido rebasando a paso lento pero seguro las fronteras del *comic book*, y ha ido conquistando otros medios. El salto de Superman de la imprenta a la radio, por ejemplo, se produjo de manera casi instantánea, al igual que su traslado a la pantalla grande en los dibujos animados de Max Fleischer, hasta el punto de que varios de los elementos definitorios del superhéroe que todos conocemos —la capacidad de volar, la temible kriptonita, algunos de sus personajes secundarios como Jimmy Olsen— nacieron en estos otros medios y fueron luego incorporados al cómic. Para fines de los cuarenta, las aventuras de Superman, el Capitán Marvel, Batman y otros superhéroes alimentaban con mayor o menor regularidad la por entonces boyante industria de los seriales cinematográficos. Tras la decadencia y la extinción de este formato, Hollywood daría la espalda al género superheroico durante décadas, pero la televisión tomaría el relevo con entusiasmo, dado el éxito de audiencia del Superman de George Reeves en los cincuenta, el Batman de Adam West en los sesenta, la Mujer Maravilla de Lynda Carter en los setenta, y el Hulk de Bill Bixby y Lou Ferrigno en los ochenta, amén de series más recientes como *Smallville* (Gough y Millar 2001) y *Heroes* (Kring 2006). Los filmes *Superman* (Donner 1978) y *Batman* (Burton 1989) parecieron augurar, cada uno en su momento, oleadas de superheroísmo en celuloide. Tal ímpetu, sin embargo, fue pronto

aniquilado en ambos casos por secuelas de calidad decreciente. Irónicamente sería Marvel, mediante sendas trilogías iniciadas con *X-Men* (Singer 2000) y *Spider-Man* (Raimi 2002), la compañía que conseguiría colocar a los superhéroes en el centro del mapa cinematográfico.

Así, primero en cómics, después en radio y cine y televisión, finalmente en el imaginario popular sin más (no es necesario haber leído u oído o visto alguna de las historias que protagoniza Superman para saber de él), el éxito comercial de estos personajes ha tenido sus altibajos pero dista mucho de haberse agotado, como muestran las actuales superproducciones hollywoodenses²⁵. Y esto, significativamente, a escala ya no estadounidense sino global.

La identificación con el estado dista, asimismo, de haberse agotado. En su última película, *Superman Returns*, el Hombre de Acero ya no pronuncia siquiera las palabras “American Way”. La única alusión al célebre credo del kriptoniano en todo el filme ocurre cuando Perry White, el irascible director del *Daily Planet* —periódico en que trabajan el alter ego de Superman, Clark Kent, y su eterno amor Lois Lane—, conmina a su plantilla de redactores a enfocarse en los diversos aspectos del regreso del personaje tras cinco años de ausencia:

²⁵ *The Dark Knight* (Nolan 2008) fue la película más taquillera de su año; pulverizó con pasmosa facilidad los récords de mejor día de estreno, mejor primer fin de semana, y menor tiempo en llegar a los cien, doscientos, trescientos, cuatrocientos y quinientos millones de dólares en Estados Unidos; y, con una recaudación de más de mil millones en todo el mundo, se convirtió en el segundo filme más vendedor de la historia sin contar la inflación —sólo después de *Titanic* (Cameron 1997)— y el cuarto contándola hasta la posterior llegada de *Avatar* (Cameron 2009). La luna de miel entre Hollywood y los superhéroes es tal de un tiempo a esta parte que se han anunciado inminentes secuelas para las franquicias protagonizadas por Superman, Batman, Iron Man, el Hombre Araña y los X-Men. Hay planes para superproducciones centradas en la Mujer Maravilla, el Capitán América,Linterna Verde, Thor e incluso otros personajes bastante menos conocidos, así como en la Liga de la Justicia y los Vengadores, selectos clubes que reúnen a los mayores héroes de DC y de Marvel respectivamente. Además, en 2009 vio la luz la adaptación al celuloide de la muy reputada novela gráfica *Watchmen* a cargo de Zack Snyder.

I wanna know it all, everything. Olsen: I wanna see photos of him, everywhere. No, I want *the* photos. Sports: How are they gonna get that plane out of the stadium? Travel: Where did he go? Was he on vacation? If so, where? Gossip: Has he met somebody? Fashion: Is that a new suit? Health: Has he gained weight? What's he been eating? Business: How is this going to affect the stock market? Long term, short term. Politics: Does he still stand for truth, justice... all that stuff? (Singer 2006)

Los tiempos han cambiado y, desde luego, la posición real y simbólica de Estados Unidos en el mundo y frente al mundo no es hoy la que era en 1938. O incluso la de cuarenta años más tarde, cuando el Superman de Christopher Reeve todavía pudo contarle a la Lois Lane de Margot Kidder, sin aparente vergüenza ni ironía en la cara, que luchaba por la verdad, la justicia y el modo de vida norteamericano (Donner 1978). En un mundo post-Guerra Fría, en el que “[t]he collapse of Communism in effect signified the collapse of liberalism” (Wallerstein 2003: 21), y de hecho en un mundo post-11 de septiembre, post-Guantánamo, post-Abu Ghraib y post-Bush Jr., con la fuerza moral, política y económica del país por los suelos, resulta complicado dar tan grande protagonismo a lo estadounidense —equiparándolo como en otras épocas con la democracia y la libertad— en el contexto de una superproducción cinematográfica que pretende, al fin y al cabo, triunfar en el escenario internacional, y no sólo en el doméstico, para generar beneficios.

El Hombre de Acero es hoy, en otras palabras, un producto global en un mercado global, al que una excesiva identificación con Estados Unidos sólo puede perjudicar, y así

lo entendieron los creadores de *Superman Returns* para disgusto, decididamente, de algunos de sus fans norteamericanos. En blogs de derechas, foros de internet y cartas al director de diarios en línea y en papel, no faltaron quienes se sintieron ofendidos por la deliberada omisión. En *The New York Times*, un lector comentó: “Superman is an American hero. The fact that the movie took out ‘the American Way’ part of his mantra just proves that the Hollywood crowd is vastly un-American and even Superman is not a sacred enough cow to escape this mentality” (8 de junio de 2006). En el foro *SuperHeroHype*, un fan propuso un boicot: “If the execs or somebody at Time-Warner or DC thinks that for this movie to do well—especially overseas—we can’t say that Superman stands for ‘the American Way’, I pledge right now, your movie will do \$8.50 worse in America, because I won’t see it” (20 de junio de 2006). Así de enraizada sigue estando la idea de que el Hombre de Acero representa a Estados Unidos y lucha por salvaguardar y promover su modelo social o, lo que es lo mismo, de que Superman constituye en esencia un símbolo de lo hegemónico hacia dentro y hacia fuera de las fronteras de la —todavía— única superpotencia global en la era del postcomunismo²⁶.

Como quiera que sea, difícilmente puede entenderse como un agente del cambio, como un desafío a las estructuras de poder, como una fuerza revolucionaria. En algunas de sus primeras apariciones, allá por los años treinta en las postrimerías de la Gran Depresión, Superman salió en defensa del hombre de la calle batallando en contra de especuladores y otros tiburones empresariales, pero más pronto que tarde adoptó la personalidad más política y económicamente “neutra” que todos conocemos hoy (Gordon

²⁶ Similar polémica se ha desatado en 2010 con el reciente rediseño de la Mujer Maravilla, que reduce las características más obviamente estadounidenses de su traje —el azul es ahora más oscuro, las estrellas más escasas y más pequeñas, etcétera—, al parecer con el objetivo de preparar al personaje para su incursión en la gran pantalla (Piazza 2010).

2001: 181-182), y en cualquier caso jamás cuestionó el sistema como tal sino solamente sus desviaciones criminales. Poca, si alguna, crítica social hay en el espíritu del Hombre de Acero.

Y algo parecido puede decirse de la gran mayoría de sus superamigos. Todos sin excepción están dispuestos a sacrificarse por el bien común, es cierto, pero por el bien común definido de una manera muy exacta y nada inocente: la protección de desvalidos seres humanos “normales” —léase: inferiores— frente a unas amenazas monstruosas e incluso sobrenaturales que no son capaces de combatir por sí solos, en lo que constituye una muy lograda metáfora del New Deal y, en general, de la idea del estado proveedor-benefactor; la reafirmación del subjetivismo moderno, la creencia en la mayor efectividad de la acción individual con respecto a la colectiva a la hora de resolver los problemas sociales, y la confianza casi ciega en líderes de corte mesiánico, por encima de la ley e incluso de la moral, al estilo del superhombre nietzscheano (que de hecho sirvió de inspiración para el nombre de Superman²⁷); y, en última instancia, la deseable vuelta a la “normalidad” tras un período de indeseables desajustes violentos causados por elementos habitualmente externos, ajenos a la sociedad en sí —que se presenta como armónica e ideal en su base—, aun si para alcanzar tal retorno a la paz social es preciso recurrir también a métodos violentos, a semejanza de lo que ocurre en el *thriller*, género literario-cinematográfico moderno por antonomasia (Reynolds 1994: 77, Eco 1997: 253-255).

En resumen, para los superhéroes el bien común significa la preservación a toda costa de la sociedad burguesa enmarcada en la legalidad y la legitimidad del estado nacional. Representantes de la ley por encima de la ley misma, habitantes de un espacio

²⁷ Como curiosidad, en ediciones tempranas de *Also sprach Zarathustra* al inglés se tradujo “Übermensch” como “superman”, pero a raíz del éxito del kriptoniano empezó a preferirse “overman” o, simplemente, el término original en alemán (Roberts 2006: 115-116).

violento y sin ley pero cuya existencia es imprescindible para el mantenimiento de la propia ley y que no es, por lo tanto, propiamente ilegal, ni puede ser culpable sin anular toda opción de soberanía, estos personajes constituyen la encarnación perfecta del *estado de excepción*, que lejos de constituir una “excepción” en sentido estadístico es la esencia íntima y permanente del poder del estado moderno. Compárese, por ejemplo, este parlamento de Wolverine —al aceptar la invitación de Stryker, general del ejército estadounidense, para integrarse en un grupo de operaciones militares ultrasecretas que actúa no sólo en países enemigos sino también, crucialmente, dentro del territorio nacional norteamericano— en su última película:

I come with you, I'm coming for blood. No law. No code of conduct. You point me in the right direction, you get the hell out of my way. (Hood 2009)

con estas palabras —de profunda raíz benjaminiana— del pensador italiano Giorgio Agamben sobre el estado de excepción:

The question [regarding the acts committed during *iustitium*²⁸] is particularly relevant, because we face here a sphere of action in which the issue is primarily whether or not one can kill. [...] The magistrate who acts during the *iustitium*—like the officer in the state of exception—is neither executing nor transgressing the law; nor, of course, is he creating a new law. We could say—in a paradoxical expression—that he is “inexecuting” the law. [...T]he paradox of the state of

²⁸ Concepto extraído del derecho romano que implica “to bring to a stop, to suspend the *ius*, the juridical order” o, como explicaron los gramáticos latinos, la situación que se produce “when the law stands still, just as [the sun does in] the *solstitium*” (Agamben 2005: 286).

exception is that, exactly like the sovereign who decides on it, it is both outside and inside the juridical order. It marks a threshold, where legal void and legal fullness, a-nomie and pan-nomie, become indistinguishable. (2005: 287-288)

Esta conexión con el autoritarismo de estado resulta especialmente clara en esfuerzos postmodernos, desconstruccionistas e hiperviolentos como las ya mencionadas novelas gráficas *The Dark Knight Returns* de Frank Miller y muy en particular *Watchmen* de Alan Moore, cuyo título mismo procede, como se sabe, de la expresión latina “*Quis custodiet ipsos custodes?*”, que puede traducirse como “¿Quién vigila a los vigilantes?”

No por coincidencia varios de estos personajes —cuando no andan disfrazados, volando a velocidades supersónicas, colgándose de los tejados de los rascacielos bajo el oscuro manto de la noche o peleando contra sus archienemigos— están relacionados de una u otra manera con las fuerzas de seguridad del estado o el ejercicio de la ley: Matt Murdock (Daredevil) es abogado, Barry Allen (el Flash de la Edad de Plata) trabaja como médico forense para la policía de Central City, Diana Prince (la Mujer Maravilla en su etapa clásica) es oficial del ejército estadounidense, Bruce Banner (Hulk) hace investigación científica para las fuerzas armadas, Steve Rogers (el Capitán América) está directamente al servicio del gobierno y es miembro de una agencia especial de inteligencia llamada SHIELD²⁹.

No por coincidencia los superhéroes combaten las manifestaciones más inmediatas y visibles del crimen, pero nunca sus posibles causas, y, lejos de cuestionar el sistema, lo refuerzan y hasta se aprovechan de él: Bruce Wayne (Batman), Oliver Queen

²⁹ Esta íntima relación con la instancia estatal ha sido explotada por Matthew David Brozik en su hilarante falso documento oficial *The Government Manual for New Superheroes* (2005).

(Flecha Verde) y Tony Stark (Iron Man) son todos magnates multimillonarios que han heredado inmensas fortunas y viven de las rentas que les proporcionan sus innumerables negocios —en general un tanto nebulosos, salvo en el caso de Stark Industries, que como es sabido se dedica nada más ni nada menos que a la fabricación y la venta de armas—, pero ninguno de ellos, ni siquiera Queen pese a su actitud robinhoodesca, parece haberse planteado ni por asomo que quizá su absurda y desproporcionada riqueza, sintomática de la desigualdad económica extrema de la sociedad en que viven, pueda ser parte del problema.

No por coincidencia casi todos estos héroes —y sobre todo los más famosos— son hombres, heterosexuales y blancos.

Aun en un contexto netamente estadounidense, esto es algo problemático, como se ha resaltado con respecto a la virtual ausencia de superhéroes negros en los panteones tanto de DC (Superman y compañía) como de Marvel (Spider-Man y compañía). Ambas casas han creado, por supuesto, personajes negros, asiáticos, hispanos, etcétera, pero ninguno de ellos consta ni de lejos en la lista de los héroes más representativos, más vendedores, más populares en suma. Aparentemente desde el ghetto resulta complicado luchar por conservar las cosas tal como están y mantener, a la vez, la credibilidad (Reynolds 1994: 77-79). No se trata de que negros, asiáticos, hispanos, etcétera, no consuman historietas. De hecho lo hacen. Pero, en general, lo que prefieren comprar y leer es lo mismo que lo que compran y leen los blancos: revistas de Superman, Batman, Spider-Man... Los productos de la editorial Milestone, formada a principios de los años noventa por escritores y artistas afroamericanos convencidos de que las minorías se hallan dramáticamente subrepresentadas en el mundo del cómic y empeñados en corregir

ese error, no obtuvieron jamás la notoriedad ni las ventas como para abandonar un nicho de mercado muy limitado y llegar al gran público. La aventura duró apenas cinco años (Brown 2001).

En cuanto a mujeres y gays, su presencia suele ser accesoria, cuando no negativa. En 1999, la autora de novelas gráficas Gail Simone fundó el sitio web *Women in Refrigerators*, en el que ella y un grupo de fans compilaron la muy extensa lista de superheroínas que han sido asesinadas, violadas o mutiladas, o en su defecto han sido despojadas de sus poderes, a lo largo de la historia del género. Tiempo después, en un texto titulado “Dead Men Defrosting” alojado en el mismo website, John Bartol argumentó que, cuando los personajes masculinos mueren o sufren alteraciones graves, usualmente recuperan tarde o temprano su estado heroico anterior, a diferencia de lo que acontece, por regla general, con los femeninos. En 2007, finalmente, el cineasta Perry Moore publicó en su propia página web el artículo “Who Cares About the Death of a Gay Superhero Anyway?”, donde provee un catálogo parecido con respecto al tratamiento de la homosexualidad en los cómics, y resalta el hecho de que la mayoría de los (escasos) personajes LGBT que aparecen en las historietas de superhéroes suelen ser villanos, héroes muy secundarios, o víctimas de torturas, desmembramientos y asesinatos.

Nada más consecuente, seguramente, en un mundo patriarcal, heteronormativo y regido por las coordenadas de un racismo estructural vinculado a siglos de colonialismo (lo que Aníbal Quijano llama la colonialidad del poder). Los héroes son, después de todo, modelos de socialización/normalización, verdaderas subjetividades-modelo que, tal como explica Ricœur, estructuran desde la ficción modelos de acción³⁰: identificándonos con

³⁰ Y es que, como nos recuerda el filósofo francés en la página 207 de su clásico *Del texto a la acción*, “no hay acción sin imaginación”.

ellos aprendemos a amoldarnos a los particulares paradigmas de subjetividad propios de la sociedad en que nos ha tocado vivir, hacemos nuestros esos paradigmas, y terminamos identificándonos con lo socialmente hegemónico. Los superhéroes, en su calidad de héroes elevados a la enésima potencia, obedecen a esta lógica implacable con excepcional fidelidad y ejemplaridad, y su función habitual consiste —como he querido mostrar en las páginas precedentes— en actuar como colaboradores de lo estatal, garantes de lo legal-normativo, y representantes del espíritu de la nación.

Mi hipótesis, tras este recorrido por las bases históricas e ideológicas de la figura del superhéroe, es que algo similar ocurre en el Tercer Mundo y, en particular, en América Latina. Aquí, como en todas partes, y en su condición *sine qua non* de defensores a ultranza de un bien común definido en función de jerarquías específicas organizadas en los confines de estados nacionales específicos, los superhéroes acaban casi siempre, y al menos en los casos más populares y por lo tanto influyentes, siendo alegorías nacionales. Pero, según los discursos politológicos modernos (y occidentalistas) al uso, en vez de un estado fuerte, en América Latina tenemos un estado débil; en lugar de un estado visto como una entidad justa y protectora, hallamos un estado corrompido y hasta peligroso; en vez de un estado victorioso, encontramos un estado fracasado por naturaleza³¹.

Las aventuras de Superman y otros superhéroes terminan, convencionalmente, con el protagonista aprehendiendo al villano y entregándolo, sin más, a la policía. Difícil aceptar ese desenlace en un sitio como México DF, donde los presuntos defensores del

³¹ Resulta claro que, fuera de la implacable lógica del discurso neocolonial oficial, más que ser un estado propiamente “fracasado”, el estado tipo latinoamericano está *diseñado* para hacer fracasar toda alternativa o desafío al *statu quo*; y que, más que “débil”, es muy fuerte en su función de *debilitar* toda clase de agencia autónoma real; así como que la corrupción no es sino la expresión esencial y orgánica de las funciones *reales* de este modelo de estado oligárquico-dependiente. Véase *El revés de la nación* (Serje 2005).

orden y la ley son con frecuencia más corruptos, y más temidos por el público en general, que los propios delincuentes. Más allá incluso de la peligrosidad criminal, el quid de la cuestión es de representación: Latinoamérica está llena de países, controlados por unas élites oligárquicas mínimas cuyo diseño social se basa en mecanismos de exclusión y expropiación de agencia popular flagrantes (aunque acaso menos efectivos, pero por eso mismo si cabe más violentos, que los de otras latitudes de estados más “estables”), y donde por consiguiente amplias mayorías de la población no se han sentido en el pasado y a menudo no se sienten todavía hoy del todo representadas por el estado-nación. La subalternidad radical que en Estados Unidos y otros países del Primer Mundo sufren sólo las minorías, en América Latina se da a gran escala, pues los fallidos esfuerzos de construcción nacional no han sabido, o no han querido, en función de la lógica de exacción masiva que satisfacen, ser verdaderamente inclusivos. Internalizar —o siquiera admitir y, por tanto, estar dispuesto a leer, a comprar, a consumir— la articulación narrativa de una nación triunfante resulta un tanto difícil para la población general cuando todo el llamado “proyecto nacional” se percibe como un lema publicitario sin referencias concretas a la vida cotidiana.

Ahora bien, esto no siempre fue así, o al menos no a ojos de buena parte de los propios latinoamericanos. Por varios decenios, bajo lo que ha dado en llamarse el modelo desarrollista, fue común una confianza bastante sostenida en la factibilidad del progreso económico, en la posibilidad de ponerse a tono con los países industrializados a través de la modernización y, muy característicamente, en la capacidad del estado para promover y orquestar tal avance mediante la intervención directa en asuntos económicos y sociales. Estas ideas, familiares a lo largo y ancho del continente en mayor o menor grado,

fructificaron particularmente en sus países más grandes y prósperos: Argentina, Brasil y México (Nosiglia 1983, Gracida 2004)³².

El caso de este último, inmerso desde los años diez en un proyecto marcadamente nacionalista, es sin duda ejemplar: a mediados del siglo XX el estado mexicano parecía cualquier cosa menos débil y fracasado, embarcado como estaba en un proceso modernizador que incluyó la nacionalización de bienes y servicios estratégicos, la sustitución de importaciones con miras a favorecer el desarrollo industrial propio, y la implementación de un ambicioso programa educativo-cultural en el contexto de lo que llegó a ser saludado como “el milagro mexicano”:

Unlike the turbulent decades after the revolution, the postwar period in Mexico was characterized by relative social peace as well as the impressive economic growth popularly known as the Mexican Miracle. [...] Taken as a whole, the period from 1940 to 1970 was one of significant economic improvement, with annual real GNP growth rates averaging over 6%. During these years, Mexico transformed its backward, predominantly agricultural economy into a dynamic industrial one and became self-sufficient in the production of many goods. (Babb 2004: 75-79)

Pero ya hacia mediados de los setenta, tras la crisis de los energéticos, el desarrollismo hacía aguas por todos lados, incapaz de adaptarse a las demandas cíclicas

³² También en algunos países pequeños, por ejemplo Costa Rica y Puerto Rico, como prueban los proyectos de marcado corte desarrollista acometidos bajo los gobiernos de José Figueres Ferrer y Luis Muñoz Marín, respectivamente (véanse Tyler Mitchell y Pentzer 2008, para el caso costarricense, y Ayala y Bernabe 2007 para el puertorriqueño).

estructurales del por entonces incipiente capitalismo tardío (Mandel 1998, Jameson 1991), e impotente frente a una deuda externa que no hacía sino crecer. Por otro lado la antaño pretendidamente férrea identificación pueblo-estado, para conseguir la cual habían sido instrumentales la música y el cine y otras manifestaciones de la cultura popular y masiva (Valenzuela 2002, Monsiváis 2003), resultaba del todo insostenible después de la masacre de estudiantes ocurrida en 1968, que llevó incluso a la ruptura de la hasta ese momento virtualmente cooptada intelectualidad mexicana con la *intelligentsia* priísta, así como al surgimiento de un espíritu contestatario generalizado y de resonancias todavía actuales: el “espíritu de Tlatelolco” (Volpi 2009).

No parece fruto de la casualidad que los superhéroes mexicanos —y por extensión latinoamericanos: la influencia de México sobre el resto de Latinoamérica en materia de cultura popular es insoslayable al menos desde principios del siglo XX³³— hayan acompañado al estado-nación en este recorrido descendente, como muestra la distancia que media entre dos personajes de inmensa popularidad: el Santo, luchador enmascarado en la vida real que fue elevado a la categoría de superhéroe en una serie de cómics y películas a partir de los años cincuenta, y el Chapulín Colorado, creación del comediante Roberto Gómez Bolaños —más conocido como Chespirito— cuyas aventuras se grabaron de 1970 a 1995 y siguen televisándose en la actualidad por todo el continente.

A mi modo de ver, con todas sus especificidades —muy llamativamente una dosis de erotismo impensable en el caso de sus contrapartes estadounidenses—, Santo es un

³³ Baste pensar en la enorme repercusión del cine mexicano de la Edad de Oro, en la fama de sus actores y actrices (Pedro Infante, María Félix, Jorge Negrete, Cantinflas y un larguísimo etcétera), en la popularidad internacional de géneros musicales como la ranchera —¿qué latinoamericano no se sabe la letra de “Cielito lindo” o “Las mañanitas”?— o en el extremado éxito comercial de las telenovelas mexicanas todavía hoy. Véase el volumen *Celluloid Nationalism and Other Melodramas* (2003). También las recopilaciones de ensayos *Fragments of a Golden Age* (2001) y *The Mexican Cinema Project* (1994).

superhéroe bastante al uso, adaptación más o menos convencional de un Superman o, aun mejor, un Batman: se trata de un hombre “normal”, sin superpoderes, pero entrenado hasta el máximo de las facultades físicas y mentales humanas. Santo es fuerte, valiente e inteligente, y lucha en esencia por los mismos ideales de orden y justicia que preconizan los superhéroes del norte, todo esto en un México todavía entregado en cuerpo y alma al proyecto desarrollista. El Chapulín Colorado, por su parte, es bien distinto —de hecho es el reverso consciente del modelo superheroico estadounidense—: débil, cobarde y algo tonto, su salto a la fama coincide sospechosamente con el hundimiento del desarrollismo en México y el resto de América Latina. No casualmente, además, y muy a diferencia del Santo, el Chapulín es un personaje cuyas aventuras se narran en clave de comedia, como para enfatizar la ambivalencia de su posición de supuesto representante de un orden que está, de hecho, en vías de derrumbarse (si es que acaso había sido verdaderamente estable anteriormente).

2.2. Santo el Enmascarado de Plata o el adalid de la modernidad mexicana

Rodolfo Guzmán Huerta fue un deportista profesional, actor de cine y héroe popular mexicano. Evidentemente, el hecho de que la matriz narrativa se base en este caso en una persona de carne y hueso y en su biografía —más o menos— real singulariza este modelo de acción-narración y lo distingue del antes comentado modelo superheroico estadounidense clásico, como se explorará con mayor detalle en las páginas que siguen. Por eso mismo parece conveniente realizar un recuento de los hechos más destacados de su vida. Nacido en Tulancingo (Hidalgo) en 1917, llegó a la capital del país en los años

veinte, cuando su familia se instaló en el barrio de Tepito. Atleta superdotado desde muy joven, practicó artes marciales y jugó fútbol americano antes de interesarse por la lucha libre profesional, por entonces cada día más de moda en México. Su carrera en este deporte-espectáculo, que duraría cerca de cinco décadas casi hasta su muerte en 1984, se inició a mediados de los años treinta. Después de probar suerte con una serie de nombres artísticos como Rudy Guzmán, El Hombre Rojo o El Murciélago II —apodo este último al que tuvo que renunciar debido a una demanda por parte de El Murciélago original—, Guzmán Huerta asumió en 1942 la identidad que ya no abandonaría jamás, así como su característica máscara plateada. Al parecer su entrenador, Jesús Lomelí, le ofreció que se incorporara a un equipo de luchadores con uniformes plateados que estaba organizando, y le sugirió los marcadamente contradictorios sobrenombres de El Santo, El Diablo y El Ángel. Sin saber que inauguraba una leyenda, Guzmán Huerta eligió el primero (Cortés y Martínez 1999: 6-8).

El éxito fue inmediato. Un año después, Santo era ya campeón de lucha libre en México, y las subsiguientes victorias no hicieron sino apuntalar y aumentar su fama. Su fuerza y agilidad, sus llaves y acrobacias, y su portentosa resistencia al castigo físico lo convirtieron en favorito del público que acudía masivamente a la mítica Arena México y a los otros escenarios donde domingo a domingo y por todo el territorio mexicano se libraba de manera simbólica el combate entre el bien y el mal. El paso decisivo de rey del cuadrilátero a icono popular tardó, no obstante, un decenio en cobrar forma definitiva: en 1952, el artista y editor José Guadalupe Cruz creó un *comic book* con Santo como protagonista que se publicaría ininterrumpidamente hasta 1980, lo que elevó al personaje al rango de superhéroe (Wilt 2007: 202-208).

La importancia de las revistas de historietas en México no debe ser subestimada. A menudo vilipendiadas por constituir un entretenimiento barato, simplista y apto sólo para niños o para adultos semianalfabetos de clase baja, estas narraciones gráfico-literarias —introducidas a principios de los años treinta— hallaron terreno más que fértil en un país embarcado en un acelerado proceso de modernización y urbanización, con un pronunciado crecimiento demográfico, cuyo gobierno subsidiaba la importación de papel a fin de estimular la industria editorial, y cuya población —en efecto todavía iletrada o dueña de una capacidad de lectoescritura rudimentaria en su gran mayoría— iba poco a poco allegándose al mundo de la letra gracias a las campañas estatales de alfabetización. Como consecuencia de la propaganda institucional y su énfasis en la educación pública como vía hacia el progreso personal y nacional, el mexicano medio de la época asociaba cualquier clase de lectura —por básica que fuera— con el patriotismo y la modernidad (Rubenstein 1998: 13-18).

Así las cosas, México tuvo en *Chamaco* el primer *comic book* del mundo con circulación diaria, ya en los años cuarenta. Poco después, la más exitosa de estas revistas, *Pepín*, se publicaba ocho veces a la semana —con dos ediciones separadas y distintas todos los domingos— y vendía un promedio de 320.000 copias diarias. Para cuando Cruz lanzó sus historietas con Santo como protagonista, los cómics constituían el segundo entretenimiento más popular después de la radio, con la televisión todavía en un distante tercer puesto. Para fines de los setenta estas publicaciones engullían el 60% del papel consumido por la industria editorial del país y —en virtud de las ventas directas así como de sistemas de (re)distribución menos formales como el alquiler, el préstamo e incluso la lectura comunitaria en voz alta, que multiplicaban la llegada de cada ejemplar por un

factor de entre cuatro y doce según los especialistas— México exhibía el mayor consumo per cápita de historietas en todo el planeta:

[I]t would not be unreasonable to estimate that each Mexican reads, on average, at least three or four comic books a month, and every month more than a quarter-billion comic books are consumed in Mexico. The only other culture that apparently even begins to approach Mexico's level of comic-book consumption is Japan. (Hinds y Tatum 1992: 6)

Santo el Enmascarado de Plata, que en sus primeros tiempos llevaba el subtítulo “una revista atómica” en alusión al hecho de que, sobre el ring, pocos años antes Santo había integrado junto a Gory Guerrero un dúo conocido como “la pareja atómica”, tuvo una excelente acogida desde su lanzamiento. De periodicidad semanal al principio, en apenas un año pasó a salir todos los lunes, jueves y sábados, y si no llegó a publicarse diariamente como quería Cruz fue porque sus colaboradores, sobrecargados de trabajo, lograron disuadirlo (Matamoros Durán 1999: 55). Si bien se discuten las cifras concretas, al parecer su tirada bordeó las 900.000 copias por número en sus mejores momentos, cuando se comercializaba con éxito por buena parte de América Latina (Rubenstein 1998: 138).

La revista protagonizada por Santo no era, en realidad, un cómic, en el sentido de que no se componía de ilustraciones sino de una secuencia de fotografías, pero tampoco era una fotonovela, ya que dichas fotografías se presentaban retocadas y adornadas con elementos de variada índole y procedencia, a veces recortados de otras instantáneas y a

veces dibujados, como en un *collage*. Se trataba de la técnica híbrida conocida como fotomontaje, una aportación específicamente mexicana al noveno arte, que había visto la luz a principios de la década anterior y cuyo practicante más prolífico y creativo fue sin duda Cruz (Aurrecochea y Bartra 1993: 195-197). El propio Santo posaba para estas imágenes, si bien en ocasiones, cuando el luchador se encontraba fuera del DF por compromisos deportivos o no estaba disponible por cualquier otra razón, un doble lo sustituía (Matamoros Durán 1999: 56). Más tarde, el equipo de artistas de Cruz se encargaba de lo que con justicia puede denominarse el proceso de postproducción de las viñetas.

La realización de fotomontajes no era ni más sencilla ni más económica que la de los convencionales cómics dibujados, por lo que la predilección de Cruz por este formato representaba una deliberada elección estética, desde luego comercial, y hasta cierto punto ideológica, en la medida en que lo que estaba en juego no era otra cosa que la producción de (un efecto de) realidad. Pese a la barroca composición de sus paneles y el lúgubre claroscuro de su iluminación expresionista —*Santo* se publicaba en sepia aunque con una portada a todo color—, las páginas de esta revista resultaban más “realistas” que las de una historieta dibujada, y dotaban así de un aura de verosimilitud a un mundo de fantasía extrema:

Through the addition and manipulation of photographs and drawings—whether new or recycled from other publications—the “real” (photographed) Santo faced vampires, werewolves, and aliens, traveled to Hell, the jungle, tropical islands, flew through the air, and generally behaved like “fictional” superheroes in other

comics. [...] The use of photographs of a “real person” (since El Santo never revealed his face or true identity, he was not perceived as an “actor” playing a role) led to an almost subliminal perception of “reality” on the part of the readers. (Wilt 2007: 210-211)

Esta confusión entre realidad y ficción, que Santo supo explotar aunque a ratos le incomodase —por ejemplo, no le gustaba del todo que en la revista se lo viera surcar los cielos a velocidad supersónica con la ayuda de un sofisticado propulsor atado a su espalda, pues luego en sus apariciones públicas los niños le pedían que hiciese lo mismo (Matamoros Durán 1999: 56)—, se intensificaría a raíz de su salto a la pantalla grande. Amplificada su fama de titán del cuadrilátero por el comienzo simultáneo, en 1952, de las retransmisiones televisivas de choques de lucha libre³⁴, por un lado, y de su carrera como superhéroe de cómics, por otro, parece lógico que Santo haya despertado el interés de la industria del cine³⁵.

Cruz, qué duda cabe, era un hombre imaginativo y emprendedor. El mismo año en que inauguró su sociedad con Santo para producir la historieta, el artista escribió el guión

³⁴ Estas retransmisiones harían de este deporte-espectáculo, ya popular en México, un auténtico fenómeno de masas. Si bien la televisión mexicana estaba en su infancia y la ubicuidad del televisor en los hogares era cosa del futuro, la gente se reunía para ver las peleas en bares, clubes y casas de amigos o conocidos. Pocos años después, estas retransmisiones serían prohibidas por el gobierno, con el argumento de que eran demasiado violentas para ser vistas en familia. Tal censura otorgó al cine el monopolio de la lucha libre y, probablemente sin buscarlo, aumentó la ya saludable popularidad de las películas de luchadores y estimuló su producción (Rubenstein 2002: 573-574, Greene 2005: 55).

³⁵ De hecho, para capitalizar la fuerte oleada de interés en la lucha libre causada por su difusión televisiva, en 1952 se estrenaron cuatro largometrajes relacionados con ella: *La bestia magnífica*, un melodrama deportivo acerca de dos amigos que se convierten en rivales sobre el cuadrilátero; *El luchador fenómeno*, una comedia en que Resortes —quien en un filme anterior se había transformado en beisbolista estrella con la ayuda de un fantasma— se convierte mágicamente en campeón de lucha libre; *Huracán Ramírez*, otro melodrama deportivo de considerable éxito cuyo protagonista se coloca una máscara para participar en la lucha libre sin que su padre lo reconozca; y *El Enmascarado de Plata*, una cinta de misterio, obviamente diseñada con Santo en mente, en que un héroe que se cubre la cara con una máscara de luchador —aunque no se suba jamás al ring— debe resolver un crimen (Greene 2005: 51, Wilt 2007: 215).

para una película titulada *El Enmascarado de Plata*, que sería dirigida por René Cardona. Por supuesto, Santo fue invitado a participar interpretándose a sí mismo en pantalla, pero declinó la oferta por motivos económicos. La venganza de Cruz consistió en contratar a otro luchador famoso, El Médico Asesino, para ocupar su lugar, y en hacer del personaje enmascarado el villano, y no el héroe, del filme (Cotter 2005: 22-23). Esta relación de amor-odio entre Santo y Cruz duraría décadas, y desembocaría en una aciaga disputa legal por los derechos sobre el personaje ya en los años setenta, tras la cual Santo dejaría de colaborar en la producción de los fotomontajes de Cruz. Con un pragmatismo asombroso, el editor solucionaría el problema contratando al culturista Héctor Pliego para posar en reemplazo del por lo demás ya envejecido Santo, y continuaría publicando la revista con la única diferencia de que el personaje central llevaba ahora una muy visible S en la frente. Cruz no sólo anunciaría a bombo y platillo un “nuevo, rejuvenecido y modernizado Santo”, sino que añadiría retroactivamente la S apócrifa a la máscara plateada del personaje en las reimpresiones de números anteriores, e incluso llegaría al extremo de tapar la imagen del Santo “verdadero” pegando sobre ella la del Santo “falso” de Pliego en algunas de las antiguas viñetas (Wilt 2007: 208). Nótese cómo, una vez más, por mucho que se dedicase a combatir vampiros y brujas el protagonista de la revista *Santo el Enmascarado de Plata* habitaba por fuerza un espacio de “realidad” y “autenticidad” impropio de un personaje de ficción. Baste pensar en el hecho de que, en el caso de sus contrapartes estadounidenses, al lector o espectador o consumidor le era imposible ver al Superman o al Batman “reales”, mientras que los fans mexicanos podían ver al Santo todos los domingos en la Arena México, e incluso topárselo sin querer caminando por la calle.

El debut cinematográfico de Santo se materializó finalmente en 1958, cuando accedió a viajar a La Habana para participar en las coproducciones cubano-mexicanas *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales*. En realidad, en ambas películas —de presupuesto exiguo— su papel era minúsculo, hasta el punto de carecer prácticamente de líneas de diálogo, y su personalidad indiferenciada, pues no se hace referencia alguna a su condición de luchador profesional y ni siquiera se lo llama Santo o al menos Enmascarado de Plata sino, simple y genéricamente, “el enmascarado”. En *Cerebro del mal*, Santo deja la mayor parte de la acción heroica en manos de otro personaje enmascarado, El Incógnito (interpretado por el polifacético ex luchador, actor, director, guionista y productor de cine Fernando Osés), e incluso sufre un lavado de cerebro y pasa una porción nada desdeñable del filme bajo las órdenes del villano. En *Hombres infernales*, en cambio, Santo cede protagonismo a Joaquín Cordero en el papel de un agente secreto mexicano que se infiltra en una banda de narcotraficantes cubanos (Cotter 2005: 48-51). Estrenados en México con varios años de retraso, cuando las “películas del Santo” ya habían encontrado su fórmula y eran sumamente populares, estos dos largometrajes tuvieron el cuidado de incluir al Enmascarado de Plata de manera bien visible en sus carteles, y, a pesar de mostrar unos nefastos valores de producción, gozaron del favor del público al menos como para impulsar la filmación de más aventuras suyas (Wilt 2007: 216). En adelante y durante más de dos decenios, Santo participaría en un total de 52 cintas en papeles protagónicos y secundarios, la última apenas dos años antes de su muerte.

Bien pronto en su carrera cinematográfica, en concreto con su tercera película *Santo contra los zombies* (Alazraki 1961), el personaje halló lo que podríamos llamar su

“forma canónica”: la de un superhéroe enmascarado, en su vida cotidiana luchador profesional e ídolo de multitudes, que combate denodadamente los más diversos peligros —monstruos, científicos locos, crimen organizado— en un tono fantástico que recuerda a la Serie B estadounidense.

Como se ve, dos movimientos aparentemente contradictorios hubieron de darse para sentar las bases del mito y, corrigiendo los errores de los dos anteriores esfuerzos, garantizar el éxito en taquilla de este filme y los muchos que vendrían detrás de él. Por un lado, un acercamiento a la realidad, con la correspondiente explotación del hecho de que Santo era, en efecto, un luchador famoso y respetado, y con la consiguiente inserción, en casi todas sus películas a partir de *Zombies*, de extensas escenas de lucha libre a veces conectadas con la trama pero a menudo completamente superfluas, incluidas sólo para exhibir las habilidades del protagonista, a la manera en que se insertan números musicales en las cintas con un cantante en el papel estelar, o bailes en una producción de Bollywood³⁶. Y, por otro lado, un resuelto alejamiento de la realidad, mediante el ecléctico uso de personajes, ambientaciones y clichés procedentes del cine de terror, de misterio y de ciencia ficción, en una extravagante e improbable amalgama que hace de los filmes de Santo y otros luchadores como *Blue Demon* y *Mil Máscaras* productos culturales sin parangón en el mundo³⁷.

La naturaleza superheroica de Santo es asimismo inequívoca a partir de *Zombies*. En sus anteriores apariciones había desempeñado el rol de agente especial de la policía,

³⁶ En este sentido, el Santo fílmico siguió un camino opuesto al del Santo de papel, cuyas aventuras en un principio aludían a su condición de luchador profesional y lo mostraban ocasionalmente sobre el ring, pero más temprano que tarde dejaron de lado este aspecto, para enfocarse exclusivamente en su condición de superhéroe (Wilt 2007: 212-213). Parece claro que la lucha libre, como espectáculo, se presta mejor para la vitalidad del cine que para la naturaleza estática de un documento impreso.

³⁷ Este segundo movimiento, de abandono aparente de todo apego al realismo en favor de una exacerbada fantasía, no era ni tan inocente ni tan casual en términos ideológicos, como se verá enseguida.

oculto tras una máscara por razones nunca especificadas, y enviado a resolver un delito o, más bien, a ayudar en esa tarea al verdadero protagonista. Aquí lo vemos ya como un reconocido paladín de la justicia, defensor infatigable del pueblo mexicano, y dueño de bienes tecnológico-criminológicos obviamente inspirados en los de cierto personaje anglosajón disfrazado de murciélago:

[*Zombies*] was the first Santo film made in Mexico and, unlike his two previous features which were shot in Cuba, the “Santo mythos” is fairly well-established. For example, the opening sequence shows Santo in the wrestling ring, being cheered by the crowd (who carry him in on their shoulders), thus establishing him not just as a professional wrestler, but as an idol of multitudes. Furthermore, he isn’t a wrestler who happens to stumble into crime-fighting, he actually has secret headquarters full of electronic gizmos, and the police consult him for assistance. (Wilt 1996)

Zombies no ofrece un “relato de origen” del personaje al estilo de los que suelen incluir las películas de superhéroes estadounidenses, pero esta carencia sería solventada en *Santo contra el rey del crimen*, realizada, también en 1961, por Federico Curiel³⁸. En contraste con la historia —de inspiración, otra vez, transparentemente batmaniana— contada en los cómics, según la cual Santo había decidido consagrarse a la lucha contra la delincuencia después de presenciar el asesinato de sus padres, la versión presentada en *Rey del crimen* se inscribe más bien en la tradición del Fantasma (precursor de los

³⁸ El Enmascarado de Plata participó en otros dos filmes más a las órdenes de Curiel aquel fecundo año: *Santo en el hotel de la muerte* y el extremadamente exitoso en taquilla *Santo contra el cerebro diabólico*.

superhéroes modernos creado en 1936 por Lee Falk): la identidad superheroica de Santo, condensada simbólica y materialmente en la máscara plateada, se transmite de padres a hijos y de generación en generación (Wilt 2007: 216). En al menos cinco filmes posteriores se hará referencia a esta explicación del pasado y la motivación del personaje, retrotrayendo la leyenda nada más ni nada menos que hasta el período colonial, y en particular hasta un antepasado lejano de Santo al que llamaban el Caballero de la Máscara de Plata.

Uno de esos filmes no es otro que *Santo contra las mujeres vampiro*, quizá la película más conocida del superhéroe fuera de México, y sin duda una de las mejores no sólo de Santo sino del cine de luchadores en general. Por su importancia dentro de la argumentación en curso, en vista del relativo desconocimiento de este filme en el ámbito académico, y en atención, también, a la disponibilidad más bien limitada de este tipo de material, a continuación examinaremos la obra con cierto detenimiento. Rodada en 1962 bajo la dirección de Alfonso Corona Blake, *Mujeres vampiro* cuenta con valores de producción más que decentes para el momento, el país y el tipo de producto de los que estamos hablando, lo cual se nota por ejemplo en la relativa eficacia de sus efectos especiales. Las actuaciones —potenciadas por un maquillaje y una iluminación excelentes— se antojan convincentes, la dirección es impecable, y hasta el guión, que tiene sus problemas como algún que otro salto de lógica y un claro exceso de exposición argumental hablada, resulta satisfactorio a fin de cuentas. Con todo, sus decorados, inspirados en los clásicos del terror de Universal de los años treinta, y su fotografía en blanco y negro, bien lograda pero sin duda pasada de moda, le confieren a la cinta un palmario halo anacrónico. En parte por consciente elección artística y en parte,

seguramente, por limitaciones de orden presupuestario, Santo y su gente estaban haciendo, a principios de los sesenta, una película más propia de principios de los treinta.

Mujeres vampiro arranca con el despertar, después de un sueño de doscientos años, de un grupo de horripilantes y descompuestas vampiresas vestidas con pútridos andrajos. La primera en salir de su ataúd es Tundra, interpretada por Ofelia Montesco, quien se encarga enseguida de contarnos —mediante un largo monólogo que se siente un tanto forzado— no sólo los antecedentes sino, básicamente, la trama completa del filme (exceptuando por supuesto el elemento sorpresa, escasamente sorprendente, de que al final Santo saldrá victorioso).

Inmediatamente después de su dilatado parlamento, Tundra revive al resto de las mujeres vampiro y a tres vampiros masculinos, uno de ellos encarnado por el infaltable y ya mencionado Fernando Osés. Gracias a la sangre de una inocente víctima, todos ellos recobran su lozana apariencia juvenil, con lo que descubrimos que los vampiros tienen la envidiable musculatura de un culturista y las vampiresas la extraordinaria belleza de una modelo. También con sangre logran resucitar a Zorina, la reina de las mujeres vampiro, personificada por Lorena Velázquez.

Ha llegado la hora de que Zorina se reúna con su amado consorte, que no es sino el mismísimo Satán, a quien solamente vemos como una sombra proyectada en la pared. Antes de dejar nuestro mundo para ser feliz en el infierno, sin embargo, Zorina debe traspasar el mando de las mujeres vampiro a su legítima sucesora. Dos siglos atrás, la elegida para ocupar el ingrato cargo —ser reina de un grupo de muertas vivientes implica estar, antes, muerta— había sido una joven llamada Rebeca, salvada de su tenebroso

destino gracias a la intervención de un valiente justiciero cuyo nombre no se especifica³⁹. Ahora, las vampiresas tienen una segunda oportunidad, ya que han encontrado en Diana, tataranieta de Rebeca, una nueva candidata para sustituir a Zorina, si bien una profecía anuncia que para lograr su cometido deberán derrotar a un descendiente directo de aquel magnífico paladín. Huelga acotar que dicho descendiente no es otro que el Enmascarado de Plata.

Diana (María Duval) es la hija del profesor Orlof (Augusto Benedico), quien está al tanto de todos estos antecedentes y vaticinios gracias a un antiguo códice que acaba de descifrar, pero no ha querido hablar con nadie, ni siquiera con su propia hija, al respecto. Por ello, cuando recibe la inopinada visita de Tundra y ve su imagen reflejada en el espejo —que no es la de una joven modelo sino la de un repugnante cadáver—, Diana se asusta y lanza un grito de considerables decibelios, mas no es capaz de comprender lo que está ocurriendo. Cabe anotar que la chica tiene en su hombro un visible lunar en forma de murciélago que quizá debería proporcionarle una pista o al menos sembrarle alguna duda.

Por suerte, el profesor Orlof es amigo personal de Santo, a quien decide llamar a través de un sofisticado y en ese entonces futurista sistema de videoconferencia. Por mala suerte, Santo es un hombre sumamente ocupado, y se halla en esos momentos lejos de su guarida secreta —dotada de la más puntera tecnología— ejerciendo su profesión en la Arena México. Más tarde visitará al profesor y, una vez enterado del peligro que acecha a Diana, se ofrecerá para protegerla. No obstante, cuando Orlof le pide que asista a la fiesta de cumpleaños de su hija por si las mujeres vampiro aprovechan la ocasión para atacar, el

³⁹ La alusión al Caballero de la Máscara de Plata se producirá finalmente en *Santo contra el Barón Brákola* (Díaz Morales 1965).

enmascarado rechaza la invitación alegando que ya tiene planes. Santo, salta a la vista, es un superhéroe bien organizado que sabe cuándo interrumpir su batalla contra el crimen y su defensa de los inocentes para cumplir con compromisos profesionales previamente adquiridos.

Por descontado, las mujeres vampiro aprovechan la ocasión para atacar, y es que cómo no ceder a la tentación: se trata de una fiesta de disfraces, ideal para disimular su naturaleza vampírica, al igual que sus ropajes de aspecto arcaico (aunque más al estilo de las túnicas de la Grecia clásica que al de la vestimenta de las postrimerías de la época colonial). Tundra y sus secuaces están a punto de lograr su objetivo, pese a la fuerte presencia policial en la casa (Orlof, claramente un hombre bien relacionado, es también amigo de un inspector de policía), pero Santo aparece a última hora e impide el secuestro. Furiosa al recibir la noticia del fracaso, Zorina desintegra a dos de las mujeres vampiro, y amenaza a Tundra con un desenlace similar salvo que consiga convertir a Diana en su sucesora.

Al día siguiente, mostrando un temerario desdén por el hecho de que según la profecía esa noche se cierra el plazo para encumbrar a la nueva reina de las vampiresas, Santo acude nuevamente a la Arena México para defender su honor frente a Black Shadow en una pelea “máscara contra máscara”⁴⁰. Igor, el esbirro de Tundra interpretado por Osés, mata al luchador y, poniéndose su máscara (es decir, apropiándose de manera simbólica y de hecho canibalística de su poder para, así, añadir dicho poder al por otro lado legendario poder de las mujeres vampiro), lo sustituye sobre el cuadrilátero. Nuestro

⁴⁰ Los tres tipos de pelea más dramáticos en la lucha libre mexicana son “máscara contra máscara”, cuyo perdedor pierde su máscara y no puede volver a usarla; “máscara contra cabellera”, cuando uno de los dos contendientes no lleva máscara pero quiere apostar su honor, por lo que ofrece raparse al cero si pierde; y “cabellera contra cabellera”, en los choques entre dos luchadores sin máscara (Levi 2008: 114-119).

héroe recibe una brutal andanada de golpes y está a punto de perder su máscara, y por tanto su identidad, pero se da cuenta de que su adversario no es Black Shadow sino un vampiro porque su técnica no es la de un luchador sino la de un karateka. Por qué un muerto viviente colonial resucitado doscientos años más tarde habría de saber karate es algo que no se explica. Tampoco se da explicación alguna de lo que acontece enseguida: Santo, ayudado por la policía, acorrala al falso Black Shadow y logra quitarle la máscara, sólo para descubrir debajo de ella la hirsuta cara de un hombre lobo (que Igor no tenía antes ni tendrá después). En una última vuelta de tuerca que pone otra vez de manifiesto un muy escaso respeto para con las convenciones del género, de hecho un verdadero canibalismo de formas, motivos y signos, el vampiro devenido licántropo decide huir de sus oponentes, y para ello se transforma en... ¡murciélago!

Mientras tanto, Orlof, su hija, el inspector de policía y los demás invitados de la fiesta de la noche anterior se han dado cita en un club nocturno, bajo la equivocada convicción de que a las mujeres vampiro y sus esclavos masculinos les será más difícil actuar en un sitio público. Esta vez Santo, que ha seguido al murciélago al volante de su raudo automóvil deportivo, llega tarde y no puede evitar que Zorina y Tundra se lleven a Diana. Es entonces cuando el profesor —a buenas horas, mangas verdes— descifra por fin la última sección del código y comunica al Enmascarado de Plata la ubicación exacta del castillo de las vampiresas.

Santo se presenta en el castillo, es capturado y, encadenado sobre una mesa junto a la también inmovilizada Diana, está otra vez a punto de perder máscara e identidad: movida por una curiosidad perversa y por supuesto no exenta de una cierta tensión sexual, Tundra se olvida del todo irracionalmente de su misión, y pierde un tiempo que

no tiene —el alba se acerca inexorable— en ver cómo sus lacayos torturan a Santo, disfrutar con placer voyeurístico del espectáculo, e intentar quitarle a nuestro héroe su máscara plateada. Afortunadamente, el sol aparece en el horizonte, la luz invade el lóbrego castillo a través de unas ventanas sin cortinas, y las mujeres vampiro, revertidas a su decrepita y purulenta apariencia original, se esconden en sus sarcófagos. El Enmascarado de Plata las persigue, toma una antorcha, y les prende fuego sin mayores contemplaciones. Así, “[t]he decision (or rather the pathological desire of Tundra) to humiliate, punish, unmask, symbolically castrate, and ultimately destroy Santo becomes the fatal flaw in the vampire women’s evil plans” (Greene 2005: 67).

El tema de la máscara es, evidentemente, crucial e incluso obsesivo en el mito superheróico del Santo, en particular, y en el funcionamiento de la lucha libre mexicana como espectáculo subjetivador masculino, en general. De entre todos los atributos y los “gizmos” ya discutidos del luchador-superhéroe mexicano sobresale, por supuesto, el más sencillo y arcaico de todos, que es también el que le da al personaje su identidad misma: la máscara. Lejos de representar la cobertura de una esencia que se encuentra detrás de ella, la máscara es, en casos como el del Santo y otros superhéroes clásicos —y muy especialmente el de Batman, de quien ya se ha mencionado que se trata de una influencia inmensa y bastante obvia en la creación de la iconografía del luchador mexicano—, la “esencia” misma del carácter superheróico de los mismos. Como tal, la máscara es también, en definitiva, aquello que les permite constituir, al mismo tiempo, personajes legendarios que se mueven en espacios opacos, producidos por el estado de excepción, y alegorías del estado nacional y su “natural” esfuerzo por imponer un orden. La pérdida de la máscara, o incluso su momentáneo levantamiento, entonces, equivale a una castración

simbólica y a una negación del orden social y de la ley que supuestamente lo garantiza. Su robo por parte de villanos —acaso el escenario que causa más ansiedad a superhéroes como Batman y el Santo— es la derrota en toda línea del orden frente al caos, la ruptura inaceptable de la narrativa heroica. De hecho, y como momento de irrupción de una incertidumbre provocada porque detrás de la máscara, en última instancia, no hay poder y, en ese sentido, no hay *nada*, el robo de la máscara equivale a la obturación de toda narrativa. En el mundo de los superhéroes, por eso, hay que evitar ese robo a toda costa.

En palabras de Slavoj Žižek que se refieren realmente al concepto marxista de la ideología, pero que no del todo sorprendentemente se aplican de un modo formidable a la máscara del superhéroe clásico en general y, más concretamente, a la del Santo:

As soon as we enter the Symbolic, the real secret is no longer what is hidden behind the mask, but the “efficacy” of the mask as such. [...] The mask is only a signifier which expresses an internal, invisible spirit, a mystical preserve. However, we must not forget that the mystical spirit, invisible Beyond, is *not what is hidden behind the mask*—behind the mask is the imaginary everyday image in which there is nothing holy or magic. All the magic, all the invisible mystical spirit, is *in the mask as such*. [...] If we “tear away the mask” we will not encounter the hidden truth, we will lose the invisible truth which dwells in the mask. (1991: 247)

En el contexto específico de la lucha libre mexicana, la máscara ha tenido, por una parte, la función de conectar la práctica urbana de un deporte-espectáculo moderno e importado de Estados Unidos con reales o idealizadas prácticas ancestrales indígenas

emanadas del rural “México profundo”, permitiendo así la canonización de esta actividad como deporte nacional (Levi 2008: 105-109), y por otra la de servir como símbolo del honor del luchador, la de conferirle en última instancia su identidad, y la de otorgarle una dimensión mítica:

The lucha libre mask is not simply a gimmick, not simply an element of costume. On the contrary, the mask has been of crucial importance in the constitution of lucha libre as a signifying practice. [...] Symbolizing the masked wrestler’s honor, it provides the pretext for attacks on that honor and for its defense. Because it is so central to the performance, and because it is beautiful, the mask serves as a metonym for the genre itself⁴¹. And because of its centrality, the mask connects lucha libre with other discourses of nation, class, and culture in which masks (whether actual or metaphoric) are important. [...] The act of hiding a wrestler’s face with a mask both personalizes and depersonalizes. It allows the male wrestler to become a transcendent, mythic figure, even as it may mark him as the heir to his father’s or uncle’s very identity. It portrays masking as an empowering act and unmasking as a disaster. (Levi 2008: 134-135)⁴²

⁴¹ Cabe acotar que, aunque de inspiración estadounidense (como el deporte-espectáculo del *wrestling* en sí), la máscara de luchador goza en México de una importancia y ubicuidad desconocida en el norte. Alrededor de dos tercios de los profesionales de la lucha mexicanos van enmascarados, mientras que sus colegas norteamericanos prefieren el uso del maquillaje, más acorde con una estética hollywoodense (Levi 2008: 105).

⁴² No es casualidad, según esta lectura, que personajes contestatarios del México de las últimas décadas hayan decidido acoger con entusiasmo la ética y la estética de la máscara: “Eleven years [after the death of Santo] the Mexican government launched a new offensive against the Ejército Zapatista de Liberación Nacional. As part of that offensive, on February 9, the attorney general’s office released a photograph of a man they claimed (rightly or wrongly) to be the movement’s charismatic leader, the ski masked figure known only as Subcomandante Marcos. Metaphorically ripping off his mask, they revealed him to be nothing more than Rafael Sebastián Guillén Vicente, former university professor and son of a Tampico furniture dealer. Government officials claimed that the photograph’s circulation in and of itself was an important victory” (Levi 2008: 104). Incluso más recientemente, “Superbarrio, Ecologista Universal, and

Al final de *Mujeres vampiro*, Orlof llega al lugar de los hechos, acompañado por las autoridades. Triunfante, nuestro héroe sale del castillo y baja la colina llevando en brazos a Diana, quien está sana y salva y se ve feliz de poder reunirse con su padre. Sin cruzar palabra con nadie ni esperar siquiera alguna señal de gratitud de parte del profesor, Santo se sube nuevamente a su Jaguar descapotable y parte a toda velocidad limitándose a decir adiós —desde lejos y ya en movimiento— con la mano. Hay otras gentes que requieren su ayuda, otras batallas que librar en su incansable guerra contra las fuerzas del mal, y acaso algún compromiso profesional pendiente en la Arena México. “Dios lo bendiga”, exclama dramáticamente Orlof. “¿Quién es, papá?”, pregunta Diana⁴³. La respuesta del profesor, en consonancia plena con el discurso del miedo atómico imperante durante la Guerra Fría, no puede ser más contundente: “Nadie lo sabe. Nadie lo sabrá nunca⁴⁴. Pero, en esta época en que la maldad de los hombres busca su propia destrucción, él estará siempre al servicio del bien y la justicia”. Corte a un plano de Santo

other social wrestlers used the wrestling mask as a sort of reverse Brechtian device: a means to call attention to the artifice and alienation not of the theatrical production, but of the dominant system itself. Lucha libre’s potential as political theater even lay in the name of the genre: *lucha*, glossed as wrestling, also means struggle. Social wrestlers merely shifted the ground of struggle from the arena to the *lucha social*” (Levi 2008: 129).

⁴³ Si bien el misterio de la identidad “real” del Enmascarado de Plata fue un aspecto de su mitología más bien subutilizado, y pasado por alto en la mayoría de sus aventuras gráficas y fílmicas, los pósters de sus primeras películas —incluida *Mujeres vampiro*— representaban al luchador con un gigantesco signo de interrogación superpuesto sobre su imagen.

⁴⁴ En efecto, Santo nunca reveló su verdadera identidad, y no se quitaba la máscara en público. Durante décadas, sólo su familia y sus allegados más íntimos tuvieron la oportunidad de ver su rostro al descubierto. Sus filmes lo presentan enmascarado aun a la hora de besar a su novia, comer en un restaurante, o dormir por la noche —y completamente solo— en su cama. Cuando, en *Santo contra la invasión de los marcianos* (Crevenna 1966), Laura Monti consigue despojar a nuestro héroe de su máscara con ayuda de sus poderes hipnóticos, los espectadores jamás vemos su cara, pues la cámara se sitúa detrás de él. De hecho, se dice que para este tipo de escenas sin máscara Santo utilizaba un doble, a fin de no mostrar su rostro ni siquiera a sus colaboradores (Greene 2005: 81, Levi 2008: 112-113). En su autobiografía, Chespirito cuenta cómo, durante un viaje a Estados Unidos en compañía de Santo y otros artistas mexicanos, tuvo la oportunidad de verlo sin máscara gracias a la obvia obligación de quitársela, por muy superhéroe que uno sea, al pasar por los controles de inmigración. Según él, sin la máscara Santo pasaba desapercibido porque la gente no podía creerse que un hombre de aspecto tan común fuera el poderoso paladín de la nación (Gómez Bolaños 2006: 345-349). Cuando, por fin, Santo se levantó parcialmente la máscara en televisión escasos días antes de su muerte —según él engañado: le habían dicho que no lo estaban grabando—, este desenmascaramiento fue todo un acontecimiento mediático en México (Levi 2008: 102-103).

alejándose al volante de su bólido, música de fondo que no se decide entre ser épica y ser melodramática, y fin.

Aunque todavía utiliza a Santo como una suerte de *Deus ex machina* para resolver conflictos dramáticos a última hora y con relativa facilidad, *Mujeres vampiro* le otorga bastante más protagonismo que las cintas anteriores, y supera a *Zombies* —al igual que a las demás películas del enmascarado que vendrían después— desde cualquier punto de vista:

Ultimately, while *Santo contra los zombies* may be credited with establishing the Santo film formula, *Santo contra las mujeres vampiro* perfected it and remains the seminal Santo film, perhaps even the archetypal mexploitation film. *Santo contra las mujeres vampiro* combines an exaggerated use of horror film clichés; the excesses of melodrama; episodic narrative construction; comic book action; a pivotal battle between Santo and a supernatural villain in the wrestling ring; a straight lucha libre sequence inserted into the film almost at random; and, not least, a valorization of modernity framed through the representation of women. (Greene 2005: 57)

Mujeres vampiro, otras películas de Santo y, en general, un sinnúmero de productos del cine mexicano de la época hacen uso —y abuso— de la figura de la “chica moderna”. Se trata de una mujer joven, guapa y de buena familia; independiente y siempre a la última moda en lo que a ropa, accesorios, peinados, música y bienes de consumo se refiere; pero —en un singular *tour de force* que consiste en colocar a la moral católica en el centro mismo del ideal de modernidad— virginal y sumisa frente a los dictados de la

sociedad patriarcal circundante (Rubenstein 1998: 46). Esta modélica chica sabe ser sexy y recatada, liberada y obediente, moderna y respetuosa de la tradición, todo al mismo tiempo⁴⁵.

A ella se contraponen la amenaza permanente de la sexualidad a flor de piel y los ya mencionados impulsos castradores de mujeres como Zorina y Tundra. Como mínimo igual de guapas pero más desvergonzadamente voluptuosas y ligeras de ropa que las chicas modernas, dueñas de una mirada profunda y lasciva —a menudo con facultades hipnóticas— que se nos muestra en repetidos y prolongados primeros planos, y, en suma, dominadoras de hombres que maltratan a sus esbirros, emplean el erotismo como arma, e incluso pretenden emascular de forma simbólica a nuestro héroe arrancándole su máscara, estas depravadas villanas ponen en riesgo la virtud del varón mexicano —Santo lo sabe y, por eso, jamás sucumbe ante sus insinuaciones⁴⁶— y constituyen una pésima influencia potencial para la mujer mexicana.

Crucialmente, si la chica moderna representa la firme voluntad de acogerse a una “modernidad bien entendida” o, lo que es lo mismo, una “modernidad genuinamente mexicana”, en el sentido de que obviamente acepta las influencias foráneas pero preserva con celo su pureza medular, las mujeres vampiro —y otras enemigas de Santo— encarnan en cambio una “mexicanidad mal entendida”, esto es, una a estas alturas ya imposible e indefendible “mexicanidad no moderna”, aferrada en exceso a un negro pasado y a unas querencias retrógradas que impiden el desarrollo espiritual de la nación. Zorina y Tundra provienen, literalmente, de tiempos remotos, y para más inri coloniales,

⁴⁵ Para un estudio pormenorizado de este arquetipo, véase *Imagining la Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico* (Hershfield 2008)

⁴⁶ En esto no se asemeja a Batman, quien como es sobradamente conocido ha tenido algún que otro amorío con las villanas que pueblan sus historietas y filmes, muy notoriamente con su archienemiga Gatúbela.

que una mexicanidad bien entendida debe superar si quiere salir adelante; emplean al hablar la española y/o arcaizante —léase: extranjera y, de nuevo, colonial— segunda persona del plural; mantienen, entre ellas y con sus lacayos, relaciones de poder de corte aristocrático-autoritario y no burgués-democrático; y, en definitiva, oponen su hechicería (oscurantista y premoderna) a la tecnología (científica y moderna) de nuestro héroe enmascarado.

No menos importante, desde luego, es la representación del arquetipo masculino. Santo es, al fin y al cabo, un magnífico ejemplar de hombre, cuya superioridad física, intelectual y espiritual se despliega en pantalla con una grandiosidad que obliga a tomarlo como un modelo a seguir. Se trata de un ser humano normal, supuestamente, pero al final de *Mujeres vampiro* lo vemos romper con la sola fuerza de sus músculos los grilletes que lo mantienen en cautiverio. No hay misterio que su preclara inteligencia, asistida por un inagotable arsenal de ultramodernos recursos tecnológicos, no consiga resolver. Y, si su físico y su intelecto se antojan privilegiados hasta el borde de la superhumanidad, resulta obvio que la fortaleza fundamental de Santo emana de su moral: piadoso, serio y leal, honrado, responsable y entregado a su trabajo, de pocas palabras pero afable, hombre de una sola mujer casado durante décadas desde muy joven, padre de diez hijos, y siempre pendiente del influjo que sus acciones pudieran ejercer sobre sus seguidores, tanto en su vida “real” de luchador e ídolo de multitudes como en su vida “ficticia” de superhéroe en cómics y películas, el Enmascarado de Plata jamás bebió ni fumó en público, hacía todo lo posible por respetar a rajatabla el reglamento de la lucha libre, y se comportó siempre —dentro y fuera del ring, las pantallas y las hojas de papel— como una figura serena, justa y patriarcal.

En este sentido, Santo representa, interesantemente, el polo opuesto de la figura del macho, con tanta frecuencia invocada a la hora de comprender, explicar y criticar la sociedad mexicana —y latinoamericana— al igual que buena parte de sus producciones culturales:

Using El Santo's career as evidence, we can see at least two forms of ideal masculinity, which can be defined by contrasts. Call one the macho, and the other, the counter-macho. This counter-macho is controlled while the macho is impulsive; he is orderly while the macho is unruly; he is celibate or monogamous while the macho has many women (though perhaps only one true love); he nurtures a family while the macho keeps his distance from his children; he is sober while the macho is drunk, and modest where the macho is boastful. (Rubenstein 2002: 576)

Aunque comparten características como la fuerza y la valentía, el macho y el “antimacho” se diferencian sobre todo en su grado de madurez, tanto de edad como de actitud⁴⁷. La figura del macho había resultado instrumental, y quizá inevitable, en un país joven y brioso, anclado todavía en sus tradiciones, rural y telúrico, violento y en plena efervescencia política, como el México postrevolucionario. Estrellas de la talla de Pedro Infante y Jorge Negrete, con sus voces profundas, su masculinidad exuberante y sus trajes de charro, le habían puesto rostros, nombres y apellidos al estereotipo. En un México más maduro, más moderno, más urbano, más cosmopolita y más domesticado bajo la estable,

⁴⁷ Considérese el hecho de que Santo adoptó su identidad definitiva a los veinticinco años, se hizo realmente famoso con más de treinta, y se convirtió en un auténtico héroe popular pasados los cuarenta.

oficialmente incontestada y en teoría beneficiosa eternización del PRI en el gobierno, el macho era un lastre del que había que (empezar a) desembarazarse. Había llegado la hora del antimacho. En ese sentido, la representación del antimacho articulada en la mitología de Santo puede considerarse un momento de emergencia de nuevas subjetividades periféricas adaptadas a un proyecto desarrollista en apogeo. Este proyecto necesitaba de nuevos modelos de conducta demostrativos de nuevas disciplinas ciudadanas para poder desplegarse y funcionar como tal en una sociedad de mercado masivo sostenido y regulado por el estado benefactor, como intentó serlo México, con resultados limitados pero impactantes, en esas décadas.

Como se ve, lo que estaba en juego en los filmes de Santo no era otra cosa que la negociación de la modernidad, concebida, en un México obsesionado con el desarrollo y la modernización, como una parte ya inextricable del espíritu nacional. Si el tradicional macho joven, rural e impulsivo tiene su morada en el pasado, real o mitológico, del país, Santo vive en el presente y representa una esperanza de futuro (Rubenstein 2002: 578). Su misión consiste en defender a la sociedad mexicana, codificada simbólicamente en la chica moderna, de peligros habitualmente emanados de un lúgubre pasado premoderno. Después de vencer a las mujeres vampiro, el Enmascarado de Plata hará frente a una larga serie de amenazas anacrónicas.

En *Atacan las brujas* (1964), *Santo contra el hacha diabólica* (1964) y *Santo contra el Barón Brákola* (1965), una suerte de trilogía dirigida por José Díaz Morales, las referencias y los flashbacks a tiempos coloniales son constantes: el “hacha diabólica” que da título a la segunda cinta, por ejemplo, es nada más ni nada menos que un verdugo encapuchado de la Inquisición que —en 1603— juró que se vengaría de uno de los

ancestros heroicos del Enmascarado de Plata aunque le costara siglos hacerlo. El pasado colonial es aquí, a todas luces, una amenaza.

Ocasionalmente, y sobre todo a la hora de batirse con enemigos de rancio abolengo en el mundo del cine de terror, nuestro protagonista aceptaba la ayuda de otros paladines de la justicia, en especial la de otro luchador enmascarado muy famoso con quien —en la vida, el cuadrilátero y la pantalla— mantuvo siempre una relación cordial pero extremadamente competitiva: *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (Martínez Solares 1969) pone al Enmascarado de Plata y al Demonio Azul en la difícil tesitura de encarar a un supergrupo de villanos que incluye a un vampiro, un licántropo, una momia, un cíclope, varios zombies y una versión del monstruo de Frankenstein que ostenta un visible bigote y conduce, en un par de escenas, un coche deportivo; *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* (Delgado 1972) los lleva a luchar contra dos de los personajes más clásicos de la ficción terrorífica, de alargada sombra tanto en literatura como en cine; y *Santo y Blue Demon contra el Doctor Frankenstein* (Delgado 1973) coloca a los dos héroes frente a frente con un descendiente del célebre científico loco centroeuropeo que, por esas rocambolescas casualidades que tienen la vida y la historia, de alguna manera ha acabado residiendo en el DF, heredando la obcecación familiar por la eterna juventud, y aprendiendo las suficientes llaves de lucha libre como para, apropiadamente enmascarado, hacerse pasar por un luchador extranjero y retar al campeón de México.

Por último, y demostrando que el pasado autóctono es como mínimo igual de peligroso que el hispano-europeo, *Santo contra los cazadores de cabezas* (Cardona 1969) enfrenta al Enmascarado de Plata con una tribu de jíbaros de la Amazonía que, según se

afirma, descienden en línea recta de los incas, mientras que *Las momias de Guanajuato* (Curiel 1970) presenta la formidable batalla entre las momias del título —que existen en la vida real y constituyen una muy visitada atracción turística— y un elenco superheroico de excepción conformado por Santo, Blue Demon y Mil Máscaras, algo así como la Liga de la Justicia a la mexicana.

Santo conduce automóviles del año, posee tecnología ultramoderna, se viste a la moda, y se enfrenta con denuedo, película tras película, a las trampas del pasado. En sus aventuras —que con frecuencia intercalan números de pop-rock, pero nunca corridos, rancheras u otros géneros musicales tradicionales— protege a chicas modernas de las garras de un mal entendido las más de las veces como premoderno y, siempre, como no mexicano: aun cuando la amenaza no procede del pasado y la tradición propiamente, tiene obvios tintes extranjerizantes, como en *Santo contra la invasión de los marcianos* (Crevenna 1966), donde los extraterrestres del título muestran el rubio aspecto del ideal de belleza ario, y, una vez en nuestro planeta, deciden adoptar nombres extraídos de la mitología griega como Argos y Artemisa; en *Operación 67* (Cardona 1967), una cinta de espionaje internacional a lo James Bond, donde el peligro proviene de una organización mafiosa hongkonesa; o en *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (Soler 1968), cuyos villanos no son atlantes, realmente, sino nazis inmortales seguidores de un científico loco alemán del Tercer Reich de nombre Hugo Ulrich que ahora, por motivos nunca del todo explicados, se hace llamar Aquiles, ha rebautizado a su tropa con seudónimos de similar inspiración grecolatina como Circe y Juno, ha conseguido hipnotizar al Demonio Azul para ponerlo en contra del Enmascarado de Plata, tiene una guarida secreta submarina que justifica a medias el título del filme, y, aquejado de graves delirios de grandeza,

amenaza con detonar un puñado de bombas atómicas si el mundo no lo reconoce como monarca absoluto.

Adalid de la modernidad, antimacho, y guardián a ultranza de la —nueva, cosmopolita pero propia, y bien entendida (esto es, ya irremediablemente moderna)—mexicanidad, Santo es literal, repetida y rimbombantemente saludado, en varias de sus películas, como el campeón, el defensor y el héroe de México. Seguramente sin proponérselo, el Enmascarado de Plata sintonizó con una época trascendental en la historia de México, personificó a la perfección el nuevo modelo social de bondad, madurez, responsabilidad, eficiencia y —serena pero firme— masculinidad que requería e imponía la ideología de la modernización, y se convirtió, de este modo, no sólo en el superhéroe de los mexicanos sino en el símbolo de la nación:

Santo is not simply an iconic public figure in both the wrestling ring and popular cinema, but can indeed be considered a form of “national allegory.” Santo is the powerful, heroic, masculine embodiment of modernity and mexicanidad—the counter-macho defending Mexico from internal and external threats that would jeopardize national identity, sovereignty, and progress. (Greene 2005: 56-57)

Mención destacada merece sin duda el pulimento de su imagen operado para conseguir tal canonización. En la lucha libre mexicana hay básicamente dos bandos: los *técnicos*, que son “los buenos” y usualmente gozan del favor del público porque son limpios, en general no hacen trampas y siempre actúan con impecable deportividad, por una parte, y por otra los *rudos*, que son “los malos” y normalmente muestran un absoluto

desdén por el reglamento y las buenas maneras. En cuanto a los árbitros, “[m]irroring post-revolutionary political reality, the referees often refuse to enforce the rules evenhandedly, ignoring the misdeeds of the rudos; often, the técnicos can win only by breaking the rules themselves” (Rubenstein 2002: 571). En un país cuyo discurso público estaba a la sazón dominado por el debate entre los *técnicos* y los *políticos*, con los primeros —economistas y otros tecnócratas— esgrimiendo la fría cientificidad de sus cifras como alternativa moderna frente a los atavismos y los compromisos partidocráticos de los segundos —abogados y otros políticos profesionales— a la hora de guiar a la nación hacia el progreso social y económico (Babb 2004: 85-87), las resonancias alegóricas de este teatro —en términos éticos, sociales y en última instancia políticos— se antojan insoslayables (Levi 2001: 339-344).

Santo empezó su carrera de luchador como rudo —su primer nombre artístico, Rudy Guzmán, era al mismo tiempo un diminutivo cariñoso de su nombre real y un juego de palabras fácil de decodificar para los aficionados—, pero para asumir la personalidad de un superhéroe se convirtió en técnico en los cómics, primero; en el cine, después; y sólo al final, con más de dos decenios de lucha libre a sus espaldas, sobre el cuadrilátero (Wilt 2007: 218-219)⁴⁸. Como se discutió con cierto detalle en la primera sección de este capítulo, la figura del superhéroe muestra por regla general una decidida vocación de alegoría nacional. Parece claro que el estado-nación no puede ser representado por un rudo. Al menos no si se trata de un estado-nación que se ve a sí mismo como un técnico.

Y parece clara —sin excluir, desde luego, otras posibles lecturas— la relación metafórica de Santo con el por aquel entonces (todavía) fuerte estado nacional mexicano.

⁴⁸ Nótese, en este tránsito del papel a la pantalla y de ahí a la realidad, que Santo es un personaje construido más allá de la realidad y de la ficción —un rasgo barroco— que lleva su máscara (ficción) a la vida real y ajusta la vida real a la ficción (no al contrario).

Se trata de un héroe que siempre vence los peligros que acechan a las indefensas víctimas de la ficción, esto es, a la sociedad. En un México como el de los cincuenta-sesenta, era aún imaginable una identificación de esa índole, y por eso el Enmascarado de Plata, con sus particularidades —y sin tantos recursos—, era no obstante un superhéroe bastante convencional, garante del orden y la ley y la justicia, trasunto simbólico de un estado paternalista.

Un estado paternalista que, de hecho, financiaba sus películas. En efecto, tras la así llamada Edad de Oro del cine mexicano de los años treinta y cuarenta, el negocio entró en crisis. La solución fue sencilla: el estado adquirió la mayoría de las productoras, antes privadas, y la industria, para no morder la mano de quien le daba de comer y para procurarse unos fondos que se repartían según éxito en taquilla, dejó de lado prácticamente todo comentario social —más aun cualquier crítica al gobierno del PRI⁴⁹— y se decantó por los productos “de mero entretenimiento”. Por ejemplo los filmes de Santo (Greene 2005: 5-6, Noble 2005: 13-22).

Pero con el tiempo el libreto cambió. Hacia mediados de los setenta, y aunque el luchador protagonizaría todavía algunos filmes —cada vez más espaciados—, el género agonizaba: en la radical escena final de *Misterio en las Bermudas* (Martínez Solares 1977), una de las últimas películas del Enmascarado de Plata y del cine de luchadores en general, vemos cómo Santo, Blue Demon y Mil Máscaras se alejan rumbo al horizonte en un yate que —clausurando de forma efectiva el género— es tragado nada más ni nada

⁴⁹ Aun en un producto superior del cine de autor como *Los olvidados*, de 1950, Luis Buñuel —también bajo financiación estatal— se siente (o se ve) obligado a dibujar a la burocracia como una fuerza positiva, de sincero altruismo, que busca con ahínco ayudar a los niños de la calle, y llega al extremo de incluir un prólogo en el que básicamente exculpa al gobierno de la nación de mayores responsabilidades, alegando que él ha elegido narrar la historia de los olvidados del DF pero que el problema dista de ser exclusivo de México, ni más grave allí que en otras partes del mundo, ya que personajes de ese tipo los hay “en todas las grandes ciudades”.

menos que por una explosión nuclear. México, según parece, ya no era país para este tipo de personajes. Y quizá no fue producto del azar que otro superhéroe muy distinto conquistara justo por aquella época la predilección de la audiencia mexicana (y pronto la de la latinoamericana).

El Chapulín Colorado también se enfrenta a monstruos y fantasmas, a piratas y extraterrestres, a científicos locos como el Profesor Inventillo y mafiosos como el Tripaseca o el Cuajináis. Pero no es fuerte sino débil, no es valiente sino cobarde, no es astuto sino ingenuo e incluso tonto, como únicas armas tiene juguetes infantiles e inofensivos, no es un hábil justiciero combatiendo el crimen sino un personaje más bien torpe que, si sale airoso de sus aventuras, generalmente lo hace gracias al factor suerte. No es pues un superhéroe al uso, sino todo lo contrario, una parodia de dicha figura. Si se trata de una alegoría nacional, nos hallamos sin duda ante un México muy diferente al de apenas quince o veinte años atrás.

2.3. El Chapulín Colorado o la inviabilidad de un Superman latinoamericano

Roberto Gómez Bolaños *Chespirito* es un comediante mexicano nacido en el Distrito Federal en 1929. Hijo de un pintor y una secretaria bilingüe, estudió ingeniería pero nunca ejerció, convencido, aun desde antes de escribir, de que había nacido para escribir. A partir de la segunda mitad de los años cincuenta desarrolló una intensa labor como guionista en la radio, el cine y, sobre todo, la televisión. De hecho, entre 1960 y 1965 había dos espacios televisivos que se disputaban con ahínco la preferencia del público mexicano semana a semana, *Cómicos y canciones* —con el popular dúo de humoristas

Viruta y Capulina a la cabeza— y *Estudio de Pedro Vargas*, y ambos los escribía Gómez Bolaños⁵⁰.

Ya por entonces había empezado a ser Chespirito. En vista de lo prolífico e imaginativo que era, así como de la calidad y la efectividad de sus creaciones, el director de cine Agustín P. Delgado dijo de él que era “un pequeño Shakespeare” en alusión, también, a su corta estatura: 1,60 m. Castellanzando y poniendo en diminutivo el apellido del dramaturgo inglés, Delgado dio a Gómez Bolaños su nombre artístico: Chespirito.

Bajo este apodo fue que obtuvo el reconocimiento masivo y diversificó su carrera incursionando en la interpretación. En 1968, la recién nacida Televisión Independiente de México (Canal 8) —que pocos años más tarde se fusionaría con Telesistema Mexicano (Canal 2) para dar origen a Televisa— contrató a Gómez Bolaños para realizar un programa sabatino de media hora de duración a su libre albedrío, y así nacieron series como *El Ciudadano Gómez* y *Los Supergenios de la Mesa Cuadrada*, donde ya participaban varios de sus colaboradores de toda la vida como María Antonieta de las Nieves, Ramón Valdés y Rubén Aguirre. Dado el éxito del espacio, el canal decidió en 1970 pasarlo a los lunes por la noche y extender su tiempo de transmisión a una hora entera.

El nuevo programa se titulaba simplemente *Chespirito* y constaba de varios sketches entre los cuales vieron la luz los dos personajes claves en la obra de Gómez Bolaños: el Chapulín Colorado, en 1970, y el Chavo del Ocho un año más tarde. Tanto el presunto superhéroe —del que enseguida hablaremos más— como el pequeño huérfano

⁵⁰ Salvo cuando se indique otra fuente, la mayoría de los datos de esta página y las siguientes provienen de *Sin querer queriendo*, la autobiografía de Gómez Bolaños de 2006.

consiguieron tal arraigo en el público mexicano que la emisora decidió dedicarles sendas series independientes de media hora de duración en días distintos y en horario estelar. Pronto, el fenómeno traspasó fronteras y *El Chapulín Colorado* y *El Chavo del Ocho* ayudaron a abrir las puertas del mercado internacional a la televisión mexicana, recorriendo un camino que inmediatamente después seguirían las telenovelas y otros productos:

Nuestro programa seguía viento en popa, de modo que no tardó en ser contratado para Guatemala, que fue el primer país, aparte de México, donde fue proyectado. [...] Lo mismo sucedió en otros países de Centroamérica, por donde se extendía su popularidad como si fuera una epidemia (sin hacer daño, espero yo). De ahí a exhibirse en Puerto Rico y República Dominicana, no hubo más que un paso. Luego, el fenómeno se hizo presente en Sudamérica, donde el Ecuador fue el primer país que se animó a adquirir la serie. De hecho, la empresa ha reconocido que *El Chapulín Colorado* fue usado como ariete para abrir las puertas de todos esos mercados. (Gómez Bolaños 2006: 241)

Para mediados de los setenta, y ya bajo el manto de Televisa, ambos programas se transmitían en casi toda América Latina con inmejorables índices de audiencia en todos los países. En esta época de esplendor, Chespirito y su compañía de actores emprendieron varias giras de gran aceptación popular. En 1977, por ejemplo, llenaron dos veces un mismo domingo el Estadio Nacional de Santiago de Chile, con un aforo de ochenta mil personas, y ofrecieron catorce espectáculos consecutivos con llenos totales en el auditorio

porteño Luna Park, de veinticinco mil localidades. En 1981 visitaron Colombia, donde participaron en la Caminata de la Solidaridad, y Ecuador, donde llenaron el Coliseo Cerrado de Guayaquil y la Plaza de Toros de Quito. En 1983, el Madison Square Garden neoyorquino acogió uno de los pocos fenómenos latinoamericanos de entonces y de ahora capaces de llenar hasta la bandera dos funciones diarias durante nueve días.

En 1980, el espacio volvió a ser de una hora los lunes por la noche. Bajo el encabezamiento genérico de *El Show de Chespirito* se daban cita semanalmente, en sketches separados, sus dos personajes más famosos y otros como el Chómpiras, el Doctor Chapatín o Chaparrón Bonaparte (nótese el fetichismo de la *Ch*, hoy desaparecida de los diccionarios de español como letra independiente por designio académico, en las creaciones de Gómez Bolaños).

Chespirito se retiró de la pantalla chica en 1995, con casi setenta años de edad, para limitarse a desempeñar actividades administrativas en Televisa, el gigante de las comunicaciones mexicano en cuyo despegue y fortalecimiento tuvieron tanto que ver sus personajes. Gómez Bolaños, pues, estuvo presente semana a semana en los hogares mexicanos y latinoamericanos a lo largo de más de veinte años. Aún hoy sus programas se reponen con asiduidad en América Latina, Estados Unidos y España con su audio original, y gracias al doblaje han llegado a ser vistos, normalmente con éxito, en países tan disímiles como China, Japón, Corea, Tailandia, India, Rusia, Portugal, Alemania, Grecia, Italia, Marruecos, Angola o Brasil (nación esta última donde los espacios televisivos *Chaves* y *Chapolin* siguen siendo auténticos fenómenos de audiencia⁵¹).

⁵¹ Cuando, en junio de 2005, Sistema Brasileiro de Televisão anunció que retiraría por fin los programas de Chespirito tras veintiún años ininterrumpidos de emisión, las protestas del público fueron tan contundentes que la cadena decidió reconsiderar su decisión y reponer las aventuras del niño pobre y el superhéroe débil (Koerner 2005).

Si bien es posible argumentar que el personaje fundamental en la obra de Chespirito, sobre todo en términos de popularidad, es el Chavo del Ocho, él mismo reconoce que le debe todo lo que tiene al Chapulín Colorado. Ideado a fines de los años sesenta, este rojizo héroe fue pasando de mano en mano sin que ningún actor mexicano de la época se decidiera a representarlo en escena, rechazo que a la postre permitió que el propio Gómez Bolaños asumiera el papel.

Un chapulín es, en México, una especie de saltamontes⁵². El Chapulín Colorado es, por su parte, una especie de superhéroe —aunque enclenque, miedoso y no muy inteligente— disfrazado de este insecto. Viste una malla ajustada roja con capucha del mismo color, pantalón corto amarillo y, en el pecho, un corazón amarillo con una *Ch* roja más o menos a imagen y semejanza del célebre escudo de Superman. De la capucha roja salen dos antenas de aproximadamente treinta centímetros de largo rematadas por dos pompones bicolors (rojo y amarillo): las famosas “antenitas de vinil”, que le permiten detectar la presencia del enemigo, aunque por lo general demasiado tarde. Como armas para ayudarse en su lucha contra el crimen nuestro héroe cuenta con el “chipote chillón”, un mazo de plástico rojo con mango amarillo que emite un silbido al golpear y que no es otra cosa que un juguete infantil muy popular en México, y la “chicharra paralizadora”, especie de bocina como la que hacen sonar los vendedores de pan en México cuyo poder estriba en que con un claxonazo inmoviliza y con dos desinmoviliza a la gente. Además, el Chapulín recurre de vez en cuando a sus “pastillas de chiquitolina”, que lo reducen temporalmente a una altura de apenas quince o veinte centímetros —dejándolo, según suelen comentar los demás personajes para recalcar la baja estatura de Chespirito y por

⁵² La palabra *chapulín* proviene del náhuatl *chapolin*, que quiere decir langosta o cigarrón, y no es de uso generalizado en América Latina pero sí en México y Centroamérica.

tanto del Chapulín, más o menos del mismo tamaño— a fin de poder espiar, ocultarse o escabullirse por cualquier sitio sin ser visto.

Carente, para su desgracia, de superpoderes o artilugios mejores, el Chapulín es bajito, débil, asustadizo, ingenuo y más bien torpe, pero pese a sus desventajas siempre se sobrepone y se enfrenta al peligro por una causa justa. Y al final siempre gana. Por eso dice Florinda Meza, integrante del elenco que acompaña a Chespirito en sus programas y su esposa en la vida real, que no está de acuerdo con la etiqueta de antihéroe que le han endilgado: “Es un auténtico héroe, porque es un acto de heroísmo enfrentarse al peligro siendo débil y medroso. La verdadera valentía no consiste en no tener miedo sino en superarlo”. Chespirito es, si cabe, incluso más categórico: “Antihéroes son Batman, Superman, porque ¿cuál es el chiste de enfrentarse al peligro siendo todopoderoso? Si Superman puede desviar un planeta, puede hacer lo que sea. No tiene que ser héroe. El heroísmo, a mi modo de ver, no consiste en carecer de miedo sino en superarlo. Y el Chapulín Colorado se moría de miedo, y lo demostraba, con lo cual se identificaba mucha gente del público: todos tenemos miedo en muchas circunstancias” (Gómez Bolaños 2001). En cualquier caso, también es preciso reconocer que si las aventuras del Chapulín se resuelven a su favor es, la mayoría de las veces, gracias a la buena fortuna o a la intervención de otros personajes, muy frecuentemente femeninos, en una deliberada inversión del cliché de la damisela en apuros salvada por el valeroso caballero andante.

Como el resto de la obra de Chespirito, el humor de *El Chapulín Colorado* se enmarca de lleno en la tradición cómica mexicana, cuyo máximo representante y principal influencia para las generaciones posteriores es por supuesto Mario Moreno *Cantinflas*. De hecho, puede afirmarse que Gómez Bolaños es un sucesor y continuador

del cantinflismo, aunque mezclándolo con elementos extraídos de la comedia anglosajona, desde Charles Chaplin y Buster Keaton hasta Jerry Lewis y Peter Sellers pasando por los Tres Chiflados o el Gordo y el Flaco (Chespirito incluyó en sus series numerosos homenajes a todos estos artistas, y su imitación del Gordo y el Flaco junto a Edgar Vivar como parte de un capítulo de *El Chapulín Colorado* titulado “La función debe continuar” fue premiada por la Asociación Oficial de Admiradores de Laurel y Hardy con sede en San Francisco, California).

En los episodios de *El Chapulín Colorado*, el chiste bascula entre el diálogo y la acción. En el primer caso se basa en juegos de palabras, errores léxicos o gramaticales, frases hechas, y usos coloquiales o vulgares mexicanos. En el segundo, explota el extraordinario dominio de la expresión corporal de Gómez Bolaños y varios de sus colaboradores, maestros en el arte de hacer muecas, simular caídas y darse golpes de gran efectividad humorística, al estilo precisamente de los arriba mencionados cómicos anglosajones.

La principal seña de identidad del trabajo de Chespirito en general, y de *El Chapulín Colorado* en particular, quizá sea un soberbio sentido de la liturgia, que inscribe su obra, de hecho, en una tradición de poesía oral y dramaturgia popular que incluye el teatro itinerante de los juglares medievales y, posteriormente, la así llamada *Commedia dell'Arte*, entre otras manifestaciones. Aunque las tramas y los personajes varían, cada capítulo de las aventuras del rojizo superhéroe recoge una cadena de ritos previamente establecidos y plenamente conocidos. Cuando alguien tiene algún problema que a su juicio merece la intervención del Chapulín, lo invoca mediante la locución “Oh, y ahora, ¿quién podrá defenderme?” (a veces, también, “Oh, y ahora, ¿quién podrá

ayudarme?” u “Oh, y ahora, ¿quién podrá salvarme?”), y nuestro héroe aparece ipso facto. “¡Sígueme los buenos!”, haciendo un gesto invitador con la mano para que en efecto lo acompañen cuando se dirige a afrontar el peligro; “Lo sospeché desde un principio”, cuando otro personaje le revela algo que él muy evidentemente no sabía ni se había imaginado; “Se aprovechan de mi nobleza”, tras recibir un golpe o cuando le ruegan que haga algo que no quiere hacer; “Lo hice intencionalmente” y “Todos mis movimientos están fríamente calculados”, cada vez que se tropieza, se cae o se golpea obviamente por accidente; “Que no panda el cúnico”, en lugar de “Que no cunda el pánico”; y “¡No contaban con mi astucia!” —una suerte de grito de batalla para él— son algunas de las frases célebres del Chapulín, que se repiten prácticamente en cada episodio. Al igual que se repiten situaciones como sus muestras de cobardía, sus tropezones y caídas, y su afición temeraria a citar proverbios que siempre acaba confundiendo: “Como dice el viejo y conocido refrán, cría cuervos y échate a dormir. No, crea fama y te sacarán los ojos. No... Si tú crías cuervos que sean famosos, luego se les sube la fama y por eso te sacan los ojos... Cuando estás dormido, porque... Bueno, la idea es esa”.

El televidente no sólo se sabe de memoria estos rituales, sino que por experiencia tiene la total certidumbre de que los verá en escena, de modo que los anticipa y espera. Más allá de la liturgia, décadas de emisión y reposición continuadas con niveles de audiencia considerables significan que buena parte del público ha visto incontables veces cada capítulo de la serie, por lo que no hay misterio alguno con respecto a lo que ocurrirá después. Lejos de restar eficacia y comicidad al programa, esta total falta de innovación se traduce en total familiaridad, y la gente se ríe aun antes de que se (re)produzca el gag

precisamente porque sabe lo que vendrá. No es raro en estas situaciones oír al espectador recitar junto al Chapulín sus archifamosas expresiones, emanadas en su momento de la imaginación de Chespirito, pero hoy pertenecientes al bagaje existencial y cultural de gran parte de los latinoamericanos (al menos de los que han tenido acceso a un televisor entre principios de los setenta y el presente).

Si bien en menor medida que el Chavo —la otra gran creación de Gómez Bolaños cuya famosa vecindad es muy evidentemente una macondiana alegoría nacional y, por extensión, continental—, el superhéroe latinoamericano por antonomasia se rodea en su programa de varios personajes secundarios recurrentes. Los más logrados son sin duda el Tripaseca y el Cuajináis, dos gánsters, encarnados por Ramón Valdés y Carlos Villagrán respectivamente, que intentan siempre burlar la ley y el orden pero cuyas fechorías fracasan, también siempre, gracias al Chapulín (a menudo ayudado por el repentino y providencial cambio de bando in extremis de la Minina, la habitual cómplice de estos mafiosos, a quien da vida Florinda Meza). Asimismo podría nombrarse al Profesor Inventillo, científico loco interpretado por Ramón Valdés, que es el padre de una pintura que vuelve invisibles a personas y objetos y de la propia chicharra paralizadora, entre otros prodigios tecnológicos. O al internacionalmente buscado ladrón de bancos Pocas Trancas, personificado por Rubén Aguirre; la cruel Bruja Baratuja, a quien da vida María Antonieta de las Nieves; y el orondo cosaco ruso Dimitri Panzov, papel desempeñado por Edgar Vivar. Por último, cabe citar al Rascabuches y al Matoncísimo Kid, peligrosos forajidos del Salvaje Oeste que interpretan Ramón Valdés y Carlos Villagrán; a la acompañante habitual de dichos pistoleros, Rosa la Rumorosa, representada por Florinda Meza; y a los malvados filibusteros Alma Negra, Matalote, Sabandija y Panza Loca,

encarnados por Ramón Valdés, Rubén Aguirre, Carlos Villagrán y Edgar Vivar, en ese orden.

Como puede deducirse de este listado de enemigos y personajes secundarios, las aventuras del Chapulín Colorado son en general de una naturaleza atemporal, y de variada y a veces indeterminada ubicación geográfica. En algún episodio de la serie nuestro héroe llegará a encararse con un Adolf Hitler interpretado, también, por el propio Gómez Bolaños. En otro se aparecerá nada menos que en la Italia renacentista para narrarle la historia de unos Romeo y Julieta rebautizados como Julio y Rumieta a una chica en similar tesitura debido a la enemistad entre su familia y la de su novio. Alguna aventura suya lo llevará al Himalaya, donde hará frente al Abominable Hombre de las Nieves, también conocido como Yeti. Otras, al espacio sideral, donde se las verá con marcianos; a Japón, donde rescatará a una geisha de las garras del desquiciado karateka Silbato Yamasaki; o a Transilvania, donde peleará contra el mismísimo Conde Drácula. En general, a lo largo de su dilatada carrera superheroica, el Chapulín se enfrentó a monstruos, brujas, vampiros, momias egipcias y autóctonas, fantasmas, cavernícolas, gigantes, extraterrestres, piratas, pieles rojas, científicos locos, delincuentes comunes, personajes literarios, personajes cinematográficos, personajes históricos, etcétera, por todo el planeta y en las épocas más diversas.

Invariablemente, sin importar si la historia parece estar ambientada en México y en el presente o en Asia y en el pasado, en el campo o en la ciudad, en el mundo “real” del Lejano Oeste estadounidense o en el mundo “ficticio” de la obra de Shakespeare, todos los personajes hablan desde luego en español —aunque a veces, como en el caso de japoneses y rusos por ser extranjeros, pero también en el de campesinos e indígenas del

país por su condición marginal, con el acento que les corresponde según los estereotipos vigentes— y, cuando el Chapulín aparece, no sólo no se muestran sorprendidos al verlo sino que lo reconocen enseguida, lo llaman por su nombre y lo tratan, de entrada, como a un verdadero superhéroe que viene a salvarlos:

—Oh, y ahora, ¿quién podrá ayudarme?

—¡Yo!

—¡El Chapulín Colorado! Qué bueno que viniste, Chapulín Colorado... [Insértese aquí la explicación del problema específico que amenaza al personaje de turno.]

Esto parece ubicar al Chapulín Colorado en un plano de universalidad —y de lo que podríamos llamar reconocimiento o estatus superheroico— que no tiene nada que envidiarle al que ocupan superhéroes peso pesado como Superman o, en México, Santo el Enmascarado de Plata. La ilusión, sin embargo, se desvanece más temprano que tarde. Después de sus entradas triunfales con música épica de fondo, saludadas siempre con ilusionadas sonrisas y voces de júbilo por los personajes que lo han invocado, lo primero que hace nuestro héroe en cada una de sus aventuras es desplomarse aparatosamente al suelo, con frecuencia llevándose por delante cuanto objeto se halla a su alrededor, destrozándolo todo.

Cabe preguntarse cómo es posible que un superhéroe bajito, débil y miedoso, enfundado en un absurdo disfraz de insecto de colores chillones, interpretado por un actor que cuando dejó de encarnarlo era ya sexagenario, y cuyas aventuras reproducen hasta la saciedad los mismos gags e incluso las mismas líneas de diálogo una y otra vez, haya

conseguido colarse entre los personajes más queridos en América Latina. Porque lo cierto es que, primero en un programa propio y después como parte de un show más largo compartido con otros personajes de Chespirito, el Chapulín protagonizó centenares de aventuras que se transmitieron semanalmente durante un período de veinticinco años, de 1970 a 1995, y que aún hoy, más de una década después de que dejaran de grabarse episodios nuevos, la serie se emite con respetables ratings en más de veinte países, no todos ellos de habla hispana.

¿Es posible leer al Chapulín como una expresión cultural de la pérdida de fuerza y la caída en descrédito del modelo desarrollista, del estado mexicano, y de las certidumbres de otras épocas? Por descontado, se trata de un personaje cómico e infantil (aunque los adultos miren también el programa⁵³), pero creo entrever, en este darle la vuelta al mito superheróico estadounidense, el reconocimiento tácito de la inviabilidad de un Superman latinoamericano. Y, acaso de modo inconsciente, la expresión del resquebrajamiento de la identificación pueblo-estado y la ciega fe en el progreso. Pero también, junto a esa crítica más o menos velada a la instancia estatal, la paradójica defensa de la identidad nacional. El propio Gómez Bolaños parece tenerlo bastante claro: “Cervantes escribió el Quijote como una parodia de las novelas de caballería y, salvando las distancias, yo hice al Chapulín como un antihéroe latinoamericano en respuesta a los supermanes y batmanes que nos invadían desde el norte”, ha declarado (Soong 2000).

Este desplazamiento mimético, pero paródico y respondón, resulta altamente interesante y provocador. Chespirito copia el modelo estadounidense, pero le da la vuelta,

⁵³ De hecho, Gómez Bolaños ha negado en numerosas ocasiones que sus personajes sean propiamente infantiles, como hace, por ejemplo, en esta entrevista en el programa argentino *La Noticia Rebelde*: “Yo no trabajo para chicos. Trabajo para todo mundo. Sé que me ven muchos chicos, pero mi programa lo hago... lo hago para mí, es decir, ¿qué me divertiría a mí como espectador? Y dejé de ser chico hace ya más de seis, siete años. Entonces, lo ven niños, pero no lo hago dirigido a ellos” (Guinzburg y Abrevaya 1987).

aprovechándose de él para cuestionarlo, señalar sus inconsistencias, burlarse de él y, en última instancia, reafirmarse a sí mismo. En su tratado *The Location of Culture*, Homi Bhabha utiliza el concepto de “mímesis colonial” para describir una operación similar mediante la cual el colonizado imita al colonizador no como una ratificación sino como una disrupción del axioma de la superioridad esencial del segundo. No se trata, según el teórico postcolonial, de una máscara fanoniana⁵⁴, sino de una completa suplantación de la posición del colonizador, de una apropiación de aquello que se considera propio de éste y, por ende, superior. En efecto,

colonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence: in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference. [...M]imicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. (Bhabha 1994: 122)

por lo que “[t]he *menace* of mimicry is its *double* vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority” (126)⁵⁵. De ahí el potencial conflictivo, altanero, punzante de un gesto paródico como el del Chapulín, un héroe anclado en el sur global cuya mera existencia calca pero a la vez hace mofa nada más ni nada menos que del personaje de ficción más poderoso que ha producido la imaginación occidental con excepción de Dios.

⁵⁴ Bhabha se refiere aquí, desde luego, a *Black Skin, White Masks* (original de 1952), de Frantz Fanon.

⁵⁵ Cursivas en el original.

Si Superman es “Faster than a speeding bullet, more powerful than a locomotive, able to leap tall buildings in a single bound”, según la célebre introducción del programa de radio de los años cuarenta retomada para la serie de televisión estelarizada por George Reeves en los cincuenta, nuestro héroe es presentado con el siguiente parlamento: “Más ágil que una tortuga, más fuerte que un ratón, más noble que una lechuga, su escudo es un corazón. Es... ¡el Chapulín Colorado!”

Las alusiones a los superhéroes anglosajones son constantes, sobre todo a la hora de establecer comparaciones entre ellos y el Chapulín, comparaciones en las que, desde luego, nuestro héroe no suele salir bien parado. En el episodio de 1979 titulado “Al robot se le infectaron los transistores”, por ejemplo, el rojizo personaje acude al rescate de un inventor y su sobrina. El científico ha construido un autómeta de aspecto completamente humanoide que, por un desperfecto mecánico, se ha vuelto violento y ha atacado a su propio creador lastimándole un brazo. La sobrina invoca, por supuesto, al Chapulín, quien, también por supuesto, lo primero que hace es confundir al robot con el inventor y darle un masaje en su brazo herido, lo segundo que hace es confundir a la armadura que adorna la sala de la casa con el robot y enfrentarse a ella en una pelea que irónicamente ganará el objeto inanimado, y lo tercero que hace es confundir al inventor con el robot y pegarle con su chipote chillón. Ante esta hilera de desaguisados, el científico le comenta a la chica: “Sobrina, te dije que hubiera sido mejor invocar a Batman... o de perdida a Súper Ratón”. Acto seguido y mirando a la cámara, el Chapulín pregunta, visiblemente ofendido: “¿Qué me habrá querido decir?” A lo que el inventor responde: “Lo que quise decir es que el robot que fabriqué tiene una fuerza tal que de un manotazo te puede deshacer como si fueras... pues como si fueras... lo que eres”. Nuevamente insultado,

nuestro protagonista golpea a su interlocutor por segunda vez con su chipote chillón, y anuncia: “Y ahora les voy a demostrar, buscando a ese robot, que el Chapulín Colorado es superior a cualquier héroe de importación extranjera”. Tras exclamar su clásico “¡Sígueme los buenos!”, el superhéroe se da la vuelta con rapidez... sólo para tropezar con la mesa y clavar aparatosamente su cara en la dura madera demostrando, por enésima ocasión, su supina inutilidad.

Más allá de estas menciones, sin embargo, ni Superman, ni Batman, ni el Hombre Araña ni ningún otro superhéroe clásico norteamericano hizo jamás acto de presencia en *El Chapulín Colorado*. El único superhéroe —aparte, claro está, del protagonista— que apareció en el programa, de hecho, fue otra creación de Gómez Bolaños harto reveladora en lo que tiene que ver con este trabajo. Y es que nunca resultó más diáfana la condición política, nacional(ista), postcolonial del Chapulín que cuando compartió el escenario con Súper Sam.

Interpretado por el siempre hilarante Ramón Valdés, Súper Sam es un superhéroe estadounidense cuyo uniforme mezcla elementos del de Superman (mallas azules, capa roja, una gran S como escudo en el pecho) con otros calcados del aspecto y la vestimenta del Tío Sam (el pelo blanco, la barba de chivo, el sombrero con las barras y las estrellas). Si el Chapulín tiene como expresión típica “¡No contaban con mi astucia!”, la de Súper Sam es “Time is money!” Si el Chapulín lleva como arma su infantil chipote chillón, Súper Sam tiene una bolsa llena de dólares marcada muy ostensiblemente con el signo \$. Si el Chapulín habla un español muy mexicano, Súper Sam habla un español con fuerte acento anglosajón salpicado de palabras en inglés (o, también, en pretendido inglés). Entre 1973 y 1979, Súper Sam intervino en *El Chapulín Colorado* al menos cuatro veces.

En 1976, por ejemplo, coprotagonizó el episodio titulado “Una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está a punto de derrumbarse” (desde luego, parte de la gracia del sketch se basa en que, cada vez que se refieren a la mina de marras, los personajes repiten la frase completa en lugar de hablar simplemente de “la mina”). Vemos, de entrada, a una chica atada a una silla en el interior de la mina en cuestión. Un hombre de atuendo excéntrico la mantiene cautiva y la amenaza con volar la mina con ella dentro si no accede a casarse con él. Al irse su secuestrador, que quiere darle “cinco minutos para pensárselo”, la chica —como no podía ser de otra forma— invoca a nuestro héroe favorito, pero se sorprende al no conseguir el resultado que esperaba, al menos en principio:

—Oh, y ahora, ¿quién podrá salvarme?

—Me!

—Tú no eres el Chapulín Colorado...

—Certainly not! Me ser Súper Sam.

—¿Súper Sam?

—Oh, yeah! ¿Sabes una cosa? Me venir desde el extranjerou para salvar a bonita señorita.

—No gracias, prefiero uno de los míos.

La reacción de la chica, como se ve, no puede ser de mayor altivez patriótica y hasta nacionalista en el sentido más propiamente antiimperialista del término (estamos hablando, al fin y al cabo, del rechazo no sólo a “lo de fuera”, sino, muy particular y

crucialmente, a un superhéroe que a todas luces representa a Estados Unidos, la potencia imperial moderna por excelencia de los siglos XIX y XX desde cierto punto de vista mexicano/latinoamericano). Cuando por fin aparece el Chapulín, lo primero que hace es aporrear a Súper Sam con su chipote chillón, para enseguida jactarse de haberle salvado la vida a la damisela en apuros. Ella, por supuesto, le explica que el personaje estadounidense no quería hacerle daño sino ayudarla. Tras presentarle a Súper Sam, quien por cierto no muestra problema alguno para reconocer al “Chapiulín Colouredo”, la chica sintetiza a la perfección por qué es chistoso nuestro rojizo protagonista y, más aun, lo paradójico del cariño que le tienen los iberoamericanos:

—Sí, pero ya le dije que no queremos héroes importados. Por algo tenemos al Chapulín Colorado, que es el héroe de Latinoamérica. No importa que sea tonto, torpe, débil, chaparro, feo, etcétera, etcétera, etcétera.

A lo que el Chapulín, muy dolido, responde:

—Al menos podías haberle quitado un par de etcéteras, ¿no?

Por un lado, salta a la vista que el Chapulín es una birria de superhéroe, de hecho está en las antípodas de lo que un personaje de este tipo debería ser según los cánones convencionales del género. Pero, por otro lado, la identificación del público con él es total y su amor incondicional. Y la clave del éxito parece radicar en la específica e inequívoca latinoamericanidad de nuestro rojizo héroe o, en otras palabras, su carácter

resueltamente no hegemónico y enraizado en la mirada y la experiencia latinoamericana entendida de un modo que bordea el populismo. Una decidora encuesta realizada en 1998 preguntó a niños de varios países de América Latina por sus preferencias en materia televisiva. Todavía entonces —años después de cancelado el programa y décadas después de su época de oro— más de la mitad de los entrevistados afirmaban ver *El Chapulín Colorado* con una fidelidad diaria o cercana a la diaria. En cuanto a personajes favoritos, el Chapulín y el Chavo dejaban claramente atrás a Superman y a Batman, y se situaban muy cerca de Bugs Bunny y de Mickey Mouse⁵⁶. Cuando, como parte del sondeo, se presentó a los niños iberoamericanos la afirmación “Los productos estadounidenses son mejores”, el 41% dijo estar de acuerdo. Pero, quizá reveladoramente, entre los que contestaron que el Pato Donald⁵⁷ era uno de sus personajes predilectos la cifra crecía hasta el 46%, mientras que entre los que colocaron a una de las creaciones de Gómez Bolaños entre sus preferencias bajaba hasta el 33% (Soong 2000). Parece existir, pues, un trasfondo de búsqueda de la identidad cultural latinoamericana en la respuesta de las audiencias de la región —inclusive las de muy corta edad— al Chapulín Colorado.

La revisión de otra aventura del Chapulín —con la presencia de Súper Sam como invitado especial— puede ayudarnos a comprender mejor lo que representa, o al menos puede representar, el personaje carmesí según la lectura que propone esta tesis doctoral. El episodio de la mina era, en realidad, el remake de un libreto tres años anterior titulado “De los metiches líbranos, Señor” (1973). En la versión original, la damisela en apuros

⁵⁶ Es preciso tener en cuenta la edad de la muestra: de siete a once años. El propio estudio reconoce que abarcar un público mayor, incluyendo a adolescentes y adultos, sólo podría beneficiar a las creaciones de Chespirito.

⁵⁷ Con respecto a este personaje, véase el conocido —aunque a mi juicio algo mecanicista— *Para leer al Pato Donald*, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Su tesis central es que los cómics y dibujos animados de Disney no sólo reflejan la ideología dominante, sino que son cómplices de su difusión y mantenimiento, de un modo completamente activo y deliberado.

no es una chica moderna, sino una campesina llamada María Candelaria. Su apariencia, su vestimenta y su forma de hablar, al igual que las de su prometido, Lorenzo Rafael, parecen sugerir que se trata de indígenas o en todo caso de gente muy humilde y rural⁵⁸. Cuando Lorenzo Rafael deja sola a María Candelaria para irse a trabajar, entra en escena —con el acompañamiento de una canción típica rusa— el malvado Dimitri Panzov. Tras dirigirle a la “muchachovski” algunas preguntas triviales, como por ejemplo de qué están hechas las “tortillovskis” que está preparando, el infame cosaco decide, sin más, casarse con la indefensa aldeana. María Candelaria, por supuesto, se apresura a pronunciar el “Oh, y ahora, ¿quién podrá defenderme?” que normalmente resulta en la aparición del Chapulín, pero quien responde al llamado no es nuestro héroe sino Súper Sam. El diálogo entre la chica y el personaje foráneo es prácticamente idéntico al del capítulo ambientado en la mina reproducido arriba. Cuando por fin llega el Chapulín, y tras los tropezones y encontronazos de rigor, el rojizo superhéroe mexicano ve a Súper Sam y hace la siguiente, alevosa observación: “Qué ropa tan chistosa le pusieron al espantapájaros”. La ironía suprema de este comentario es evidente, ya que, si el atuendo de Súper Sam (Superman + Tío Sam) es ciertamente muy gracioso, el del propio Chapulín no lo es menos.

En esta versión de la historia, es el Chapulín y no la muchacha quien defiende activamente su jurisdicción, diciéndole a Súper Sam aquello de que “Aquí no queremos héroes importados” y advirtiéndole que él se basta y se sobra para proteger a María Candelaria. Ambos personajes comparan sus armas, el chipote chillón y la bolsa de dólares respectivamente, y como no podría ser de otra manera acaban liados a golpes.

⁵⁸ El clip de YouTube en que me ha sido posible visionar el sketch ofrece una calidad de audio y vídeo deplorable, pero me da la impresión de que ambos actores —Florinda Meza y Carlos Villagrán— están maquillados para que su piel parezca más oscura.

Nuestro héroe, extrañamente, gana la pelea, por lo que es vitoreado por la chica con un entusiasta “Bravo, Chapulín, eres lo máximo”, a pesar de que Súper Sam no ha mostrado en ningún momento la menor intención de hacerle daño, más bien todo lo contrario.

Panzov regresa y, en esta ocasión, el superhéroe mexicano tiene menos suerte en el combate. Su chipote chillón simple y llanamente rebota, impotente, al estrellarse contra la descomunal barriga del personaje soviético. Con nuestro protagonista en el suelo —ha sido derribado a panzazos— Panzov exclama: “Y ahora, Chapulín, me llevaré a la muchachovski para que veas que *las masas* [aquí se da una palmada en el voluminoso estómago jugando con el múltiple sentido de la palabra] están conmigo”. Nuestro héroe le contesta “Yo te voy a demostrar que *las masas* están en tu contra” y le arroja a la cara un puñado de la masa de harina de maíz —producto básico donde los haya en México y gran parte de Centroamérica— con la que María Candelaria estaba elaborando sus tortillas. En ese instante, y con Panzov claramente debilitado, Súper Sam interviene y noquea al ruso con un solo golpe de su bolsa de dólares. A continuación pronuncia su habitual “Time is money, oh yeah!” pero el Chapulín lo interrumpe y se lanza sobre él a la voz de “Tú no te metas en lo que no te importa”. Como consecuencia de la pelea subsiguiente, ambos superhéroes quedan tendidos en el suelo, desmayados, situación que Panzov aprovecha para secuestrar a María Candelaria.

Tras la pausa comercial, y por alguna razón que no se explica, el soviético ha cambiado de idea. Su maléfico plan, ahora, no consiste en contraer nupcias forzadas con nadie sino en dinamitar el jacal de María Candelaria con ella dentro. En esta ocasión es Lorenzo Rafael quien exclama las palabras mágicas para, decepcionado, ver cómo su invocación no se traduce en la presencia del Chapulín sino, otra vez, en la de Súper Sam.

El superhéroe estadounidense golpea al malhechor ruso y lo pone fuera de combate, una intervención en principio providencial que, sin embargo, el campesino mexicano le agradece muy tibiamente: “Muchas gracias, míster, pero prefiero a uno de los míos”. Nuestro héroe —aquel que es “uno de los nuestros”— vuelve a entrar en escena, se da a continuación el chiste de los etcéteras reproducido arriba (Lorenzo Rafael es quien, en esta versión, dice un par de más a juicio del Chapulín), y luego la agresión injustificada del Chapulín contra Súper Sam basada en su desconocimiento del inglés: el Chapulín cree que el extranjero lo está insultando —llamándolo “buey”⁵⁹— cuando en realidad está diciendo “wait”. Irónicamente será Lorenzo Rafael, hasta ese momento dibujado con todos los estereotipos posibles del indio/campesino como personaje provinciano de habla más bien inculta y por eso mismo graciosa a oídos letrados, quien le traduzca al Chapulín las palabras de Súper Sam. Ante el asombro del superhéroe, Lorenzo Rafael explica: “Es que estudié un poco de inglés [hasta aquí el tono de voz y la expresión facial son de humildad total, con la mirada cabizbaja y el sombrero entre las manos, pero enseguida se produce un cambio, y el personaje añade en un inglés casi exageradamente perfecto] en el Mexico City College”.

El Chapulín discute con Súper Sam para decidir quién ha de encargarse de salvar a la campesina en apuros. Finalmente es el superhéroe del norte quien da su brazo a torcer: “OK, Chapulín, OK. ¿Tú querer la gloria del triunfo? OK, go!” Nuestro héroe, en efecto, se dirige hacia la cabaña entonando su clásico “¡Síganme los buenos!”, pero, al toparse frente a frente con el corpulento cosaco, parece pensárselo mejor. En una de sus habituales muestras de cobardía —no exenta, por supuesto, de cierta astucia con miras a

⁵⁹ Aunque más bien en su pronunciación coloquial-vulgar mexicana, “güey”, cuyo uso como se sabe puede ser un síntoma de familiaridad o, si no la hay, un insulto.

la supervivencia—, el Chapulín recula, vuelve sobre sus pasos, y le dice a Súper Sam que, si tanta ilusión le hace, puede ir en busca de su gloria, lo que el héroe estadounidense agradece efusivamente. Con todo, Panzov logra noquear momentáneamente a Súper Sam y se pierde en el bosque en frenética persecución de un Chapulín entregado a la más febril de las huidas.

Ante la ausencia de los otros personajes, un nuevamente consciente Súper Sam decide entrar a la choza de María Candelaria para, por fin, rescatarla. Pero la muchacha ya no está allí. En una muestra más de esa subversión del modelo de la dama en apuros que tanto le gusta a Chespirito, operación que de alguna manera confirma y remarca la agencia de la víctima al precio de despojar al Chapulín de toda posibilidad de heroísmo convencional, María Candelaria se ha liberado a sí misma de sus ataduras y ha salido de la casa por su propio pie (y no en brazos del protagonista como ocurría al final de las películas del Santo).

El desenlace de esta aventura del Chapulín nos presenta a un Panzov agotado por la carrera que es fácilmente vencido, a punta de chipote chillón, por nuestro héroe, quien lo empuja para dentro del jacal (lleno de dinamita, como se recordará). Con el soviético y el estadounidense dentro de la cabaña, un cansado pero inusualmente victorioso Chapulín se sienta a conversar plácidamente con sus nuevos amigos campesinos. ¿Dónde se sienta? Sobre el detonador, por supuesto, con lo cual vuela por los aires la choza con sus dos desdichados ocupantes⁶⁰.

Resulta difícil pasar por alto el potencial alegórico de este libreto de Chespirito, con Súper Sam como representante de Estados Unidos, Dimitri Panzov como trasunto de

⁶⁰ Huelga aclarar que Dimitri Panzov y Súper Sam no mueren (*El Chapulín Colorado* es un programa para todos los públicos). A ambos se los ve salir, tambaleantes y en andrajos pero indemnes, del derruido jacal.

la Unión Soviética, y el Chapulín en el papel de un estado nacional mexicano que debe negociar con ambas superpotencias para proteger a su desvalido pueblo encarnado por una pareja de indígenas⁶¹/campesinos/sujetos populares por antonomasia (de hecho fundacionales, como vimos en la introducción del presente trabajo, según una serie de discursos de producción de lo nacional de larga data tanto en México como en otras partes de América Latina).

La amenaza, según el relato, viene de fuera, en forma de unos avances sexuales no requeridos que muestran a una Unión Soviética ansiosa por inmiscuirse donde no la llaman —y por promover, quizá, una agenda de expansión del comunismo desestimando y de hecho violando la soberanía nacional—, pero también en forma de la supuestamente desinteresada ayuda y protección de un vecino claramente interesado en consolidar e incrementar su poder e influencia. México, Latinoamérica y probablemente el resto de los países y las regiones postcoloniales deberían, desde esta óptica, resistir la intervención más o menos violenta de las dos superpotencias, desmarcarse de los objetivos *de ambas*, y evitar convertirse en campo de batalla para dos maquinarias opuestas ideológicamente pero igualadas en última instancia por su insincera voracidad imperial. Es preciso tener en cuenta la fecha de creación/emisión del programa, principios/mediados de los setenta, es decir un momento marcado por la Guerra Fría y, de modo seguramente nada casual, el punto de mayor actividad y prestigio del Movimiento de los Países No Alineados⁶².

Ahora bien, si el Chapulín representa al estado nacional mexicano (y aquí vale recordar la tradicional relación entre sujeto superheróico y disciplina estatal explorada

⁶¹ O mestizos sumamente “aindiados”.

⁶² México nunca ha sido miembro de pleno derecho de esta organización internacional, pero participa como observador desde sus comienzos, y estuvo muy presente en la reunión de Argel de 1973 (Menéndez 1982: 47-56).

con detalle páginas atrás), salta a la vista que su posición comparte poco con la de un Superman como expresión de la subjetividad moderna e imperial(ista) norteamericana. Aquí tenemos, más bien, la plasmación de un México cada vez más débil que si logra sortear los peligros del alineamiento con potencias extranjeras y la violación de su soberanía suele ser mediante métodos oblicuos, de elusión más que de fuerza, y si logra proteger a su población es más bien de carambola, gracias al factor suerte y a la vocación decididamente antiimperialista del propio pueblo: la campesina en apuros se libera a sí misma y el campesino inculto sabe inglés, con lo que demuestran estar más dotados de agencia que el propio estado a la hora de combatir intervencionismos, y estar también más preparados para competir en un mundo en camino a la globalización. El Chapulín funciona, entonces, como una alegoría de la derrota, de la rendición o, al menos, de la debilidad flagrante e innegable del estado nacional, y no de su hegemonía, justo en los tiempos de la quiebra del desarrollismo, el tránsito del modernismo al postmodernismo, y la despedida del proyecto nacional mexicano tal como venía articulándose desde medio siglo atrás.

Todo lo cual nos devuelve al polémico concepto de la alegoría nacional. Tomando en cuenta que, en un revés irónico y sin duda significativo de la noción jamesoniana discutida y problematizada en la introducción de esta tesis doctoral, el superhéroe primermundista por excelencia, Superman, *es* —a todos los efectos— Estados Unidos⁶³,

⁶³ Revés irónico y significativo, desde luego, en el sentido de que el propio Jameson parece descartar la posibilidad de un texto primermundista que alegorice la nación o al menos considerarla como accesorio, quizá la excepción a la regla, sin sustanciar, no obstante, tal afirmación. Como vimos en la introducción, esto no sólo es discutible, sino directamente falso. De hecho, para salir un poco del reducido ámbito superheróico y extender el argumento a otros iconos populares, sin duda basta pensar en un personaje cinematográfico como Rocky Balboa, en uno televisivo como Jack Bauer (el héroe por antonomasia de la era Bush), o en los valientes presidentes-héroes de películas como *Air Force One* e *Independence Day*, como obvios representantes de las esencias nacionales en productos culturales de cierto país del Primer Mundo.

cabe preguntar: ¿resulta factible un equivalente latinoamericano, un superhéroe poderoso, invencible? El camino que media entre el Santo y el Chapulín parece indicar que nuestro espejo es, y sobre todo ha ido haciéndose, bien distinto. El primero, como se ha visto, fue una figura superheroica más bien convencional, fuerte, valiente y eficaz, en una etapa de optimismo social y —al menos en teoría— fácil identificación entre pueblo y estado. El segundo, nacido ya de entre las grietas del desarrollismo y el proyecto de construcción nacional, es *exactamente* todo lo contrario. Pero no en el sentido de ser un villano, sino en el de ser un héroe fallido, no necesariamente fracasado pero sin duda defectuoso, y pese a ello digno todavía del afecto de su nutrido público, porque al fin y al cabo toda figura del deseo funciona mejor cuando no funciona, cuando falla, como nos recuerdan Lacan, Deleuze y Žižek.

No se sugiere aquí, por descontado, que Siegel y Shuster hayan tenido entre ceja y ceja la idea de plasmar la grandiosidad de la superpotencia donde les tocó vivir en un solo majestuoso personaje; que Guzmán Huerta, su editor Cruz o los guionistas y directores de sus muchas películas se hayan propuesto representar en celuloide la fortaleza (aparente) del México de su época; o que Gómez Bolaños haya pretendido, de forma deliberada, evidenciar la crisis del estado mexicano o el fin de la (relativa) confianza en el proyecto nacional. El proceso fue, seguramente, bastante menos consciente, o perteneciente a un orden de articulación discursiva propio de las “lógicas de mundos” (Badiou 2009) y ajeno a la dicotomía de la conciencia y el inconsciente, del mismo modo que sus resultados fueron más bien imprevistos, quizá incluso fortuitos.

Por una parte, estos creadores se vieron bajo el influjo, qué duda cabe, de sus correspondientes contextos históricos. Por otra, tales contextos tuvieron, probablemente,

mucho más poder de decisión que ellos mismos en lo tocante a sus creaciones. Sobre todo en lo que se refiere a algo tan intangible como su popularidad: al fin y al cabo, dentro de los propios Estados Unidos las parodias del arquetipo del superhéroe anteceden, por décadas, al Chapulín, pero, a diferencia de este, aun siendo personajes humorísticos suelen *no* ser débiles ni cobardes —piénsese en el ya citado Súper Ratón (Mighty Mouse en inglés) o en el protagonista de la serie de televisión *The Greatest American Hero*⁶⁴— y, en cualquier caso, jamás se han convertido en las figuras más famosas o más vendedoras del género; asimismo, en México y otros países de América Latina siguió produciéndose material protagonizado por superhéroes más convencionales —el propio Enmascarado de Plata hizo cine hasta 1982—, pero éstos nunca pudieron disputarle al Chapulín la corona de superhéroe latinoamericano más querido por chicos y grandes a partir de principios de los setenta.

En cuanto a los posicionamientos políticos explícitos de los autores de estas producciones culturales, baste decir que Gómez Bolaños —cuya obra se presenta aquí como sintomática de una quiebra y, en ese sentido, socialmente relevante y políticamente cuestionadora si no, inclusive, contestataria— es cualquier cosa menos un progresista. Panista declarado y campeón del antiabortismo en México, Chespirito es un hombre profundamente conservador que dedicó las últimas páginas de su autobiografía a ensalzar a Vicente Fox y denostar al Movimiento Zapatista. Antes del cambio de régimen, y durante las décadas que cubre el presente trabajo, su íntima asociación con Televisa lo

⁶⁴ Esto es así, también, en el caso de (super)héroes paródicos o humorísticos creados en otros países del Primer Mundo. Pienso en Thermoman, protagonista de la serie *My Hero* producida por la BBC, cuya gracia estriba en que su alter ego George Sunday tiene problemas de adaptación a la cultura terrestre/británica por ser alienígena —un poco al estilo de Mork de Ork— pero que en ningún momento se insinúa siquiera como un personaje débil o cobarde y de hecho posee todos los atributos de un superhéroe convencional; o en Astérix y Obélix, célebres “galos irreductibles” de la *bande dessinée* francesa, que a decir de sus autores fueron creados como respuesta a los superhéroes estadounidenses pero tampoco son ni débiles ni cobardes.

sitúa en el centro de la dictadura mediática del PRI: después de todo la empresa de los Azcárraga fue siempre una entidad privada en teoría, pero bastante estatal en la práctica, puesto que gozó de los múltiples beneficios de una posición cuasi monopolítica a cambio de mantener una línea oficialista exenta de cualquier oposición al partido que gobernó México ininterrumpidamente por 71 años de forma “democrática” (Hernández y McAnany 2001: 392-395, Shaw y Dennison 2005: 233). Si bien Gómez Bolaños también consagra numerosos pasajes de su libro a criticar al PRI y a sus funcionarios, incluidos casi todos los presidentes de la república, y a lamentar la falta de una democracia auténtica en México durante decenios, lo hace siempre desde la derecha, por supuesto, no desde la izquierda ni nada que se le aproxime. Cabe concluir, por tanto, que si sus creaciones pueden —a través, si se quiere, de una suerte de lectura a contrapelo— entenderse como mínimamente liberadoras es, para citar la frase del Chavo del Ocho que él mismo utilizó como título de sus memorias, “sin querer queriendo”.

Ahora bien, justamente he ahí el quid de la cuestión. Como se recordará, el Santo —al menos en su versión cinematográfica— es producto de una industria como mínimo semiestatal. Lo mismo puede decirse del Chapulín (de hecho la izquierda mexicana suele ser muy despectiva para con la obra de Chespirito en general por su condición de “cultura oficial”, y por tanto cómplice de una larguísima “dictadura democrática”, matiz político que a menudo se obvia en el resto de América Latina). Sin embargo, mientras el primero se amolda con bastante exactitud a su papel de representante de un estado hegemónico, el segundo *delata*, precisamente, la situación tambaleante de esa hegemonía, la bancarrota de ese poder, la crisis de esa capacidad de representación. Y lo hace, muy probablemente, *a pesar* de su creador y de quienes financiaban el negocio. Ahí es donde creo entrever los

indicios de una subjetividad subalterna: en esa “mano invisible” del público que, si bien no tiene más para elegir que lo que los medios de comunicación le ofrecen, de hecho *elige* y, de este modo, repercute en la producción cultural decidiendo, en última instancia, qué consigue ser popular y qué no. Aquí me permito citar una vez más la introducción de *Reading the Popular*:

Popular culture is made by various formations of subordinated or disempowered people out of the resources, both discursive and material, that are provided by the social system that disempowers them. It is therefore contradictory and conflictual at its core. The resources—television, records, clothes, videogames, language—carry the interests of the economically and ideologically dominant, [but] if the cultural commodities or texts do not contain resources out of which the people can make their own meanings of their social relations and identities, they will be rejected and will fail in the marketplace. They will not be made popular. (Fiske 1989: 1-2)

No se trata de que el Chapulín sea propiamente subalterno, ni en sí mismo ni en las cuartillas pergeñadas por Chespirito a cuenta de uno de los monopolios mediáticos más completos y enmaridados con el poder de América Latina, sino de que a través de él, usándolo como caja de resonancia, podemos oír a la distancia el eco de la subalternidad. En su fallido, cómico, ridículo empeño de implementar —desde una posición de supina precariedad— la lógica de la razón hegemónica propia de su condición de superhéroe, el Chapulín desvela las fisuras de ese modelo que pretende representar. Hasta cierto punto,

desde la perspectiva del emisor tal orden de cosas podría verse como una burla o incluso un insulto a la latinoamericanidad, por cuanto asume como imposible la mera noción de superheroicidad latinoamericana (aunque, como vimos, siguiendo a Bhabha hay motivos para leer esta misma operación en clave de “mímesis colonial”). Acaso podría acusarse a Gómez Bolaños de estar lanzando contra América Latina una especie de discurso (auto)orientalista. Es sin embargo desde la perspectiva del receptor/lector/intérprete, del “espectador emancipado” (Rancière 2009), y en el terreno lúbil y potencialmente conflictivo de las mediaciones, que toda esta compleja semiosis cobra un sentido propiamente antihegemónico. Porque es en el gusto de la gente, en el éxito de audiencia, en la predilección del público, en el consumo y la apropiación popular, en el uso de estas producciones y la resignificación de estos relatos donde podemos entrever la incapacidad —o al menos el resquebrajamiento gradual de la capacidad— de imaginar el estado nacional en los términos de antaño, de un modo similar al estudiado por Long en el caso de la novela totalizante. La notable popularidad del Santo hace pensar que, en los años cincuenta y sesenta, todavía era posible concebir y, lo que es más importante, aceptar la ficción de un estado fuerte, coherente e inclusivo. La del Chapulín señala la quiebra de ese esquema. Porque, en ambos casos —y aun postulando una sin duda insostenible ausencia de agencia entre “las masas” consumidoras de cómics y películas y programas de televisión—, siempre hubo otras opciones con características muy otras. Pero la gente *no los amó* con la misma entrega y fidelidad.

Por todo esto, lejos de presentar un panorama desolador, quiero sugerir que esta inviabilidad material del superhéroe “verdadero” en la cultura popular latinoamericana abre posibilidades emancipadoras, ya que potencialmente distancia al consumidor de la

esfera de lo hegemónico y permite la articulación de discursos alternativos inclusive en espacios tan abiertamente consagrados al sostén de la ideología dominante como los medios masivos de comunicación. Una potencia como Estados Unidos ha podido producir un Superman perfecto como perfecta encarnación de la nación y, a través de su defensa del orden establecido, como trasunto perfecto del poder estatal. En América Latina, tal identificación pueblo-estado ha resultado tradicionalmente difícil de lograr incluso en épocas de bonanza económica y gran fe en el progreso nacional, mucho peor bajo las actuales circunstancias de honda y pertinaz crisis. Los medios latinoamericanos —y las clases dominantes cuyos intereses salvaguardan— seguramente vivirían más felices promoviendo un héroe más convencional. Las audiencias, sin embargo, sólo les aceptan un Chapulín Colorado.

BANDIDOS

En tiempos tan oscuros nacen falsos profetas
y muchas golondrinas huyen de la ciudad,
el asesino sabe más de amor que el poeta
y el cielo cada vez está más lejos del mar.

Joaquín Sabina

III. Años 70-00

Bandidos heroicos (o héroes proscritos) en la era de la globalización:

las figuras del narco y el guapo de barrio en el narcocorrido y el reggaetón

El escenario está a oscuras. El público espera, inquieto, el comienzo del espectáculo. Medio en silencio, medio haciendo ruido. En eso se oye una familiar tonada: la clásica, y popular, canción principal de la película *The Godfather*, de Francis Ford Coppola (1972). Los aplausos del respetable opacan los violines y los oboes de la orquesta allí presente. La tarima se va iluminando hasta que se distingue claramente una butaca roja de aspecto bastante retro. La butaca, sin embargo, mira hacia la parte de atrás del escenario, por lo que los espectadores no pueden ver quién está sentado allí... aunque es fácil de adivinar. Lentamente, la butaca va girando, hasta que su ocupante se hace visible, ataviado como va también de manera retro (todo es retro en esta escena excepto la iluminación vibrante y espasmódica al estilo de la que se proyecta en conciertos de rock), y sentado en una cómoda posición parecida a la que Don Corleone —primero Vito, después Michael— adopta para recibir la visita de sus fieles protegidos en la famosa saga cinematográfica. Mas el joven que aparece no parece siciliano. Es más bien mulato, prominentes zarcillos de diamantes engalanan sus orejas, y lleva el cabello sujeto en muy cuidados *cornrows*. Saluda al público, que ruge en perfecta reciprocidad, y se levanta. Agradece, para empezar, “a todos los que de una forma u otra se hacen parte del sueño de un cantante”. La melodía que acompaña su discurso de reconocimiento al apoyo popular todavía es una variación de la del filme de Coppola. “Hoy estoy aquí gracias a todos ustedes”, declara, y exclama enseguida: “¡MVP!” Con ese grito, que alude al concepto de “Most Valuable

Player” que suele usarse en los deportes estadounidenses para designar al mejor jugador del partido, cambia el acompañamiento musical y empieza a sonar el ritmo que la gente ha venido a oír y bailar: el reggaetón.

Dale, dale Don, dale,
pa’ que se muevan las yales⁶⁵,
pa’ activar los anormales⁶⁶
y al que se resbale,
boster⁶⁷ dale, dale.

Se trata de William Omar Landrón, más conocido como Don Omar, uno de los cantantes más famosos salidos de Puerto Rico en los últimos años. Su último disco hasta entonces, que ha sido un auténtico superéxito de ventas, se titula *The Last Don* (2003). De ahí el aire ítalo-mafioso de la puesta en escena. Don Omar, no obstante, está lejos de ser el único reguetonero adicto a una estética gangsteril. Es más, puede afirmarse que los principales artistas del género —Daddy Yankee, Tego Calderón, Julio Voltio, Tempo, Don Chezina, Lito y Polaco, Zion y Lennox, Baby Rasta y Gringo— cultivan, casi todos, una imagen pandilleril. Son tipos duros, de barrio, de la calle, o así se venden, al menos. Eddie Dee lleva con orgullo el sobrenombre de “Terrorista de la Lírica”, MC Ceja se hace llamar “Mr. Conflicto”, N.O.R.E. empezó su carrera como parte del dúo Capone-N-Noreaga, y los ya mencionados Don Omar y Tego Calderón comparten un tema titulado

⁶⁵ “Chicas”, en lenguaje coloquial-vulgar puertorriqueño.

⁶⁶ “Mi gente” o “mi pandilla”, en el mismo argot. Héctor Lavoe ya llamaba “los anormales” a sus amigos en la época dorada de la salsa. Por ejemplo, en “Mi gente”.

⁶⁷ “Jefe” o “capo” de una organización criminal de mayor o menor envergadura, en la jerga delincencial de Puerto Rico. Proviene de la palabra anglosajona “buster”.

“Bandoleros” en que se definen abiertamente como tales y hablan de sus (des)encuentros con la ley por cuestiones de posesión de drogas.

En la jerga del reggaetón, un “aka” es un AK-47, famoso rifle de asalto creado por Mijaíl Kaláshnikov para el ejército de la Unión Soviética hace más de seis décadas que todavía hoy figura entre las armas de fuego más extensamente usadas tanto por “los buenos” (las fuerzas de seguridad) como por “los malos” (las organizaciones criminales) de medio planeta. Cruzando el charco, el fusil recibe un nombre bastante más inventivo, y hasta entrañable: “cuerno de chivo”. No hablamos, por supuesto, del océano Atlántico, pues no nos interesa ir al Viejo Mundo, sino del mar Caribe, pues en el norte de México encontramos otra música con innegables vínculos con el ámbito de la delincuencia y, en particular, el comercio ilegal de estupefacientes.

El narcocorrido, esa especie de folclor transnacional anacrónico surgido en plena postmodernidad, habla, como el reggaetón, de bandidos, criminales, gente fuera de la ley. Explora, igual que el reggaetón —e incluso con mayor fruición que éste—, zonas de la experiencia humana marcadas por el desamparo, la ilegalidad y, sobre todo, la violencia. Sus intérpretes, como los del reggaetón, se visten como mafiosos (rurales, no urbanos, en este caso), posan con armas de fuego en las tapas de sus elepés, y se expresan en la jerga del narcomundo. Para muestra un botón, el muy gráfico corrido “Carne quemada”, de los Tigres del Norte, padres y maestros del género:

En el desierto olía
a pura carne quemada,
con fierros al rojo vivo

a un hombre lo torturaban
para que diera el pitazo:
la carga quién la llevaba.

Una pista clandestina
hicieron en el desierto,
la Federal los halló
junto con un campamento,
aquella noche pelearon:
había diecisiete muertos.

El helicóptero andaba
sonando un mini 14,
abajo cuernos de chivo
y carabinas del 12,
relampagueaban seguido
las R-15 esa noche.

Se antoja de todo punto procedente, y aun necesario, indagar en este auge de la imaginación delictiva en la cultura popular latinoamericana, entender sus motivaciones, atisbar sus significados. En el marco de la presente investigación, parece claro que, si como vimos en la introducción el héroe moderno ha de ser socialmente representativo y servir, en general, como modelo de socialización, la proliferación de bandidos-que-son-

héroes —o héroes-que-son-bandidos— debe obedecer a una cierta lógica o sensibilidad. Después de todo, no estamos hablando de fenómenos limitados, desconocidos, de escasa repercusión, y en consecuencia desdeñables por su carácter intrascendente o aberrante, sino de los que son, sin duda, los dos géneros musicales de habla hispana más vendidos en la actualidad y desde hace ya algunos años.

Esta sección de la presente tesis doctoral examina, precisamente, los dos géneros mencionados: el narcocorrido y el reggaetón. En especial, se explora el tratamiento que en ellos se da a las figuras del narcotraficante y el pandillero, respectivamente. El análisis que se presenta a continuación sitúa a ambas músicas en su contexto histórico, ofrece algunas muestras de la articulación en clave heroica de las dos figuras mencionadas tanto en letras de canciones como en vídeos musicales, e intenta vislumbrar la relación simbólica de tal articulación con respecto al poder estatal, el proyecto de construcción de la nación, y el imaginario popular. Siguiendo un esquema similar al desarrollado en la sección consagrada a los “Héroes”, el capítulo comienza por una revisión del concepto de bandidaje social, continúa con un rastreo del bandido heroico —o héroe proscrito— tanto en el narcocorrido como en el reggaetón, y termina con una discusión de ambos géneros y sus implicaciones teóricas en el marco del pretendido debilitamiento del estado nacional.

3.1. El bandido (social) y el estado nacional

Los bandidos son, por definición, contraventores del orden y la ley, esto es, del statu quo. Por eso resulta automática la oposición radical entre este tipo de personajes y el estado, su construcción simbólica —desde el punto de vista del poder hegemónico— como un

elemento primitivo, marginal y peligroso para la seguridad individual y colectiva, y su inapelable destierro del ámbito de lo social en virtud de un doble proceso de producción simultánea, correlativa y oposicional de sujetos-ciudadanos (los buenos, los modernos, los que busca crear y fomentar el estado), por un lado, y por otro sujetos-bandidos (los malos, los premodernos, los que el estado considera enemigos) cuya exclusión, de hecho, “constitutes the foundational moment of citizenship” (Balibar 2004: 76). Por eso, también, resulta omnipresente su ensalzamiento en discursos no oficiales emanados de la mirada —y la sensibilidad— popular.

El caso de Robin Hood es, evidentemente, paradigmático. Después de todo es el arquetipo del ladrón noble que roba los ricos para dar a los pobres, nunca usa la violencia más que en defensa propia y como último recurso, y sufre una injusta persecución por ser, precisamente, más un paladín de la justicia que un delincuente en sentido estricto⁶⁸. Pero el célebre saltador de Sherwood dista de estar solo. Para el historiador británico Eric J. Hobsbawm, de hecho, el bandidaje social es uno de los fenómenos más uniformes y generalizados de la historia universal:

Social banditry of this kind is one of the most universal social phenomena known to history, and one of the most amazingly uniform. Practically all cases belong to two or three clearly related types, and the variations within these are relatively superficial. What is more, this uniformity is not the consequence of cultural

⁶⁸ Huelga acotar que, salvo por el factor sin duda clave del robo redistribuidor de riqueza, estos son rasgos que conectan de forma intrigante y paradójica al bandido con el superhéroe. Como vimos en la sección correspondiente, también los personajes superheroicos se hallan, a su modo, fuera de la ley; por lo común se les supone buena intención, contención en el empleo de la fuerza y reticencia a la hora de matar; y en no pocos casos son perseguidos por las autoridades al menos durante una parte de su carrera. *The Dark Knight* —la película de superhéroes más taquillera de la historia— termina, sin ir más lejos, con Batman en plena huida, convertido (por decisión propia) en un prófugo de la justicia a ojos de la policía de Gotham City.

diffusion, but the reflection of similar situations within peasant societies, whether in China, Peru, Sicily, the Ukraine, or Indonesia. (Hobsbawm 2000: 21)

En sus clásicos trabajos *Primitive Rebels* (1959)⁶⁹ y *Bandits* (1969)⁷⁰, Hobsbawm analiza casos legendarios o históricos como el del forajido inglés Robin Hood, el andaluz Diego Corrientes Mateos, el coreano Hong Gil Dong, el eslovaco Juraj Jánošík y el siciliano Salvatore Giuliano para concluir que este tipo de crimen social es un fenómeno universal que representa una respuesta popular casi instintiva, “prepolítica”, pero de gran fuerza real y sobre todo simbólica, en contra de la opresión y la injusticia y la violencia ejercidas por las clases dominantes.

Así, el bandido social incorpora, dentro de su propio relato mítico, la desigualdad y los abusos de su sociedad. Porque, siempre siguiendo a Hobsbawm, bandidos hay de variado pelaje y de diversa extracción social, incluso entre los representantes de un estado en teoría interesado en la justicia, pero no todos ellos reciben el mismo tratamiento en los cantares y contares de la comunidad:

Naturally Robin Hood, the archetype of the social rebel ‘who took from the rich to give to the poor and never killed but in self-defence or just revenge’, is not the only man of his kind. The tough man, who is unwilling to bear the traditional burdens of the common man in a class society, poverty and meekness, may escape from them by joining or serving the oppressors as well as by revolting against them. In any peasant society there are *landlords’ bandits* as well as *peasant*

⁶⁹ Aquí usamos la edición de 1965 publicada por W.W. Norton & Company.

⁷⁰ Aquí usamos la edición revisada y ampliada de 2000 publicada por The New Press.

bandits, not to mention the *State's bandits*, though only the peasant bandits receive the tribute of ballads and anecdotes. (Hobsbawm 1965: 13)

Históricamente, la figura del bandido surge como efecto de una exclusión que, según hemos apuntado, es de hecho la otra cara del proceso de creación de la ciudadanía. Si, como indica Jean Baudrillard, “Power exists solely by virtue of its symbolic ability to designate the Other, the Enemy, what is at stake, what threatens us, what is Evil” (1993: 91), parece claro que el bandidaje nace como tropo cuando el poder declara ilegales ciertas prácticas populares, de modo que éstas pasan a constituir crímenes y los sujetos que incurren en ellas se convierten, oficialmente, en criminales (Foucault 1995: 83, 292). Se trata, pues, de una categoría relacional, fluctuante, que depende en todo momento de la aplicación de un discurso hegemónico que busca clasificar y ordenar la realidad social. En efecto,

a bandit is he who maintains through his actions (which may not form part of a conscious “political program”) his “right” (usually uncodified) to engage in certain practices that collide with a legality-in-the-making that portrays such actions as out-and-out crimes. Since banditry is the name of a conflict revolving around representation, it does not name an essence but an identity in constant flux. (Dabove 2007: 5)

Cabe recalcar, no obstante, que en la concepción de Hobsbawm el bandido social no es un simple criminal. Es más, puede afirmarse que no es un criminal en absoluto, al

menos en principio y desde la perspectiva del sujeto popular, quien lo socorre, admira y a menudo mitifica, en franca e irreverente contradicción con respecto al discurso del poder:

A man becomes a bandit because he does something which is not regarded as criminal by his local conventions, but is so regarded by the State or the local rulers. [...] It is important to stress that the incipient social bandit should be regarded as 'honourable' or non-criminal by the population, for if he was regarded as a criminal against local convention, he could not enjoy the local protection on which he must rely completely. Admittedly almost anyone who joins issue with the oppressors and the State is likely to be regarded as a victim, a hero or both. (Hobsbawm 1965: 15-16)

Volveremos sobre esta idea de la honorabilidad y la no criminalidad del bandido social en las páginas que siguen. Por ahora, baste asentar el hecho de que la noción de bandidaje designa, en sí misma, aquello que ha de ser apartado, domado y/o eliminado, y esconde así, en última instancia, el proceso simultáneo de inclusión y exclusión propio de la subjetivación moderna al que se refieren —cada uno a su manera y en sus términos— Balibar, Baudrillard y Foucault.

La materialización de tal proceso recibe, en nuestro rincón del planeta, el nombre de “ciudad letrada”, acuñado por el crítico literario y cultural uruguayo Ángel Rama. Como se sabe, la preocupación fundamental del último Rama se enfocó en el estudio y la explicación de los mecanismos de la modernidad —la modernización— en América Latina, así como en el papel preponderante de las élites intelectuales en ellos, de ahí sus

trabajos sobre el modernismo, la transculturación y lo que denominó la ciudad letrada⁷¹. Esta última representa un dispositivo de producción cultural y, en última instancia, de (re)producción de poder, que según el crítico ha funcionado en Latinoamérica desde los albores del período colonial y, demostrando una asombrosa capacidad de adaptación, hasta nuestros días. Rama examina el desarrollo de ese aparato —cuya concepción teórica implica una deuda, reconocida, a Foucault— desde los orígenes de la ciudad barroca, pasando por las readecuaciones debidas a la independencia y más adelante a la modernización de América Latina en el contexto del sistema capitalista mundial, hasta su crisis ocasionada por el advenimiento de la cultura de masas que no ha hecho más que agravarse en unas últimas décadas marcadas por el postmodernismo (el libro de Rama es de mediados de los años ochenta).

Rama demuestra bastante convincentemente su tesis de que el imperio de la letra es lo que ha permitido producir y administrar el poder en Latinoamérica, configurando una sociedad excluyente hecha a la medida de unas clases dominantes dueñas de la educación y la cultura. También provee evidencia sustancial en apoyo de su tesis colateral de que a lo largo de la historia ha habido una serie de modificaciones que han obligado a la ciudad letrada a adaptarse y la han abierto —aunque sólo sea de modo muy gradual y siempre parcial— a grupos letrados provenientes de las capas medias que han encontrado en su dominio de los códigos de la alta cultura un trampolín para el ascenso social, eso sí, casi inevitablemente a condición de perpetuar, desde su nueva posición privilegiada, el discurso del poder⁷².

⁷¹ Véanse *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), *La ciudad letrada* (1984) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985).

⁷² No obstante su indudable cariz conservador, este proceso no ha estado exento de tensiones, muy evidentes en el letrado criollo, entre la espada y la pared de la fidelidad al poder peninsular y el deseo de

En opinión de Juan Pablo Dabove, la ciudad letrada latinoamericana está llena de ansiedades, miedos, pesadillas que marcan (y son marcadas por) lo que deja (o empuja) fuera de sus escuetas murallas de tinta y papel. El bandido destaca, desde luego, entre esos monstruos que acosan la imaginación de un *hombre de letras* que se ve y se presenta a sí mismo como blanco⁷³, masculino, urbano, europeizado y moderno, y busca desplazar, desautorizar y a ser posible destruir todo atisbo de una alteridad que percibe y representa peligrosa:

The Latin American lettered city is haunted by monsters. These monsters turn the lettered city's noble dreams into nightmares. Inescapable and urgent, these nightmares are conveyors of an enigmatic truth. [They are] bloodthirsty bandits that give the rural frontier a hellish quality; rebellious peasants that burn, rape, and destroy apparently without a second (or first) thought; Indians that bind their victims with the intestines of their victim's slaughtered sons; hunger-stricken, harpy-like black females that fight in bloody mud much like dogs—and with dogs—for lard or scraps of animal entrails; disease-ridden immigrants whose deceitful promise of new blood becomes the ominous threat of atavism; prostitutes whose pestilence corrupts the minds and bodies of wholesome family

subvertir un orden en que lo criollo —aunque privilegiado en comparación con otros sectores sociales— es al fin y al cabo subalterno, o en el intelectual de después de la acelerada modernización de 1870, cuya actitud frente a un poder ya identificado con el capitalismo será siempre ambigua y a ratos manifiestamente contestataria. Como se ha dicho, todo este engranaje parece haber funcionado bastante bien, desde el punto de vista de las élites letradas, hasta hace pocas décadas, pero la progresiva democratización de América Latina durante el siglo XX, tanto en lo político como sobre todo en lo que al acceso a la letra respecta, así como el paso a una sociedad marcada por los medios de comunicación de masas mucho más que por la literatura o la cultura en sus sentidos elevados tradicionales, lo han puesto claramente en crisis, si no en quiebra. Y esto no puede sino agravarse con la paulatina erosión de la barrera entre alta cultura y cultura popular tan característica de lo postmoderno, o sea, de nuestro presente (de ahí la metáfora de Achugar de la biblioteca en ruinas).

⁷³ En el sentido latinoamericano del término, que como se sabe suele resultar de dudosa exactitud a ojos de un blanco “de verdad” europeo o norteamericano.

boys—the future of the nation; cannibals; madmen; gays; Jews; communists.
(Dabove 2007: 1)

No en vano el bandolero rural, junto con el indio alzado y el esclavo cimarrón, fue la principal fuerza demoníaca en la épica liberal decimonónica, esto es, la amenaza más temible para el proyecto de construcción simbólico-literaria de la nación latinoamericana (Beverly 1987: 102). En su revisión crítica de las tesis de Doris Sommer respecto a las ficciones fundacionales latinoamericanas del siglo XIX, discutidas con cierto detalle en la introducción de la presente disertación, Dabove sugiere que quizá al privilegiar el amor como motor narrativo la autora estadounidense haya subestimado el papel fundamental, de hecho también fundacional, de la violencia en las obras que analiza. Para él, “many (perhaps most) foundational romances are to some degree mixed with violence”, por lo cual “violence is therefore the other side—an inseparable element—of the national romance” (Dabove 2007: 36). La ciudad letrada se edifica a sí misma en el contexto de conflictos culturales que, de hecho, la moldean, y en/por oposición a una serie de identidades monstruosas que, más que constituir una amenaza para la conciencia letrada, funcionan como el dínamo que impulsa su definición. Una lectura entre líneas de estas narrativas fundacionales revela la estrecha conexión entre dioses y demonios, entre civilización y barbarie, entre los padres de la patria y los descartados sin salvación. Así,

for the same reason that the bandit trope marks what needs to be excluded, subordinated, or suppressed, it also marks what escapes the material and symbolic control of the elite. It is what exceeds its paradigms. This excess denaturalizes the

hegemonic identity and its mechanisms of representation, since it shows the fissures that tear it. As an “imagined” identity the bandit is a testimony of domination as well as of resistance and of the anxiety that such resistance triggers within the elite. [...] Banditry is crucial in the constitution of the paradigms of bandit/citizen and outlaw violence/state violence. At the same time, however, it is what makes those paradigms unstable and ultimately untenable. (Dabove 2007: 6-7)

Ahora bien, si la ciudad letrada se definió en parte en contraposición al bandido y otros monstruos situados/empujados extramuros, jamás se tomó la molestia de definir de manera nítida y precisa esta serie de peligros para el espíritu nacional. De hecho, según Dabove ningún código penal latinoamericano del siglo XIX tipificaba el bandidaje como delito, ni concretaba en modo alguno qué acciones podían hacer de alguien un bandido, pese a que esas palabras y un sinnúmero de sinónimos⁷⁴ se usaban, y mucho, tanto en el habla coloquial como en el lenguaje oficial del gobierno, las fuerzas de seguridad y los periódicos. La amplitud y la maleabilidad del concepto resultan sin duda prodigiosas:

Although the figure of the bandit is primarily associated with robbery or an attempt against private property (kidnapping for ransom, blackmailing, protection rackets, cattle rustling, jacquerie) brigandage may comprise such diverse offenses as resisting authority, smuggling, homicide, conspiracy to commit crime, possession of prohibited weaponry, vagrancy, desertion, rebellion, and poaching.

⁷⁴ Abigeo, bandolero, cabra, cangaceiro, desertor, forajido, gaucho malo, guerrillero, insumiso, malandro, malhechor, montonero, muchacho del monte, plateado, proscrito, salteador, vago y un larguísimo etcétera.

Any challenge to state rule could be and frequently was, at one point or another, labeled “banditry.” (Dabove 2007: 2)⁷⁵

Tan transparente falta de transparencia, desde luego, distaba diametralmente de ser inocente. Gracias a ella, el concepto de bandidaje se convierte en un instrumento de coacción y represión de incalculable valor para el sistema jurídico-político, ya que su misma arbitrariedad lo hace infinitamente versátil. Se trata de un auténtico saco sin fondo en el que cabe literalmente todo lo que desde el poder se decida que quepa: *cualquiera* puede, en un momento dado, ser un bandido.

Según el diccionario de la Real Academia Española, un bandido es, simplemente, un “fugitivo de la justicia llamado por bando”, una “persona que roba en los despoblados, salteador de caminos”, o bien, de forma más general, una “persona perversa, engañadora o estafadora”. Un bando, por su parte, es un “edicto o mandato solemnemente publicado de orden superior” así como la “solemnidad o acto de publicarlo”. El proceso, en teoría, ocurre del siguiente modo: la instancia de poder declara ilegal a uno de sus súbditos por haber cometido actos que considera delictivos, emite una proclama o notificación pública llamándolo a comparecer ante la justicia, y dicho documento es leído por la autoridad competente en la plaza del pueblo para poner el caso en conocimiento de todo aquel que quiera enterarse. Nótese, sin embargo, que el proscrito no está presente durante este acto de enunciación que lo convierte, precisamente, en proscrito. Se deduce de ello que no es a

⁷⁵ Hobsbawm, en una línea de razonamiento similar, explica: “For the law, anyone belonging to a group of men who attack and rob with violence is a bandit, from those who snatch payrolls at an urban street corner to organized insurgents or guerrillas who happen not to be officially recognized as such. They are today apt to be described, equally uncritically, as ‘terrorists’, a sign of the historic decline of the bandit image in the second half of the twentieth century” (2000: 19). Más adelante se discutirá, en el marco de nuestro análisis de los narcos y pandilleros del narcocorrido y el reggaetón, cuán cierto y comprobable es dicho declive en lo tocante a la América Latina de los últimos decenios.

él a quien se dirige esta puesta en escena de la teatralidad del poder. El público objetivo, como es obvio, está conformado justamente por quienes *no son bandidos*, pero podrían serlo en un futuro fácil de concebir dada su posición subordinada y la total indefinición de la ley, o al menos podrían verse tentados a ayudar al proscrito y merecen, por tanto, la advertencia de rigor:

The proclamation or bulletin (*bando*) was not initially intended to be read to the bandit, who would have been busy running away from the looming gallows. It was meant for those who were not bandits, for those who did not (openly) support them, and for those who obtained a collective identity vis-à-vis that Other who was just (symbolically) “thrown out.” [...] Therefore, the bandit was the occasion for a state-lettered performance of exclusion (the reading of the proclamation or bulletin). This performance creates a public sphere. The axes of this public sphere are the letter (the written document that enforces the law) and the state (the public official who reads the proclamation). Its exterior limit is precisely the bandit, lurking frightened or defiant in the neighboring countryside. (Dabove 2007: 8)

En cierto sentido, si como vimos en el capítulo anterior el superhéroe constituye la más perfecta encarnación de un estado de excepción nada excepcional, el bandido es la “mera vida”⁷⁶ benjaminiana en su más diáfana expresión. Para Walter Benjamin (y para Giorgio Agamben), como se recordará, la otra cara del estado de excepción como rasgo

⁷⁶ En alemán, *bloßes Leben*. No parece haber consenso respecto a la traducción idónea al español de este crucial concepto, que en algunas ediciones —tanto de los escritos de Benjamin como de los de Agamben, quien utiliza extensamente la terminología del pensador judío-germano, tal como se comentó en el capítulo anterior de la presente tesis doctoral— consta como “mera vida”, en otras como “vida desnuda”, y en otras (más italianizantes) como “nuda vida”. En este trabajo preferimos la primera opción.

esencial, fundacional, definitorio, íntimo y permanente de la soberanía del estado moderno, cuyo poder descansa de forma cardinal en el monopolio sobre el uso de la fuerza y la capacidad de matar, se resume en la *mera vida*, esto es, esa vida despojada de derechos políticos o sociales de cualquier tipo, esa vida reducida a su mínima expresión médico-biológica, esa vida-nada-más de la que se puede disponer en cualquier momento, por cualquier razón, de cualquier modo, sin enfrentarse por ello a consecuencias legales (léase: manteniendo la inocencia) ni ético-morales (léase: sin incurrir en culpa alguna).

Como explica Hermann Herlinghaus, el gesto de Benjamin en su fascinante ensayo “Para una crítica de la violencia” (1921) consiste, por un lado, en desacralizar la mera vida del ser humano, y por otro en revelar los estrechísimos vínculos entre el estado moderno y lo que denomina “violencia mítica”, es decir, aquella que se mueve en el universo de los medios y los fines, en el terreno del derecho y el destino, en el ciclo dialéctico e histórico de crear la (nueva) ley o defender la (vieja) ley⁷⁷. Allí donde Kurt Hiller había postulado que “higher even than the happiness and justice of existence stands existence itself”, Benjamin sostiene que no es en la mera vida sino en la vida plena donde hallaremos lo que de sagrado pueda encerrar la existencia humana, y subraya el papel estelar de la violencia en la fundación, la consolidación y la expansión de la modernidad:

Benjamin’s polemic with post-World War I pacifism pointed to an epistemic issue that Hiller, in his claims for a pacifistic state, had not recognized: the modern

⁷⁷ En su influyente texto citado, Benjamin demuestra que la preocupación principal de la ley no se centra en hacer justicia ni en salvaguardar la vida humana, sino en preservarse a sí misma. El uso de la fuerza se hace necesario para lograr tal fin de cariz eminentemente conservador. Ahora bien, aun la violencia de corte más o menos revolucionario se ve presa, a la larga, de este ciclo, ya que, una vez victoriosa, transforma el viejo *statu quo*... sólo para convertirse en el nuevo y verse abocada, por tanto, a la autopreservación por medios igualmente represivos. Benjamin intentará escapar del círculo vicioso de esta “violencia mítica” a través de la noción de “violencia divina”, a la que volveremos más adelante.

state's central implication in the Western political and philosophical tradition that ties violence to the category of means and ends, and thus to instrumentality. Hiller's insistence on the unmediated sacredness of human life had a blinding effect regarding a vicious circle of violence: "All violence as a means is either law-positing or law-preserving." Therefore, Benjamin criticized Hiller's claim as a dogma, the belief of a left political variant of vitalism that life and death be the "very cosmic affair" of the human being. On the one hand, the dogma of bare life's sacredness overshadowed the question of justice and social change. But at the core of his argument, Benjamin questioned what appeared as an abstract, religiously tuned vitalism, responding that "however sacred man is..., there is no sacredness in his condition, in his bodily life vulnerable to injury by his fellow men." (Herlinghaus 2009: 5)

Según Agamben, el estado de excepción es aquel momento del ejercicio del derecho en el que éste se suspende a sí mismo para garantizar, precisamente, su propia continuidad y, es más, su propia existencia. Dicho momento, que se presenta como transitorio y urgente, "de emergencia", se halla en realidad en la raíz de la soberanía estatal, ya que constituye el dispositivo original a través del cual el derecho se refiere a la vida y la absorbe dentro de sí por medio de la propia interrupción. Así, la vida humana entra en el derecho no como vida, sino como posibilidad de muerte. Lo que llamamos "soberanía" consiste en el poder de decidir quién ha de disfrutar de una vida plena⁷⁸ y quién dispondrá sólo de mera vida⁷⁹, y por tanto, en los términos de la presente discusión,

⁷⁸ *Bíos* en griego, (*politically*) *qualified life* en inglés, *vergesellschaftetes Wesen* en alemán.

⁷⁹ *Zoē* en griego, *bare life* en inglés, *bloßes Leben* en alemán.

quién posee plenos derechos y no puede ser aniquilado de manera gratuita (el ciudadano) y quién se halla fuera de la ley, de hecho fuera de la sociedad y casi fuera de la esfera de lo humano, y en consecuencia sí puede ser eliminado con total impunidad (el bandido).

Desde esta perspectiva, toda ley es violencia, o al menos amenaza de violencia (léase: violencia en potencia), e incorpora en su seno al ser humano viviente mediante un paradójico proceso de inclusión/exclusión que, como es obvio, sólo puede tenerse en pie en un marco de permanente control y ocasional pero efectivo empleo de la fuerza. De ahí el gran despliegue policial característico de las sociedades modernas, de ahí la reducción de las libertades públicas y la proliferación de lugares *a-legales* —como el tristemente célebre campo de detención de la base militar estadounidense de Guantánamo— en el nombre de la seguridad, de ahí el terror permanente de una permanente “war on terror”⁸⁰. Esta compleja operación jurídico-política genera, de manera inevitable, diversos niveles de marginación y aun de abyección, hasta llegar a la “vida que no merece vivir” (Agamben 1998: 136-143), una categoría de vida prescindible, desechable, eliminable por completo y sin problema, de la que el bandido constituye a mi modo de ver un claro exponente.

La modernidad, en efecto, ha producido y sigue produciendo excluidos por miles, por millones, por miles de millones. Pero, con otros segmentos poblacionales marginales, ninguneados, más o menos desvalidos, tanto el estado nacional en particular como más en

⁸⁰ Discusión de ayer mismo, y concebiblemente de cualquier día en los últimos años, en CNN: “Should the president have special powers in times of war?” Difícil contestar que no, tal como transcurre la tertulia, y en vista de que, en efecto, una guerra es por definición un acontecimiento anormal, inestable, complicado. Pero ¿qué hacer en Estados Unidos, un país que lleva décadas saltando de una guerra a otra, y que desde el 11 de septiembre de 2001 pelea una guerra difusa, y potencialmente eterna, contra un enemigo, el “terror”, difuso y potencialmente eterno? En otras palabras, ¿cuántos presidentes estadounidenses han sido otra cosa que “presidentes en tiempos de guerra” desde, al menos, la Segunda Guerra Mundial, y cuántos lo serán en el futuro? Cuando la emergencia es perpetua, y la excepción se convierte en la regla, los poderes especiales dejan de ser especiales o extraordinarios para pasar a formar parte de las atribuciones normales del cargo.

general la lógica hegemónica del biopoder —para tomar prestado el conocido término de Foucault⁸¹— han de *pretender*, al menos, que sus acciones tienen como razón de ser no sólo el bienestar del conjunto de la sociedad sino, al mismo tiempo (y de forma crucial), el de los propios sujetos disciplinados. En consecuencia, la intención será o dirá ser completamente integradora, se buscará alcanzar cierto ideal de justicia aunque por lo común sin mover un ápice las desigualdades estructurales de la sociedad, y el empleo de la fuerza se presentará como un último recurso. La necesidad de disimular o negociar queda sin embargo anulada de plano con el bandido, quien como hemos visto representa de por sí un afuera del ámbito de lo social, y por tanto cualquiera puede —acaso debe— matarlo a la mínima oportunidad. Piénsese en los carteles de “Se busca: vivo o muerto” popularizados por el western hollywoodense. Resulta difícil imaginar otra categoría de sujeto, por precaria o marginal que sea o se considere su posición dentro de la sociedad, cuyo rostro pudiera aparecer de modo totalmente impune en un letrero de esta naturaleza.

Respecto a la figura del bandido, Agamben comenta en su obra *Homo sacer* que

He has been excluded from the religious community and from all political life: he cannot participate in the rites of his *gens*, nor (if he has been declared *infamis et intestabilis*) can he perform any juridically valid act. What is more, his entire existence is reduced to a bare life stripped of every right by virtue of the fact that anyone can kill him without committing homicide; he can save himself only in

⁸¹ Como se sabe, para el teórico francés este concepto engloba “an explosion of numerous and diverse techniques for achieving the subjugation of bodies and the control of populations” (Foucault 1998: 140), y se traduce en un estado moderno que se inmiscuye prácticamente en todas las facetas imaginables de la existencia, en virtud de un sinfín de regulaciones (del cuerpo, de los hábitos, de la sexualidad, de la salud, del bienestar en última instancia) dirigidas a proteger la vida humana entendida como valor incuestionable que justificaría, racionalmente, un despliegue de poder tan exagerado y sin precedentes en la historia de la humanidad.

perpetual flight or a foreign land. And yet he is in a continuous relationship with the power that banished him precisely insofar as he is at every instant exposed to an unconditioned threat of death. He is pure *zoē*, but his *zoē* is as such caught in the sovereign ban and must reckon with it at every moment, finding the best way to elude or deceive it. In this sense, no life, as exiles and bandits know well, is more “political” than his. (Agamben 1998: 183-184)

En este punto, Agamben parece contradecir a Hobsbawm, quien coloca al bandido en el ámbito de lo “prepolítico”:

The fundamental pattern of banditry, as I have tried to sketch it here, is almost universally found in certain conditions. It is rural, not urban. The peasant societies in which it occurs know rich and poor, powerful and weak, rulers and ruled, but remain profoundly and tenaciously traditional, and pre-capitalist in structure. [...] Moreover, even in backward and traditional bandit societies, the social bandit appears only before the poor have reached political consciousness or acquired more effective methods of social agitation. The bandit is a pre-political phenomenon, and his strength is in inverse proportion to that of organized agrarian revolutionism and Socialism or Communism. (Hobsbawm 1965: 23)

Salta a la vista, no obstante, que ambos autores parten de concepciones distintas de la política. Para el británico, la esfera de lo político se reduce a la organización popular bajo un programa claro y específico, unificado, sofisticado, progresista, decididamente

encaminado al liberador combate en pos de la igualdad social, por lo que equivale, a fin de cuentas, a lo revolucionario entendido, desde luego, en términos netamente marxistas.

Por eso, Hobsbawm llegará a lamentar que

this very fact expressed the tragedy of the social bandit. The peasant society creates him and calls upon him, when it feels the need for a champion and protector—but precisely then he is incapable of helping it. For social banditry, though a protest, is a modest and unrevolutionary protest. It protests not against the fact that peasants are poor and oppressed, but against the fact that they are sometimes excessively poor and oppressed. Bandit-heroes are not expected to make a world of equality. (1965: 24)

Para el italiano, en cambio, nada hay más (bio)político que lo que se halla en desnudo, inmediato contacto con el ejercicio de la soberanía, esto es, de la violencia del poder:

Contrary to our modern habit of representing the political realm in terms of citizens' rights, free will, and social contracts, from the point of view of sovereignty *only bare life is authentically political*. (Agamben 1998: 106)⁸²

Como quedó claro en la introducción de la presente tesis doctoral, opino, con Jameson⁸³, que no hay nada humano que no sea social e histórico, y que todo lo humano

⁸² Énfasis en el original.

⁸³ Véase su trabajo *The Political Unconscious* (original de 1981).

tiene potencial político. Más aun, es lo político lo que nos hace verdaderamente humanos (léase: lo que nos traslada de la mera vida biológica a la vida plena social), si seguimos los postulados de Benjamin. Consecuentemente, en este punto me siento más cerca de Agamben que de Hobsbawm, y considero que circunscribir la categoría de lo político a la organización política en términos marxistas convencionales deja por fuera una porción demasiado grande de la realidad social, en una operación que paradójicamente reproduce —e incluso legitima en cierta medida— la exclusión fundamental de la modernidad⁸⁴.

De toda esta discusión sobre el bandido como figura mítico-literario-histórica se deduce que pensar en el bandido, narrar su mito y escribir su relato, es una labor que nos acerca a la misión prioritaria de los estudios postcoloniales y subalternos: aquella que consiste en romper moldes aristocrático-eurocéntricos, leer a contrapelo prestando más atención a *los de abajo* que a *los de arriba*, e inscribir en la historia de la modernidad “the ambivalences, the contradictions, the use of force, and the tragedies and the ironies that attend it” (Chakrabarty 1997: 288). Para expresarlo en palabras de Gayatri Spivak, “the subaltern is necessarily the absolute limit of the place where history is narrativized into logic” (1987: 207), y, como hemos visto, justo en ese límite encontramos a nuestro bandido.

El bandido representa, al fin y al cabo, la alteridad más radical, más peligrosa, más indigna de aceptarse en el seno de la sociedad y más merecedora de un ostracismo total e inapelable. Y, sin embargo, algunos de ellos —no todos— son no sólo respetados

⁸⁴ El marxismo es, después de todo, moderno. Como nos explica John Beverley, “the projects of historical communism and social democracy were subordinate in many ways to the project of modernity. Indeed, the argument between capitalism and communism that defined the Cold War could be seen as essentially an argument about which of the two could best carry forward the possibility of a political, scientific, cultural, and economic modernity latent in capitalism itself. [...] What was not in question on either side of this argument was the desirability of modernity as such and the idea of a teleological historical process (involving ‘stages’ of one sort or another) necessary to attain that modernity” (2001: 48-49).

sino celebrados e incluso venerados por sus comunidades. Esos son los que me interesan. Para regresar a los planteamientos de Hobsbawm,

The traditional 'noble robber' represents an extremely primitive form of social protest, perhaps the most primitive there is. He is an individual who refuses to bend his back, that is all. Most men of his kind will, in non-revolutionary conditions, be sooner or later tempted to take the easy road of turning into a simple robber who preys on the poor as well as the rich (except perhaps in his native village), a retainer of the lords, a member of some strong-arm squad which comes to terms with the structures of official power. That is why the few who do not, or who are believed to have remained uncontaminated, have so great and passionate a burden of admiration and longing laid upon them. They cannot abolish oppression. But they do prove that justice is possible, that poor men need not be humble, helpless and meek. (2000: 61)

América Latina es cualquier cosa menos una excepción a la regla, como hemos visto prácticamente universal para Hobsbawm, de la producción dedicada y persistente de narrativas bandidescas. Hacia dentro de los muros escriturarios de la ciudad letrada, la literatura y el ensayo dan cabida, desde el mismo momento de la conformación de las actuales repúblicas latinoamericanas (si no antes), a una multitud de peligrosos forajidos y otros monstruos subhumanos que acechan desde los bordes mismos de la imaginación hegemónica, como demuestra Dabove en su citada obra *Nightmares of the Lettered City*. Hacia fuera, la cultura popular ha creado y propagado por siglos historias mínimas, no

oficiales, protagonizadas por héroes proscritos que se enfrentan al orden y la ley, pero no para hacer el mal sino para hacer el bien, para corregir injusticias, para vengar agravios. De la tradición oral, estos personajes han saltado a la literatura popular, y de ahí a otras manifestaciones de la cultura popular y masiva de hoy como el cine o la televisión. Desde la posición de inherente e ineludible subalternidad que se construye en la periferia de la periferia resulta bastante fácil, al parecer, imaginar(se a uno mismo en) la situación del bandido, e identificarse con él.

Como expone Dabove,

the bandit is never a simple criminal. Popular appropriations of the bandit appear in ballads, yarns, and oral traditions (e.g., *corridos*, *folletines*, and *cordel* literature in Mexico, Argentina, and Brazil, respectively). These appropriations transformed the outlaw into a hero for communities that resisted the advance of capitalism as well as the diverse forms of coercion and disruption that it implied. (2007: 8)

Sin salir del ámbito de la cultura popular, los dos géneros lírico-musicales más comerciales de los últimos tiempos, tanto en América Latina como entre los hispanos de Estados Unidos e incluso otras áreas del planeta, muestran una fuerte conexión con la figura —importante, compleja, recurrente— del bandido visto no como malhechor sino como héroe. El narcocorrido, en el amplio territorio de frontera entre México y Estados Unidos, y el reggaetón, en el puente aéreo de ida y vuelta entre San Juan de Puerto Rico y Nueva York, han resucitado, cada uno a su manera, a un bandido social latinoamericano que, muy probablemente, nunca estuvo muerto.

Como su propio nombre indica, los protagonistas del narcocorrido son a menudo —aunque no siempre— narcotraficantes, sicarios y otros personajes relacionados con el narcomundo. Los del reggaetón, entretanto, son muy usualmente —tampoco siempre— guapos de barrio, pandilleros y otros personajes relacionados con la delincuencia urbana. Es más, no pocos intérpretes de narcocorrido se jactan de sus vínculos con el negocio de las drogas y no dudan en posar con armas de fuego para las portadas de sus álbumes, y varios de ellos han muerto a balazos como si protagonizaran una de sus canciones. Algo similar cabe decir de los reguetoneros, quienes al igual que los cantantes de hip-hop de Estados Unidos ejercen ampliamente el *dissing* y el *battling* —rebautizados como “la tiraera”—, y en más de un caso han participado en tiroteos e incluso han acabado entre rejas. Nada sorprendentemente en vista de estas credenciales, ambos géneros han sido acusados de promover la violencia y constituir una mala influencia para la juventud, y han sufrido vetos mediáticos en sus correspondientes áreas de origen y en otros lugares. No obstante, su popularidad no ha disminuido por ello, sino más bien todo lo contrario.

Propongo leer a los narcos y los guapos de barrio del narcocorrido y el reggaetón como héroes populares, pues en clave heroica cuentan sus proezas los dos géneros, y sugiero en concreto leerlos como héroes populares a la luz del resultado histórico de la aplicación de recetas de corte neoliberal —de un modo directo o salvaje en algunos sitios, algo más difuso o matizado en otros⁸⁵— en buena parte de América Latina y el Caribe

⁸⁵ En este trabajo entendemos el neoliberalismo a la manera de David Harvey, es decir, no tanto como un conjunto coherente de medidas políticas y económicas específicas en la búsqueda de una suerte de utopía capitalista, sino más bien como un discurso de gobernabilidad, hoy prácticamente convertido en sentido común, pero emanado en su origen de un proyecto —de alcance internacional— para lograr la restauración de la concentración de la riqueza en manos de las élites económicas con el fin de volver a situarla en niveles prekeynesianos. Según este autor, la evidencia sugiere que “when neoliberal principles clash with the need to restore or sustain elite power, then the principles are either abandoned or become so twisted as to be unrecognizable. This in no way denies the power of ideas to act as a force for historical-geographical change. But it does point to a creative tension between the power of neoliberal ideas and the actual

durante los años ochenta y noventa del siglo pasado: el descalabro político, económico y social del último par de décadas, esto es, justamente el período en que el narcocorrido y el reggaetón florecieron y llegaron a ser lo que son.

La anomia generalizada, la erosión del tejido social y el cambio de rol de un estado que ya no busca mantener el orden sino, abandonada ya casi cualquier pretensión unificadora y benefactora, mantener la violencia —vista como inmanente, ineludible, imposible de eliminar o corregir— bajo control. Estos son, a decir del crítico literario y cultural puertorriqueño Juan Duchesne Winter, algunos de los ominosos rasgos que han caracterizado los últimos decenios de descomposición de lo social en América Latina (mas no sólo allí), en el marco de una profunda transformación del estado nacional:

Aunque ese orden de cosas viene desmantelándose hace años, ahora entra en su fase de liquidación acelerada. Del estado papá pasamos al estado papi, tomando la palabra *papi* en su acepción más “chula” y menos paternal. El aparato del estado local se convierte en maquinaria depredadora. [...] Los sectores enquistados en moldes autoritarios, que reclaman la denominación de “izquierda”, y que podríamos llamar, para no confundirnos, la “izquierda jurásica”, se aferran, como a la última Coca-Cola del desierto, al populismo nacionalista de más reciente

practices of neoliberalization that have transformed how global capitalism has been working over the last three decades” (2007: 19). En efecto, como explican Manfred Steger y Ravi Roy, “although neoliberals across the globe share a common belief in the power of ‘self-regulating’ free markets to create a better world, their doctrine comes in different hues and multiple variations. Reaganomics, for example, is not exactly the same as Thatcherism. Bill Clinton’s brand of market globalism diverges in some respects from Tony Blair’s Third Way. And political elites in the global South (often educated at the elite universities of the North) have learned to fit the dictates of the Washington Consensus to match their own local contexts and political objectives” (2010: xi). En el caso de los dos países que nos ocuparán enseguida, por ejemplo, México es uno de los lugares donde más a rajatabla y programáticamente se aplicó la doctrina neoliberal, con nefastos resultados por cierto, mientras que en Puerto Rico la implementación de tales medidas ha sido más tardía y si se quiere menos estricta, amortiguada por las ayudas sociales y otras prestaciones que recibe la isla en su calidad de estado libre asociado de Estados Unidos.

estreno en América Latina. Pero dicho populismo [...] no ofrece salida alguna al estado papi y ni siquiera plantea en serio un retorno al estado papá. (2006: 14-16)

Como se recordará, para Hobsbawm el bandidaje social pertenece a la sociedad rural, en la que es, de hecho, un fenómeno tan normal como para considerarlo endémico. Ahora bien, en tiempos de crisis económica y pauperización generalizada puede volverse epidémico, al igual que cuando se producen cambios sociales y políticos muy bruscos:

In such societies banditry is endemic. But it seems that Robin-Hoodism is most likely to become a major phenomenon when their traditional equilibrium is upset: during and after periods of abnormal hardship, such as famines and wars, or at the moments when the jaws of the dynamic modern world seize the static communities in order to destroy and transform them. Since these moments occurred, in the history of most peasant societies, in the 19th or 20th centuries, our age is in some respects the classical age of the social bandit. (1965: 23-24)

¿No es la expansión desaforada del capitalismo transnacional a fines del siglo pasado y principios del presente, con sus violencias y sus resistencias y sus exclusiones, uno de aquellos puntos de inflexión capaces de poner a funcionar a marchas forzadas la máquina de fabricar bandidos sociales? ¿No es la situación actual del sujeto popular latinoamericano —productor y consumidor de mitologías e iconos— más precaria, más desprotegida, más desnuda cada día? ¿No es el paso del estado papá al estado papi en el último par de decenios un cataclismo social como mínimo igual de traumático que la

acelerada modernización y urbanización registrada por casi toda América Latina a principios/mediados —según países y regiones— del siglo XX? ¿No es lógica, en los tiempos obscenos que corren, la proliferación de narrativas violentas, barriobajeras, peligrosas, pobladas por héroes fuera de la ley conectados con el comercio de drogas y los turbios vericuetos de la delincuencia urbana que, sin embargo, reciben el cariño del público y encienden la imaginación popular? En palabras de Hermann Herlinghaus,

narconarratives designate a multiplicity of dramas expressed in antagonistic languages and articulated, in Latin America and along the hemispheric border, through fantasies that revolve around the depravity and deterritorialization of individual and communitarian life worlds caused by various factors. Among these factors, the deterioration of the traditional, social, and democratic civic relationships, new scales in the mobility and spatial experience of common people, together with the drastic increase of urban informal economies, and the rise of the transnational narcotics economy appear as surface indicators. (2009: 4)

Lo cual, evidentemente, nos devuelve a al concepto benjaminiano de mera vida, así como a su otra cara, la de una soberanía cuya única respuesta parece ser un aumento de la violencia —el uso de la fuerza— legal:

Throughout Latin America, the faces of endangered life and of bodies that are vulnerable and exposed to destruction, together with the fantasies of those that neoliberal freedom leaves behind, are not the exception but a daily presence about

which a transnational group of narratives can provide firsthand insights. [...] Endangered human existence has begun to acquire unprecedented shapes of global immanence, and its distribution follows avenues that are as arbitrary as they are paved with cynical common sense, trying to reason away the heightened vulnerability of the world or to close up permeable borders by escalating sovereign rule. (Herlinghaus 2009: 5-6)

Tan lejos de Dios, y tan cerca de Estados Unidos, la quinta parte de los mexicanos y más de la mitad de los puertorriqueños viven hoy en tierras norteamericanas. La falta de oportunidades, las desigualdades socioeconómicas, la explotación laboral, el subempleo y el desempleo, la violencia policial y delincuencia, la represión estatal y el expolio (semi)colonial son, en ambos países, males endémicos, estructurales, que la expansión del capitalismo transnacional evidenciada en los últimos decenios no hizo sino agudizar.

Ahora bien, puesto que no hay acción sin reacción, parece claro que al intento de dominación por parte de una clase ha de oponérsele un discurso de resistencia “desde abajo”. Y, en efecto, eso ocurrió tanto en México como en Puerto Rico en las décadas postreras del siglo XX, marcadas como hemos visto por la violencia y la desolación de la descomposición de lo social. El narcocorrido, en México, y el reggaetón, en Puerto Rico, son dos formas de expresión lírico-musical que surgieron precisamente al calor del retroceso del poder y la presencia de un estado nacional en proceso de dismantelamiento. Ambos géneros se enfocan en hondos problemas sociales que se han agravado de un tiempo a esta parte, como el tráfico de drogas, la inmigración y la delincuencia urbana. Ambos lo hacen desde el punto de vista del sujeto popular. Ambos, como ya hemos

mencionado, han sufrido ataques e intentos de censura por parte de las autoridades. Ambos incluyen entre sus personajes a esos bandidos heroicos —o héroes proscritos— que han motivado la presente investigación.

3.2. El narcocorrido, el reggaetón, y la subalternidad radical

El narcocorrido y el reggaetón responden a un estado mutante, en desmantelamiento pero también en recomposición, que ha dejado de lado cualquier preocupación por el bienestar social de amplias mayorías de su población, pero sigue intacto en todo lo que tiene que ver con el uso y abuso de la fuerza para proteger los intereses de las élites propietarias y empresariales, tanto locales como internacionales. Responden en el sentido de que obedecen a —o son producto de— una realidad social engendrada por el tránsito del estado papá al estado papi, y por tanto retratan inevitable y certeramente los procesos de descomposición de la sociedad e incluso pueden contribuir a reproducir algunos de los peores elementos relacionados con dicha descomposición, pero también en el sentido de que contestan esa realidad y ese tránsito mediante la radical estrategia de glorificar o al menos normalizar lo delictivo.

Antes de examinar con detenimiento una muestra necesariamente limitada pero en mi opinión representativa y muy reveladora de los bandidos heroicos que pululan por el narcocorrido y el reggaetón de fines del siglo XX y principios del XXI, considero que es de rigor ofrecer un recuento sucinto pero cuidadoso de la rica y a ratos tortuosa historia de ambos géneros, atendiendo a sus específicas condiciones de gestación, desarrollo y consolidación, a sus principales creadores e intérpretes, y a sus respectivas situaciones

actuales en términos artísticos, comerciales y de representatividad social. El recorrido concluirá con una valoración del rol político y ético de ambos géneros en el contexto de la violencia inmanente o sistémica en América Latina y la resistencia subalterna ante ella.

3.2.1. El narcocorrido o “los hechos reales de nuestro pueblo”

Como su nombre sugiere, el narcocorrido es un género lírico-musical poblado por las gentes del narcomundo⁸⁶. Fenómeno folclórico-mediático lógica y necesariamente vinculado a la frontera mexicano-estadounidense como epicentro regional del tráfico de estupefacientes, el narcocorrido habla de asuntos duros y actuales⁸⁷, se expresa en un lenguaje popular-coloquial salpicado por la jerga del comercio de sustancias ilegales⁸⁸, y ofrece relatos que con frecuencia glorifican o al menos asumen como normal la vida al margen del orden y la ley⁸⁹. Hace ya algunos años, Helena Simonett sentenció que “[l]os corridos que describen y exaltan las proezas de los traficantes de drogas [habían] entrado,

⁸⁶ Hermann Herlinghaus opina que el nombre del género no refleja su complejidad (2009: 37) y propone el término “corridos globales” para condensar en un solo concepto tanto los “corridos de narcotráfico” como los “corridos de migración” (2009: 53). Aquí, sin embargo, preferimos atenernos al término convencional y, de hecho, evitaremos mezclar estas dos formas de corrido —sin duda emparentadas— por razones que quedarán más que explicadas en breve y que tienen que ver, sobre todo, con la deliberada acotación del tipo de personaje que nos interesa estudiar.

⁸⁷ Lo hace, eso sí, a través de una música deliberadamente arcaica. El narcocorrido, aun en sus versiones más recientes, es un estilo chapado a la antigua que suele defender valores tradicionales y, en lo musical, se precia de seguir respetando a rajatabla un modo de hacer que data como mínimo del siglo XIX. Sus letras abordan temas duros y actuales, pero nadie lo adivinaría a partir de un sonido basado en el acordeón que parece —y es— más bien de los tiempos del Lejano Oeste.

⁸⁸ Así, las ametralladoras AK-47 son “cuernos de chivo”, las camionetas son “trocas”, delatar a alguien es “hacer de madrina”, un inmigrante ilegal es un “mojado”, compadre se abrevia “compa” y las drogas se mencionan en clave, como en “Las novias del traficante”, corrido interpretado por los Tigres del Norte: “Todo el mundo ya conoce / las novias del traficante, / aquellas que vuelven loco / y no son buenas amantes, / nunca se tiente en el alma / y pueden hasta matarte. / Tienen muy bonitos nombres, / yo se las voy a nombrar / para que se cuiden de ellas / si las llegan a encontrar, / voy a darles santo y seña / dónde las pueden hallar. / Blanca Nieves en Colombia, / Mari Juana en Culiacán, / Amapola está en Durango, / en la selva la hallarán, / y la Negra está en Guerrero / y Cristal en Michoacán”.

⁸⁹ Si bien, como ya se ha apuntado, en numerosas canciones del género la desaprobación de las actividades ilegales —y sobre todo del consumo de drogas— es patente, en otras muchas “el héroe en el corrido de narcotráfico hereda el papel adjudicado al protagonista del corrido tradicional” (Hernández 2000: 332).

definitivamente, en la vida del público”, y resumió de la siguiente manera la acalorada polémica levantada alrededor del género y de su fúnebre predilección por el narco-héroe:

En años recientes la narcomúsica (la música relacionada al tráfico de drogas o a los traficantes) se ha hecho muy popular entre un auditorio de habla hispana, predominantemente joven, de ambos lados de la frontera México-Estados Unidos. [...] La popularidad de la narcomúsica ha provocado discusiones apasionadas comparables al debate sobre la música de rap pandilleril⁹⁰ en los Estados Unidos. Mientras que a los críticos les preocupa la influencia negativa de una música que disculpa y enaltece el tráfico de drogas y la violencia y por ello quieren prohibir la narcomúsica en las ondas sonoras de los Estados Unidos, sus defensores ven esta música como un espejo del drama político mexicano contemporáneo y, por lo tanto, como una expresión artística lógica, que refleja la vida real. (2002: 2)

En buena medida, el género que nos ocupa no hace sino continuar con fidelidad acérrima una práctica previamente establecida. En realidad, lo único que distingue a un narcocorrido de un corrido tradicional es la alusión —directa o velada— a la droga, el comercio de fármacos ilegales, los narcotraficantes o su entorno. Musical y líricamente, el narcocorrido continúa ajustándose a las reglas y los usos del corrido “de toda la vida”. El corrido mexicano es una suerte de crónica popular que recoge —siempre desde la

⁹⁰ Se refiere, claro es, al gangsta rap. Otros autores también hacen hincapié en las semejanzas entre el narcocorrido y esta música barriobajera estadounidense (véase Wald 2001). La prensa norteamericana en general suele equiparar ambos géneros e incluso ha acuñado la etiqueta de “gangsta polkas”, a menudo empleada con un cierto tono burlón, para referirse al narcocorrido. Véanse por ejemplo los artículos “In defence of Mexican gangsta polka”, publicado en el *National Post* de Toronto el 29 de enero de 2010, y “Gangsta polkas”, aparecido en *The Village Voice* el 24 de enero de 2001. También los de Sam Quinones para *Jinn Magazine* del 1 de diciembre de 1997 y para *The Washington Post* del 1 de marzo de 1998.

perspectiva de “los de abajo”— acontecimientos importantes que salen en periódicos y libros de historia, pero también “historias pequeñas” o “hechos de nuestro pueblo” ajenos al discurso oficial, como destaca el diálogo que abre el doble álbum *Jefe de jefes* (1997) de los Tigres del Norte:

—A mí me gustan los corridos porque son los hechos reales de nuestro pueblo.

—Sí, a mí también me gustan porque en ellos se canta la pura verdad.

—Pues ponlos pues.

—Órale, ahí va.

Según la definición clásica formulada por Vicente T. Mendoza a mediados del siglo XX, el corrido es un género épico-lírico-narrativo que heredó del romance español —y en particular de la jácara andaluza, una de sus formas más festivas— la jactancia y el machismo (1954: ix)⁹¹. De hecho, el diccionario de la Real Academia Española da, aun por delante de la que alude a la variedad mexicana, esta acepción de la palabra corrido: “Romance cantado, propio de Andalucía”. Al parecer, ya en el siglo XVI circulaban por la Nueva España canciones que narraban los sucesos sobresalientes de la conquista y otros eventos, y con el tiempo esta tradición se asentó firmemente en la virtual totalidad del territorio novohispano⁹². Cada región desarrolló, eso sí, su propia modalidad de corrido, con diferencias más o menos pronunciadas que se notaban sobre todo en lo

⁹¹ La jactancia y el machismo, como enseguida veremos, siguen caracterizando a los corridos de hoy y a los héroes-narcos que los protagonizan.

⁹² Esta es la versión más comúnmente aceptada respecto al origen del género, si bien hay quien la discute, como Celedonio Serrano Martínez, que en 1973 escribió la monografía “El corrido no deriva del romance español”, donde apuntaba a un origen precolombino sin aportar, no obstante, evidencia documental alguna. Ángel M. Garibay, Mario Colín y Armando de María y Campos cuestionan también las raíces hispanas del género, relacionándolo con la poesía náhuatl (Valenzuela 2003: 11).

musical. En el caso concreto del noroeste del país, el corrido recibió el influjo de la polca y el acordeón y la tuba de la música de banda centroeuropea traída por los alemanes y checos que llegaron allí para trabajar en fábricas de cerveza (Quinones 1997a). Dado que será del corrido norteño de donde surja el narcocorrido, de este influjo centroeuropeo procede, como es obvio, el sonido característico del estilo que aquí nos interesa. Ya en el siglo XIX el corrido mexicano aparece bien definido, en especial desde la guerra entre México y Estados Unidos (1846-1848) mediante la cual este último país se anexionó un enorme territorio que hoy engloba los estados de Arizona, California, Nevada, Nuevo México, Texas, Utah y buena parte de Colorado y Wyoming. La edad de oro del género tendría lugar sin embargo algunas décadas más tarde, en los años diez y veinte del siglo XX, a lo largo e inmediatamente después de la Revolución Mexicana (1910-1917).

Tal es la importancia de la frontera, como herida abierta a mediados del siglo XIX, como escenario de importantes acontecimientos durante la Revolución, y como fenómeno psicológico-nacional —fin y principio del territorio mexicano, símbolo de la derrota y la resistencia ante el vecino del norte, línea que separa y conecta al México “interno” y al México “de afuera” —, que el escritor texano Américo Paredes le otorgó un papel clave en el nacimiento y desarrollo de lo que hoy conocemos como corrido:

Américo Paredes destaca el surgimiento de un corrido mexicano o fronterizo en la década de los años cincuenta del siglo [XIX] emanado del conflicto social y cultural con lo anglosajón. [...] Para Paredes los conflictos fronterizos de la mitad del siglo [XIX] pudieron haber sido el caldo de cultivo del

corrido y Juan Nepomuceno Cortina⁹³ su primer héroe consagrado. La producción del corrido emana de experiencias diferenciadas del pueblo mexicano asentado en los dos Méxicos. El México interno que alude a los habitantes del país, y el México de afuera formado por las personas de origen mexicano residentes en Estados Unidos. (Valenzuela 2003: 12)

En un país de población mayoritariamente analfabeta, “el corrido fue crónica, diario, constancia e interpretación de los eventos, escenario de las tragedias y marco de los grandes acontecimientos” (Valenzuela 2002: 163). Ciertamente, los acontecimientos de la guerra con el vecino del norte y el período insurgente eran lo suficientemente “grandes” y daban material de sobra para estos recuentos cantados. Los personajes del corrido clásico son bandidos bienhechores que reparten entre los pobres el dinero que roban a los ricos, pistoleros de frontera que viven legendarios enfrentamientos con los rangers de Texas, y líderes rebeldes como Pancho Villa o Emiliano Zapata (Wald 2001: 26-30)⁹⁴.

Bandidos, pistoleros y líderes rebeldes que con mucha frecuencia pertenecían, en el fondo o incluso en la superficie, a la misma categoría. Cortina fue al mismo tiempo un hacendado, un cuatrero, un líder paramilitar, un comandante del ejército y un político más

⁹³ Juan Nepomuceno Cortina fue un ranchero, político, líder militar, bandido y héroe popular mexicano que —agraviado porque las autoridades estadounidenses no reconocieron parte de sus posesiones en el territorio que acababa de cambiar de manos— comandó una fuerza paramilitar rebelde en la zona de frontera y luchó contra “los anglos”, representados por los rangers de Texas e incluso por el ejército de Estados Unidos, en una serie de conflictos armados que en la historiografía norteamericana suelen denominarse “The Cortina Troubles”. Más tarde participó en la victoria mexicana contra la invasión francesa en la batalla de Puebla, gobernó su natal estado de Tamaulipas, y fue partidario de Porfirio Díaz.

⁹⁴ Es de notar que el tipo de héroe que dibuja este corrido clásico se corresponde al cien por ciento con aquel macho telúrico e impulsivo para el cual, ya en tiempos de la pax priísta, Santo el Enmascarado de Plata funcionaría como antídoto. Mutatis mutandis, como veremos enseguida, ese macho estereotipado es el que ensalzan los narcocorridos actuales. Así, en cierto modo hemos pasado del macho al antimacho para regresar, finalmente, al macho. Más sobre esto en las páginas que siguen.

o menos influyente y respetado. Los protagonistas del período insurgente eran, claro está, bandidos a ojos del gobierno “legítimo” contra el cual peleaban⁹⁵. Como se sabe, México está celebrando en 2010 el bicentenario de su independencia, pero también el centenario de la revolución. En el instante de escribir estas líneas, el sitio web TuBicentenario.com ostenta el siguiente banner publicitario: “Bandolero, asesino, prófugo... Héroe Nacional. Pancho Villa en TuBicentenario. ¡Descúbrelo!”⁹⁶ He ahí sintetizada, en un eslogan, la paradoja del héroe-bandido de la revolución.

Con la implantación de un gobierno oficialmente revolucionario y nacionalista, el corrido no tardó en ser instrumentalizado hasta convertirse, junto a la ranchera, en la música nacional de México. José Manuel Valenzuela lo inscribe dentro de un fenómeno más amplio, el del melodrama mexicano, explotado hasta la saciedad por otros medios como el cine, la literatura o la televisión y “formado en la relación intensa con una ruralidad sobrepuesta a los escenarios urbanos donde sufrió recreaciones profundas pero también permanencias y atrincheramientos apoyados en la nostalgia, la tristeza, la ausencia, la sensación de pérdida” (2002: 157). Nacido en un tiempo anterior a la masiva migración del campo a las ciudades, el corrido se vio afianzado por la añoranza de lo rural durante la progresiva urbanización del territorio mexicano de principios/mediados del siglo XX.

⁹⁵ Como observa Hobsbawm, “Not for nothing has ‘bandit’ become a habitual term foreign governments use to describe revolutionary guerrillas” (1965: 21). Visto de esta manera, cualquier revolucionario cuya revolución no triunfa puede pasar a la historia como un simple bandido... y viceversa. Cabe añadir que la imagen que adorna la portada de la edición más reciente de *Bandits* no es otra que la foto de Pancho Villa.

⁹⁶ Escribe el blogger Pedro de Torre Sarabia en la página web *Periodismo Independiente*: “¿Cómo se le ha dado el título de Héroe Nacional a alguien cuando se reconoce que era un bandolero, asesino y prófugo? ¿Qué clase de valores se quieren inculcar en las mentes y los corazones de los jóvenes mexicanos? ¿Valores como la violencia, la muerte y el robo, o conseguir por unos medios ilegítimos poder y riquezas? Son muchos los paralelismos con la triste situación actual de México, consumido en una lucha a toda costa y a cualquier precio. Este cáncer se alimenta de mensajes tan ‘inocentes’ como el aquí discutido. Tampoco es coincidencia que, para muchos, los nuevos héroes sean los mismísimos narcos, deificados, por poner un ejemplo, a través de los narcocorridos” (2010).

Merced a esta serie de factores y muy en particular a su matrimonio con el cine nacional, que lo incorporó sin más a su repertorio de recursos disponibles para llevar el melodrama a su máxima expresión⁹⁷, el corrido de esta etapa clásica fue canonizado a tal punto que muchas canciones de aquel entonces son todavía famosas e incluso son regrabadas de cuando en cuando por corridistas actuales. Como le ocurre casi siempre a lo que se transforma en canon, el corrido sufrió según Wald un prolongado estancamiento después de esta época dorada (2001: 3). Ese estancamiento se rompió en 1972, cuando los Tigres del Norte⁹⁸ decidieron incluir en su tercer elepé una canción sobre cierta traficante de marihuana conocida como Camelia la Tejana e inventaron, de este modo, el narcocorrido.

En aquellos tiempos, la mayoría de los conjuntos norteños se limitaban a reproducir el corrido clásico, bien versionando canciones antiguas, bien componiendo

⁹⁷ Conviene recordar que, según Carlos Monsiváis, el cine mexicano —financiado en gran medida, como vimos en la primera parte de la presente tesis, por el estado— tuvo un papel fundamental en el proceso de construcción de la identidad nacional, ya que fue la fuente de tipos, comportamientos y afectos que, en última instancia, se convirtieron en componentes de dicha identidad. En esa suerte de “escuela a oscuras”, los mexicanos aprendieron a ser mexicanos, ya que el cine de la edad de oro “unifica en sus espectadores la idea básica que tienen de sí mismos y de sus comunidades, y consolida actitudes, géneros de canción, estilos de habla, lugares comunes del lirismo o la cursilería, las tradiciones a las que la tecnología lanza en vilo, ‘a todo lo que permite la pantalla’; en suma, todo lo que en un amplio número de casos termina por institucionalizarse en la vida cotidiana” (Monsiváis 2003: 261).

⁹⁸ Los hermanos Jorge, Raúl y Hernán Hernández, su primo Óscar Lara y su amigo Lupe Olivo eran apenas unos adolescentes cuando formaron un conjunto norteño a fines de los sesenta. Naturales del rancho de Rosa Morada, Sinaloa, pronto resolvieron pasar “al otro lado” para probar suerte cantándoles corridos a las cada día más nutridas masas de mexicanos radicados en California (Quinones 1997b, Wilkinson 2010). El británico no hispanohablante Art Walker, propietario de Fama Records —por mucho tiempo la disquera en español más importante de la Costa Oeste gracias en no poca medida al éxito de los propios Tigres—, los reclutó después de oírlos en una presentación radial. También les sugirió que electrificaran su repertorio, les compró instrumentos y les pagó clases de música. El grupo se estableció en San José, que hasta el día de hoy ha permanecido como su base de operaciones, y pronto grabó su primer trabajo para Fama Records (Arellano 2001, Wald 2001). Desde entonces, los Tigres llevan más de cuatro décadas juntos, han realizado giras por Estados Unidos, México, América Latina y Europa, tienen más de cincuenta discos en su haber de los que han vendido más de treinta millones de copias, han ganado cinco Latin Grammys (Wiltz 2007), en 2001 fueron objeto de un homenaje discográfico en el que varios de los principales rockeros mexicanos versionan sus canciones, un año después inspiraron la novela *La Reina del Sur* del escritor español Arturo Pérez-Reverte, y muy recientemente se unieron al boicot en contra del estado norteamericano de Arizona por su controvertida ley anti-inmigración (Hesson 2010, Wilkinson 2010). Son, para la mayoría de los entendidos, los intérpretes de narcocorrido más influyentes en la historia del género (Herlinghaus 2009).

otras nuevas pero idénticas a ellas en forma y contenido. El primer acto revolucionario de los Tigres del Norte consistió en grabar para su tercer disco una inusual tonada titulada “Contrabando y traición”, que utilizaba los códigos habituales del corrido pero para hablar no de bandoleros de antaño sino de narcotraficantes modernos⁹⁹. La canción contaba cómo Camelia la Tejana y su pareja se las arreglaban para llevar drogas ilegales de Tijuana a Los Ángeles escondiéndola en las ruedas del automóvil, y terminaba con la protagonista eliminando a balazos a su novio y cómplice al intentar él abandonarla por otra mujer:

Salieron de San Ysidro,
procedentes de Tijuana,
traían las llantas del carro
repletas de hierba mala¹⁰⁰,
eran Emilio Varela
y Camelia la Tejana.

Pasaron por San Clemente,
los paró la inmigración,
les pidió sus documentos,
les dijo: “¿De dónde son?”

⁹⁹ En realidad, esta vuelta de tuerca no lo era tanto, ya que había precedentes claros. Y no sólo en las baladas sobre forajidos de mejor o peor voluntad especializados en desobedecer la ley a ambas orillas del Río Bravo, sino, más directamente, en ciertos corridos con el contrabando como tema central. En los años veinte y treinta, coincidiendo con la Prohibición estadounidense, muchos mexicanos se dieron a la lucrativa tarea de llevarles alcohol a los sedientos norteamericanos. Proliferaron, en consecuencia, los corridos sobre “los tequileros” (Wald 2001: 13-14).

¹⁰⁰ “Marihuana”, en clave fácilmente decodificable.

Ella era de San Antonio,
una hembra de corazón.

Una hembra, si quiere a un hombre,
por él puede dar la vida,
pero hay que tener cuidado
si esa hembra se siente herida,
la traición y el contrabando
son cosas incompañadas.

A Los Ángeles llegaron,
a Hollywood se pasaron,
en un callejón oscuro
las cuatro llantas cambiaron,
ahí entregaron la hierba
y ahí también les pagaron.

Emilio dice a Camelia:
“Hoy te das por despedida,
con la parte que te toca
tú puedes rehacer tu vida,
yo me voy pa’ San Francisco
con la dueña de mi vida.”

Sonaron siete balazos¹⁰¹,
Camelia a Emilio mataba,
la policía sólo halló
una pistola tirada,
del dinero y de Camelia
nunca más se supo nada.

Este narcocorrido fundacional exhibe prácticamente todas las características inherentes al género y presenta una estructura casi modélica. La mayoría de los corridos de narcotráfico continúan respetando la secuencia saludo/historia/despedita, tan antigua como las baladas medievales (Wald 2002). En la historia de Camelia y otras canciones del género es notable la profusión de datos, nombres, apodos, lugares, hechos, detalles. Resulta obvio que se trata de una estrategia narrativa destinada a producir verosimilitud. A diferencia de muchos corridos —según la mayoría de los compositores entrevistados por Wald, lo ideal es que éstos se extraigan de la vida real, porque de lo contrario la gente se da cuenta de que se le está vendiendo una historia falsa—, “Contrabando y traición” es una obra de ficción fruto de la imaginación de su autor, Ángel González. Otras canciones, sin embargo, se limitan deliberadamente a reproducir lo que ya ha sido publicado en la prensa o relatado en la radio, y constituyen por tanto una “retraducción oral de lo visible” así como una “autocontención de lo enunciable” (Astorga 1995: 37). En todo caso, el objetivo primordial del corrido —y, si cabe, más todavía del narcocorrido, que suele depender de la acción aun en mayor medida— es casi siempre contar una historia con su

¹⁰¹ Y, en efecto, en este momento de la canción la magia de los efectos de sonido consigue que truenen siete muy ruidosos disparos.

introducción, su desarrollo y su resolución, por eso Mendoza, como ya se ha apuntado, lo califica de estilo épico-lírico-narrativo.

Como puede verse, la poética es en extremo sencilla, con estrofas de seis versos generalmente octosílabos de los que sólo riman, en consonancias a menudo no muy cuidadas, las líneas pares. Es, en esencia, el mismo sistema del romance español. Durante la ejecución —y es que no hay que perder de vista el hecho de que estas obras no están diseñadas para leerse sino para cantarse—, el ritmo más bien monótono y el largo trecho entre rima y rima provocan un efecto de letanía similar al que se da en otras expresiones de literatura oral popular desde tiempos inmemoriales. Herlinghaus destaca el laconismo verbal y performativo de “Contrabando y traición” y otros narcocorridos fundacionales, sobre todo en comparación con otros géneros musicales populares en México y buena parte de América Latina, como la ranchera por ejemplo. Laconismo verbal, por cuanto el narrador expone su relato casi desnudo, sin mayores adornos, y mantiene los adjetivos al mínimo, mientras que la historia en sí misma nunca cruza el umbral del melodrama aun cuando surge la oportunidad de hacerlo, en aquella última escena de la traición y los siete disparos (2009: 43-48). Laconismo performativo, por su parte, por cuanto el intérprete emplea un tono más bien contenido, sobrio, acompañado por un ritmo repetitivo y una música minimalista, y desprovisto de la prolongación melodramática de las vocales tan común en la música popular mexicana y latinoamericana¹⁰², y sólo dilata y afecta su entonación en los versos finales de cada estrofa¹⁰³, lo que consigue según Herlinghaus un efecto de ominosa y fatalista prolepsis que anticipa la presencia fantasmagórica de la

¹⁰² Piénsese, por citar sólo un ejemplo muy conocido, en el huapango de la “Malagueña salerosa” y en las larguísimas sílabas entonadas tan empalagosamente por famosos cantantes como Miguel Aceves Mejía.

¹⁰³ “Eran Emiilio Vareeeela... y Camelia laaa Tejaaana”, es lo que oímos al final de la primera estrofa, por ejemplo.

muerte (2009: 91-97). De este modo, para Herlinghaus, el narcocorrido representa la suspensión de ese melodrama tan característico de la cultura popular latinoamericana, aunque, significativamente en lo que tiene que ver con este trabajo, no anula el impulso melodramático de indagar en la heroicidad popular:

What makes melodrama and narcocorrido similar to one another is their precarious status in the sphere of language and representation, although the first tends to be overtly dramatic, whereas the second prefers a restrained dramatic intensity [...T]he narcocorrido leads melodrama into crisis, constituting a major change regarding the narrative and affective blueprints of cultural imagination in Latin America. But whereas an aesthetic posture that tends to include compulsive performance, excessive suffering and heightened dramatization becomes minimized under the impact of a new laconism, melodrama's preference for ordinary heroes finds itself well respected by Los Tigres del Norte. (2009: 47)

El éxito de los Tigres del Norte y sus historias extraídas del México de fines del siglo XX y no del de cien años atrás elevó a norma el protagonismo del narcotráfico y los narcotraficantes en un nuevo estilo adaptado para reflejar las circunstancias del presente. La nueva modalidad se popularizó enseguida. *Camelia la Tejana* caló hondo en el sentir del público, su leyenda fue continuada en otras canciones —no todas ellas interpretadas por los Tigres—, “*Contrabando y traición*” se hizo película, y esta película generó, a su vez, varias secuelas. Más adelante ocurrió lo mismo con el segundo gran hit del grupo, “*La banda del carro rojo*”, que marca el inicio de la estrecha relación de los Tigres con

Paulino Vargas, según muchos el mejor compositor de narcocorridos en los casi cuarenta años que tiene el género (Wald 2001: 37). Inevitablemente, otros artistas se lanzaron a imitar la fórmula, y las historias sobre malhechores modernos inundaron el mercado. Desde entonces el fenómeno no ha hecho sino consolidarse y crecer. El narcocorrido ha ido ganando oyentes de modo lento pero seguro desde la publicación de “Contrabando y traición”. La audiencia del género ya no se limita a la población rural del noroeste mexicano. Otrora considerada “música naca” por la juventud urbana de México y “música folclórica para abuelos” por la juventud chicana, hoy esta música es la más popular entre los jóvenes de medio México y los inmigrantes hispanos afincados en el Southwest estadounidense. Para el cambio de milenio ya era, según Wald, la música de origen hispano más vendida en Estados Unidos, con nada más ni nada menos que dos tercios del mercado (2001: 2). El auténtico boom se produjo en los últimos diez o doce años del siglo XX¹⁰⁴, ya en la transición hacia el siglo XXI, gracias a nombres como Chalino Sánchez, el Grupo Exterminador, los Tucanes de Tijuana, el clan Rivera y, por descontado, los propios Tigres del Norte. Por esa misma época, otro género musical muy distinto, pero también relacionado con las drogas y la violencia, despuntaba en el Caribe.

3.2.2. El reggaetón o “la música con la que el pueblo se expresa”

En los años noventa, al mismo tiempo que varias ciudades o regiones enteras de México se empeñaban en silenciar el narcocorrido, como hemos visto, y el gobierno de Estados

¹⁰⁴ Podría situarse el punto de inflexión en el lanzamiento del álbum *Corridos prohibidos*, de los Tigres del Norte, en 1988. Hasta entonces, las grabaciones de los Tigres solían incluir sólo un par de narcocorridos en medio de un universo de canciones de amor y otros cortes de variados estilos, pero todos y cada uno de los doce temas de *Corridos prohibidos* hablan de narcotráfico y narcotraficantes.

Unidos trataba de amordazar el gangsta rap¹⁰⁵, las autoridades de Puerto Rico hicieron lo que pudieron para eliminar del panorama musical y social de la isla un nuevo género que venía formándose desde fines de la década anterior, que cobraba cada día más fuerza, y que supuestamente constituía un grave peligro para la juventud por motivos semejantes: la exaltación de la violencia, la promoción de valores sociales degenerados, la estrecha relación con la criminalidad, etcétera. Se trataba del reggaetón, música impura que el gobierno puertorriqueño intentó prohibir aun antes de que se llamase reggaetón. Mas la historia de este controvertido género no se inicia en Puerto Rico, exclusivamente, sino en diversos puntos de ese inmenso espacio que Paul Gilroy definió como el Atlántico Negro. El reggaetón es, en esencia, el hijo bastardo del reggae jamaicano y el hip-hop norteamericano, criado, eso sí, bajo la sensibilidad “latina” de la Isla del Encanto. Ahora bien, su proceso de gestación desborda tales coordenadas y abarca una intrincada maraña pancaribeña de flujos migratorios e hibridaciones culturales.

El reggae, nacido en Jamaica a principios de los sesenta y popularizado a escala internacional por artistas como Peter Tosh, Jimmy Cliff y Bob Marley and The Wailers entre fines de aquella década y principios de la siguiente, llegó a Panamá más temprano que tarde y fue acogido con los brazos abiertos por una nutrida población afropanameña descendiente de las decenas de miles de afroantillanos —jamaicanos incluidos— que habían arribado al país en los primeros años del siglo XX para trabajar en la construcción del Canal (Marshall 2009: 29-31, Twickel 2009a: 83-84, Twickel 2009b: 99). El nuevo

¹⁰⁵ Véanse los estudios *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) y *The Hip-Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip-Hop—And Why It Matters* (2008), ambos de Tricia Rose. También *Know What I Mean? Reflections on Hip-Hop* (2010), de Michael Eric Dyson; *Rap Music and Street Consciousness* (2004), de Cheryl Keyes; *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip-Hop* (2004), de Imani Perry; *Nuthin' but a "G" Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap* (2004), de Eithne Quinn; y la antología *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (2004), editada por Murray Forman y Mark Anthony Neal.

género gustó enseguida y numerosos artistas locales se entregaron con fruición a la tarea de adoptarlo y adaptarlo. El impulso inicial consistió, sencillamente, en copiar la música que venía de Jamaica, cantando en inglés, pero con el tiempo surgieron las primeras traducciones al español, y hacia fines de los setenta las composiciones originales (Twickel 2009b: 101). Pioneros como Renato, Nando Boom y El General inventaron y afianzaron, así, lo que se llamó, simplemente, “reggae en español”, porque en rigor seguía siendo el mismo ritmo, si bien sus letras, en general referentes al sexo y el jolgorio, se cantaban en un español que sin embargo imitaba la particular pronunciación del patois jamaicano (Marshall 2009: 32-33, Nwankwo 2009: 89-91). El General, en concreto, es considerado por muchos el padre —o al menos el abuelo— del reggaetón, pues a fines de los ochenta y principios de los noventa sus éxitos “Tu Pum Pum”, “Muévelo” y “Te ves buena” popularizaron por toda América Latina una música que se había separado ya ostensiblemente del modelo original jamaicano (Twickel 2009a: 82, Twickel 2009b: 102-106). Durante los ochenta, en efecto, el reggae en español con base en Panamá había acelerado el compás y había incorporado elementos más “latinos” o “tropicales” tomados de ritmos como la salsa o el merengue. Y, sin embargo, la escucha de las canciones de Edgardo Franco —nombre verdadero de El General— permite comprobar que su producción todavía estaba más cerca del reggae que del reggaetón tal como lo conocemos hoy y que su música, sin duda precursora, era aún proto-reguetónica más que auténticamente reguetónica (Marshall 2009: 34-35).

Lo que faltaba para la formación definitiva del reggaetón se puede resumir en el nombre de Vico C o, lo que es lo mismo, en una influencia cultural indispensable, la del hip-hop, y un escenario decisivo, el de los caseríos —o barrios marginales— de la Isla

del Encanto. A fines de los años ochenta, el rap se convirtió en una fuerza imparable en todo el mundo. Nacido en la década anterior en las calles del Bronx neoyorquino, este género musical formaba parte de una subcultura urbana más amplia, el hip-hop, que incluía otras manifestaciones como el *breakdance* y el *graffiti* (Banes 2004, Castleman 2004, Holman 2004) y provenía de la interacción y la mutua influencia cultural entre jóvenes afroamericanos, latinos —muy especialmente afrolatinos de origen caribeño— y, de nuevo, jamaíquinos (Flores 2000, Rivera 2003, Castillo-Garstow 2005, Chang 2005, Ogbar 2009, Dyson 2010). Con su desplazamiento desde los márgenes de la industria musical estadounidense hasta su corriente principal de la mano de artistas como Sugar Hill Gang y Grandmaster Flash, a principios de los ochenta, o Run-DMC, The Beastie Boys y Public Enemy más adelante en la década, sin olvidar la comercialidad extrema de MC Hammer y Vanilla Ice hacia el cambio de decenio, era seguramente inevitable que el rap invadiera también el mercado hispanoamericano. ¿Qué mejor sitio para empezar que cierta isla caribeña en permanente y estrecho contacto —de ida y vuelta— con la cuna de este emergente movimiento cultural-musical?

Luis Armando Lozada Cruz, más conocido como Vico C, es saludado habitualmente como el padre del hip-hop en español y a menudo también como el padre —o, como El General, al menos el abuelo— del reggaetón actual (Dávila 2009: 207, Marshall 2009: 28-29). Nacido en Nueva York, pero criado en el barrio de Puerta de Tierra, en el Viejo San Juan, Vico C había escogido su nombre artístico en honor nada más ni nada menos que de Giambattista Vico y, de hecho, recibiría el admirativo apodo de “El Filósofo” a partir de su canción del mismo título¹⁰⁶. Uno de sus primeros temas,

¹⁰⁶ En ella, Vico C proclama: “Soy un filósofo sin doctorado / porque en la calle es que me he graduado. [...] Soy el filósofo, / sabiduría hay de más, boy”.

reveladoramente titulado “De la calle” y distribuido “strictly through informal channels” (Rivera 2009: 113)¹⁰⁷, inauguró la figura del “barriocentric macho” (Nieves Moreno 2009: 255-256) que tan omnipresente sigue siendo en el rap y el reggaetón de hoy, y muestra ya sus ingentes dosis habituales de chulería, procacidad y violencia:

Ya es tiempo de actuar así que prepárate.

Si no te gusta el grupo, sepárate.

Palabras malas es lo que vo’ a decir

porque soy de la calle y me llamo Vico C.

Te creías que iba a terminar

pero, pendejo, ahora es que voy a empezar:

“puñeta”, “hijueputa”, “pendejo”, “cabrón”,

son palabras valiosas de esta canción.

Mi DJ tiene las manos de hierro,

el tipo está cabrón y se llama DJ Negro.

Él escrachea¹⁰⁸ y te parte en dos,

el que te canta y te pone a gozar soy yo.

El Chapo Rosario¹⁰⁹ quería pelear conmigo,

sin ningún miedo me quité el abrigo,

¹⁰⁷ Para Rivera, esta canción “is remembered as one of Vico’s ‘classics,’ partly for its lyrical deftness, but also for its embodiment of the ultraviolent early underground aesthetic. ‘De la calle’ is today a nostalgia-filled symbol of a pre-mass media, pre-state censorship age of (raw) innocence” (2009: 113).

¹⁰⁸ “Escrachear”, derivado del inglés “to scratch” (literalmente: “rayar” o “arañar”), es una técnica de DJ muy popular en la cultura hip-hop consistente en mover rápidamente con la mano un disco de vinilo hacia delante y hacia atrás para forzar la fricción de la aguja contra el plástico y producir, así, sonidos distintivos.

¹⁰⁹ Edwin Rosario, campeón de boxeo puertorriqueño cuya carrera se hallaba, por entonces, en su apogeo.

le saqué una escopeta y le dije que se calle,
le di tres tiros porque soy de la calle.

Sí, soy de la calle, no me tengas miedo,
no quiero problemas, no quiero pelear,
pero, pendejito, si te pones guapo
te llevo a La Perla y te mando a picar,
te rajo, te castro , te rompo el pescuezo,
te parto la cara y el culo también,
y si sigues vivo, canto 'e hijueputa,
te pego tres tiros y te llevo a Llorens.

Con éxitos como “La recta final”¹¹⁰, “Viernes 13”¹¹¹, “El amor existe”¹¹² o “Tony Presidio”¹¹³, a fines de los ochenta Vico C se estableció como el artista número uno del rap en español, gracias a su impresionante facilidad para la rima y a su vocación de

¹¹⁰ En esta, la primera grabación profesional de Vico C, la voz poética se afina clara y decididamente en el terreno de lo marginal ya desde la segunda estrofa: “La culpa es de nosotros, el bajo mundo, / el paraíso del señor vagabundo / que sueña sin trabajar, con mucha ambición, / pero le falta mucha protección”. Acto seguido nos recuerda, desde la misma perspectiva, que la violencia no es unidireccional y que puede venir y viene desde arriba en forma de corrupción empresarial y aun gubernamental: “La clase alta también tiene culpa de los actos. / ¿Por qué? ¿Por la corrupción? ¡Exacto! / Matar a gente sin pena, esa es su misión, / así es que viven ganando dinero a montón”.

¹¹¹ Inspirado en la famosa serie de películas de terror, este corte fue el primer éxito internacional de Vico C. Daría lugar a una secuela titulada, sencillamente, “Viernes 13 (Parte 2)”.

¹¹² Tanto los arreglos como la temática de esta balada rap anunciaban una vocación temprana de rebasar la esfera —ética y estética— del caserío y buscar una mayor comercialidad.

¹¹³ En esta canción, el protagonista es el maleante Antonio Pérez, más conocido como Tony Presidio, cuya Biblia es un Magnum .357 y a quien “el tiempo ha convertido en demonio”. Cae preso, “planea una fuga y logra escaparse”, y se va para Nueva York “pero las cosas allá no le van muy bien, / porque el taxi es muy caro y no le gusta el tren, / porque el clima es muy frío, la cosa no es la misma, / así que prefiere progresar en su isla”. Al volver a Puerto Rico, “quería rehabilitarse y una nueva vida comenzar”, pero no conseguirá hacerlo y será asesinado por “un hombre que por venganza lo siguió sin descansar, / pues en el pasado Tony le quitó la vida a un familiar. / El que siembra la muerte a otro / para sí mismo cosecha un homicidio, / y sin un acto de arrepentimiento / irá a la condena como Tony Presidio”.

cronista y crítico social. Más pronto que tarde, sin embargo, comenzó a explorar otros territorios rítmicos hasta rebasar los confines del hip-hop propiamente dicho y adentrarse a paso lento pero seguro en los fértiles campos de la fusión. Ya en 1990, probablemente bajo el influjo del reggae en español que llevaba años llegando a la isla desde Panamá, Vico C incluyó en su disco *Misión: la cima* el corte “She likes my reggae”. Un año más tarde, “Bomba para afinar” se convirtió en el mayor éxito de su álbum *Hispanic Soul*. En 1993, el reggae-rap en español “Xplosión”, publicado en el larga duración de idéntico título, ofrecía segmentos cuya percusión se acercaba ya inequívocamente a la de lo que hoy se conoce como reggaetón. Poco a poco, Vico C y otros pioneros fueron creando un nuevo ritmo original e híbrido, venido de Jamaica vía Panamá y mezclado con el hip-hop de Nueva York... pero cada día más genuinamente boricua (Nwankwo 2009: 95).

En sus inicios, Vico C había producido sus canciones de forma artesanal o como mínimo semiprofesional, en estudios de grabación caseros. Juntaba una serie de demos en un cassette y se encargaba él mismo de comercializar el material mediante un sistema de distribución completamente informal. No era el primero en usar los canales subterráneos y alternativos propios de la economía sumergida para poner en circulación su música, de hecho su *modus operandi* se inspiraba en el de los artistas de hip-hop primigenios que había visto por las calles de Nueva York, y tampoco sería el último¹¹⁴, hasta el punto de que aquel ávido tráfico *underground* de cassettes dio en su momento entidad y nombre a ese reggaetón que todavía no acertaba a llamarse reggaetón: el “underground” (Rivera 2009: 113-115), a menudo abreviado en “under”, y en ocasiones racializado mediante el

¹¹⁴ Curiosamente, por la misma época narcocorridistas emergentes como Chalino Sánchez usaban también este método de distribución informal —basado en grabaciones semiprofesionales, copias hechas al momento según demanda, y ventas callejeras a menudo realizadas por el propio artista— para promover sus obras (Quinones 2001: 15-16, Simonett 2006).

empleo de términos como “música negra” o “melaza” (Marshall 2009: 36-37). Se trataba de una música clandestina, ilegal, de letras duras grabadas sobre pistas instrumentales ajenas sin consideración alguna por las regulaciones vigentes respecto al copyright, cuyos intérpretes provenían verdaderamente de barrios marginales y hablaban de marginación social, de drogadicción, de delincuencia y de violencia, temas todos ellos fácilmente reconocibles para quienes viven en los caseríos de San Juan y del resto de la isla (Nieves Moreno 2009: 252). En ese sentido, y aunque la preferencia por el reggae como base rítmica se hacía cada vez más acusada, el género entroncaba plenamente con el mejor hip-hop:

Reggaetón’s relationship to hip-hop and reggae—and the shared socio-cultural circumstances of urban poverty, high unemployment, and (coerced) participation in the violent-but-profitable trans-American drug trade—go a long way toward accounting for reggaetón’s focus on sex and the bleak realities of ghetto/street/thug life. But, the glamorization of violence and material gain is far from a subcultural pathology: these are the preoccupations of mainstream American culture and society, too. San Juan is no more responsible for advancing stereotypes and negative imagery than, say, Hollywood and Washington. Overlooking the inherent critique of racial injustice in reggaetón’s bling-filled fantasies is to miss the boat. (Marshall 2006: 4)

De hecho, hasta hoy los principales cantantes de reggaetón suelen considerarse raperos antes que nada, y se ven a sí mismos como participantes de pleno derecho en la

escena hip-hop. Entrevistados para el documental *Chosen Few* en 2004, artistas como Daddy Yankee, Eddie Dee y otros no dudan en mencionar una larga serie de raperos estadounidenses de la época dorada del hip-hop como sus influencias más importantes. Tego Calderón afirma que, en realidad, lo que él hace es cantar rap por encima de una pista de reggaetón, porque, según él, el hip-hop es lo que le gusta y no sabe escribir de otra forma. Vico C, por su parte, opina que todo es cuestión de ritmo —quejándose de las limitaciones de lo verbal, hace *beatboxing* para imitar con la boca el sonido típico del rap comparándolo con el del reggaetón— y concluye: “El reggaetón como tal yo siempre lo he visto como un complemento que se ha convertido en algo muy importante, porque en esencia es hip-hop, pero con un sabor más compatible con el Caribe, con el latino en general”.

Artistas como Don Chezina, Baby Rasta y Gringo, Mexicano 777, Lito y Polaco, Tempo y otros muchos empezaron su carrera en esta época sobre la plataforma propicia de las series de cassettes más o menos caseros y de mejor o peor calidad que, en frenética sucesión, editaban productores musicales pioneros como DJ Negro, cuya serie *The Noise* se basaba en la grabación de espectáculos en vivo ofrecidos en la discoteca del mismo nombre, y DJ Playero, en cuyo *Playero #37*, de 1992, debutó el ya mencionado Daddy Yankee. Estas producciones, precarias pero cada vez más populares, tenían en común la predilección por los largos sets de remezclas —no había pausa alguna entre canciones— y el desdén olímpico por las fronteras musicales que les llevaba a combinar sin pudor rap, reggae, rock, pop, ritmos tropicales, etcétera. En cuanto a la lírica, si de algo puede uno estar seguro en esta vida es de que, por regla general, a las autoridades no suelen gustarles las canciones con contenido sexual explícito y, aun menos, las que ensalzan

valores “contrarios a la moral y al civismo” hasta el extremo de proponer o celebrar la comisión de delitos tan graves como el tráfico de drogas o el asesinato de agentes de policía. Consecuentemente, hacia mediados de los noventa el gobierno puertorriqueño se lanzó en feroz persecución del llamado under:

Although it was initially produced by and for the island’s urban poor, by the mid-1990s, reggaetón’s explicit sexual lyrics and commentary on the violence of everyday life had caught the ears of a wary middle class that responded to the new sound with its own brand of hostility. [...] Associated with Puerto Rico’s poorest and blackest citizens, and their presumed disposition toward indiscriminate sexual depravity and violence, reggaetón was targeted by the island government as a dangerous criminal. In 1995, the Vice Control Division of the Puerto Rican police, assisted by the National Guard, took the unprecedented action of confiscating tapes and CDs from music stores, maintaining that the music’s lyrics were obscene and promoted drug use and violence. (Negrón-Muntaner y Rivera 2007)

Por descontado, la acción gubernamental no hizo sino reforzar el halo de rebeldía anti-establishment que ya poseía el naciente género, regalarle una inusitada publicidad que lo llevó de ser una música marginal a encontrarse en el centro de la actualidad local, y alimentar aun más el resentimiento social de quienes lo producían y consumían (Nieves Moreno 2009: 252-255, Rivera 2009: 111-130). Como movimiento, el under salió no sólo indemne sino robustecido de toda esta polémica. Se sucederían más ataques, más críticas,

más intencionadas censuradoras con mayor o menor impacto¹¹⁵, pero lo cierto es que desde entonces el género —y el negocio— ya no paró de crecer. Las ventas se dispararon, los recursos de los productores y por tanto los valores de producción de las grabaciones aumentaron exponencialmente, y los raperos-reguetoneros del momento se convirtieron en estrellas mediáticas primero al interior de la isla y, más tarde, a escala internacional. Ya por aquella época —alrededor del cambio de milenio— el reggaetón empezó a llamarse reggaetón.

Aunque se desconoce quién inventó el nombre, se sabe que el bautismo ocurrió en Puerto Rico, y que para entonces el género *under* había adquirido características propias, muy distintivas, que permiten separar con facilidad el reggaetón *stricto sensu* de todos los —sin duda notables e interesantes— experimentos pre- y proto-reguetónicos realizados con anterioridad en Panamá, Nueva York, Puerto Rico y otros lugares. El elemento más sobresaliente de entre los que posibilitan tal delimitación es un *riddim*¹¹⁶, o patrón rítmico, denominado “dembow”. En 1991, el jamaiquino Shabba Ranks, un cantante de dancehall —derivado del reggae en principio másailable y comercial—, grabó una canción titulada “Dem Bow” que incluía un pegadizo *riddim* producido por Bobby “Digital” Dixon e interpretado por el dúo Steely and Cleve. Casi de inmediato, el ya varias veces mencionado cantante de reggae en español panameño El General produjo un

¹¹⁵ La más sonada fue la que, en 2002, promovió la senadora Velda González contra “la música del perreo” (Marshall 2006: 4, Rivera 2009: 130, Nieves Moreno 2009: 253).

¹¹⁶ El vocablo jamaiquino *riddim*, derivado del inglés *rhythm*, se emplea para designar la base instrumental —habitualmente compuesta por un patrón de percusión y una línea de bajo— sobre la cual se construye una canción mediante la adición de voces, guitarras, otros instrumentos y otros arreglos musicales. En Jamaica, los productores se dieron cuenta de que, con la tecnología existente en los estudios de grabación ya en los años sesenta y sobre todo a partir del advenimiento de la era digital, no hacía falta volver a componer, interpretar y registrar una nueva estructura rítmica para cada nuevo tema: bastaba con modificar ligera o sustancialmente un *riddim* ya establecido, haciéndolo más lento o acelerándolo, resaltando tal o cual aspecto del patrón de percusión, disminuyendo el volumen de otros sonidos, etcétera. De esta manera, un *riddim* exitoso, de probada aceptación popular, puede usarse ad infinitum y aparecer en tantos hits como el productor quiera y el público admita.

cover castellanizado bajo el título de “Son Bow”. El éxito de ambas versiones —y en especial de su base rítmica— fue tal que cada vez más temas de under puertorriqueño decidieron incorporar ese *riddim*, a partir de entonces conocido como dembow, que hasta hoy domina el panorama musical de la isla y puede oírse, con modificaciones de tempo o de acento, en la virtual totalidad del reggaetón moderno (Marshall 2006: 1, 2009: 36-42).

Si el dembow le dio al reggaetón su sello de identidad, también lo conectó con el espectro sonoro del Caribe, distanciándolo así, quizá involuntariamente al principio, de su matriz rapera original. El hip-hop se toca casi invariablemente en un compás simple de 2+2/4. El dembow, en cambio, sigue el modelo 3+3+2/8 típicamente caribeño. En efecto,

One finds essentially the same rhythmic patterns, with different accents, in nearly all Caribbean pop, a product of the region’s African, European, and Indigenous cultural heritage, a high degree of inter-island migration, and more recent patterns of convergence. The same 3+3+2 subdivision that cuts compellingly across a steady 4/4 pulse can be heard and felt in Jamaican *reggae* and *mento*, Trinidadian *soca* and *calypso*, Haitian *meringue* and *konpa*, Puerto Rican *bomba* and *plena*, Dominican *merengue* and *bachata*, Cuban *son* and *mambo*, and, among others, Nuyorican *salsa*. (Marshall 2006: 3)

A esta caribeñización rítmica, sin duda, se refería Vico C en su explicación de lo que es el reggaetón, lo que es el hip-hop, y la relación entre ellos. El cambio de tempo no es para nada baladí, pues no sólo hace del reggaetón un género más “bailable” que el rap, sino que resulta clara e instantáneamente reconocible aun para oídos desprevenidos o

poco educados. Según muchos, tal evolución de sesgo nítidamente caribeñizante fue, en última instancia, la clave del enorme éxito del reggaetón en los primeros diez años del siglo XXI (Marshall 2009: 48-63).

Por supuesto, a lo largo de este trayecto desde la oscuridad más *underground* hasta la sobreexposición más *mainstream*, el reggaetón ha sido “cooptado” por la industria discográfica multinacional, esto es, por el capitalismo, de la misma forma que todas y cada una de las manifestaciones de la cultura popular que alcanzan cierto grado de notoriedad y potencial de ventas (Negus 1996: 36-65). Los compositores, productores e intérpretes del género son ahora millonarios y ya no viven donde solían, aunque a Daddy Yankee le encante recordar en sus entrevistas que él se crió en Villa Kennedy, “uno de los barrios más pobres de todo Puerto Rico” (*Straight outta Puerto Rico* 2008). Algunos, como Tego Calderón y Calle 13, incluso muestran hoy la transparente intención de “hacer arte” (Negrón-Muntaner 2009: 1.095-1.097), porque no sólo los cuartetos británicos tienen derecho a desarrollar, con el tiempo y la fama y el dinero, ínfulas de ser capaces de “elear” una expresión de la creatividad popular a punta de “genio”, efectos de sonido, y personajes con rango militar y nombre de condimento. A medida que ha ido conquistando mercados y ganando reconocimiento como expresión artística, el género ha experimentado un blanqueamiento importante y su extracción social ha cambiado, pues los artistas salen cada vez menos del caserío y cada vez más de la clase media acomodada (Nieves Moreno 2009: 254-255).

Pese a todo, el reggaetón no parece haber perdido de vista su vocación primigenia de funcionar, al menos en parte, como crónica social. Siguiendo la obsesión del hip-hop con la autenticidad —bajo el conocido mantra “keeping it real” (Rose 2008: 133-148)—

entendida como demostración y garantía de la continuada pertenencia a la calle, al barrio, a la clase trabajadora, más allá de éxitos comerciales e ingresos económicos, todos los reguetoneros entrevistados en *Chosen Few* y *Straight outta Puerto Rico* enfatizan el hecho de que ellos son reales, no se venden, dicen lo que piensan y viven lo que cantan. Daddy Yankee, elevado a las alturas de la MTV gracias a “Gasolina”, se describe a sí mismo como un “poeta urbano” y al reggaetón como un “periódico del pueblo”. Tempo, desde la prisión federal en la que está recluido por tráfico de drogas, asegura que él tiene “la veracidad de la realidad”. Consultado sobre el futuro del género a mediano y largo plazo, Eddie Dee sentencia, sin un asomo de duda o cinismo: “Más sólido que nunca, porque la música que nosotros estamos haciendo es la música con la que el pueblo se expresa. Es una música de verdad, y la verdad nunca pasa de moda” (*Chosen Few* 2004). Al menos en cuanto a ventas y popularidad, el tiempo le ha dado la razón, y ya no a un nivel puramente doméstico sino internacional.

3.2.3. Instrucciones para rayar un Mercedes

¿Cómo justificar, o siquiera procesar, el hecho de que los dos géneros lírico-musicales más populares en la actualidad por toda América Latina muestren este cariz criminal, esta familiaridad con lo ilícito, este apego al discurso de la violencia, esta indiferencia o aun animadversión por el orden y la ley? En relación al narcocorrido, Herlinghaus opina que

it may well be that these corridos form part of a repertoire through which a climate of moral exclusion and social incrimination is interpellated in deviant

ways. If these songs give public resonance to cross-border drug traffic and its protagonists, their ballad status shows an unequivocal duality. On the one hand, banditry, betrayal, and coarse drama abound. On the other, there is an implicit desire for disavowal. Poverty-stricken traffickers in corridos have renounced moral accountability in exchange for illicit action in view of the absence of a democratic social contract in the Western Hemisphere (2009: 47-48)

“Los dos morros”, narcocorrido del Grupo Exterminador, nos da la pista a seguir:

La pregunta que yo me hago
se la hacen muchas personas:
¿cómo le harán esos morros¹¹⁷
que traen muy buenas troconas,
mucho dinero en la bolsa
y muy bonitas viejonas?

“It’s the economy, stupid”, como dijera famosamente Bill Clinton¹¹⁸. Es preciso situar el narcocorrido en su contexto geográfico e histórico para entender su actitud ante la ley y el orden y, sobre todo, la gran aceptación popular de su discurso. Es aquella, la del Noroeste mexicano y el Southwest estadounidense, una realidad dura para el sujeto subalterno mexicano cuya mirada es el punto de vista implícito en la gran mayoría de los narcocorridos. Sinaloa —epicentro natural tanto del fenómeno del narcotráfico como del

¹¹⁷ “Jóvenes” o “mocosos”, en lenguaje coloquial mexicano.

¹¹⁸ En realidad, el eslogan fue ideado por su director de campaña de 1992, James Carville (Alleyne 2008).

de su narración en canciones— y otros estados de la zona son periféricos con respecto a México DF, o sea que constituyen la periferia de la periferia en un sentido más amplio, y sin duda se hallan entre los territorios que peor parados salieron tras el fracasado y cruento empeño de las últimas décadas de implantar recetas neoliberales en México y, en general, en América Latina.

Herlinghaus documenta ampliamente el fenómeno de la destrucción sistemática de cualquier brizna de viabilidad económica para Sinaloa y otras áreas agrícolas de México, condenadas por el propio entramado del capitalismo transnacional a vivir de la producción y el tráfico de fármacos ilícitos, pero a la vez atacadas y convertidas en chivo expiatorio de todos los males de la sociedad por ese mismo entramado como parte de una hipócrita cruzada antidrogas:

Culiacán and its upland surroundings that, together with Chihuahua and Durango, have hosted drug plantations for many decades may appear as one of the world's most gruesome regions, a major target of "Operation Condor" in the late 1970s and of other military campaigns, during which fields were sprayed, plants destroyed, and thousands of villages abandoned by their inhabitants. Astorga informs his readers that those Mexican agricultural states were drawn into uneven international exchange throughout the twentieth century. When global capital began its biopolitical control and large-scale reorganization of the Latin American regions where drug plants were cultivated—the 1970s and 1980s—it had already been "illuminated" by the dreamlike dimensions of profit that lay hidden in the shifting grounds of the transnational economics of drugs. The uncanny history of

intoxication that ties the hemispheric Americas together is still to be written. What acquires sharper contours today, especially from the analysis of a cultural phenomenon such as the “social odyssey” of drug trafficking, is the chasm between societies that consume drugs while waging a contradictory “war on drugs,” and those poorer countries and regions whose truncated economies have become tragically dependent on the cultivation of dangerous crops. (2009: 48-49)

Con la agricultura local destruida o como mínimo transformada en una reliquia de nula rentabilidad económica debido a las políticas estatales, no resulta extraño que las gentes de la zona se dieran —a partir de los sesenta y sobre todo los setenta— a la única forma de agricultura que aún era capaz de reportar ganancias: el cultivo de marihuana. Los Alegres de Terán representan esta difícil situación en su corrido “Las dos hectáreas”:

Las dos hectáreas de tierra
que me heredaron mis padres
las sembraba con cariño
para seguir adelante.
Pues la realidad es otra:
me estaba muriendo de hambre.

Un amigo de mi infancia
una tarde me propuso:
“Vamos saliendo de pobres,

vamos dándole otro uso.”

Les juro que en poco tiempo

mi situación se compuso.

Con aquellas dos hectáreas

sembradas de hierba mala

inicia una nueva vida,

pues con dólares pagaban.

Después ya fueron doscientas

las hectáreas que sembraba.

El que se mete al negocio

de traficar con la hierba

vive rodeado de lujos

y la gente lo respeta.

Bandas y grupos nortños

tocan en todas las fiestas.

Más tarde, en respuesta a la creciente demanda estadounidense y aprovechando el desarrollo de los medios de transporte entre otras evoluciones estructurales netamente capitalistas identificadas con la fase tardía o avanzada del sistema —no la menor, la gran facilidad para mover ingentes cantidades de capital financiero internacionalmente—, vendría la expansión del negocio —en escala, en diversificación de mercados, en réditos

económicos, en riesgo, en violencia— gracias, principalmente, a la cocaína colombiana de la que los cárteles mexicanos se hicieron intermediarios y distribuidores, como relatan los Tucanes de Tijuana:

Yo no soy gente de nadie,
yo administro mi negocio,
mis clientes ya son seguros,
todo marcha fabuloso,
la piedrita colombiana
ya me está haciendo famoso.

Es en este contexto donde hay que situar y entender al narcocorrido. Un contexto en el que poco a poco la única opción distinta al narcotráfico y el lavado de narcodólares es la emigración a Estados Unidos, proyecto también difícil de acometer, y también muy duro (que por cierto también abordan los corridos, aunque, como hemos explicado, aquí hayamos decidido enfocarnos en los relatos heroico-bandidescos y en sus protagonistas).

La situación en el Puerto Rico de las décadas recientes no ha sido mucho más halagüeña, como ya comentaba Vico C en la primera estrofa de su seminal rap en español “La recta final”, un verdadero sermón apocalíptico de más de seis minutos de duración:

Abro los ojos, me levanto, leo *El Vocero*,¹¹⁹
el diez por ciento de la paz es cero:

¹¹⁹ Diario con sede en San Juan. Hoy sigue una línea editorial algo más seria, pero, en la época en la que Vico C escribió esta canción, era todavía un tabloide sensacionalista lleno de violentas noticias de sucesos.

crímenes, violaciones, mucha malicia,
y no me entero de las buenas noticias.

Si el comercio y el consumo de fármacos ilegales ocupan un lugar preferente en el imaginario mexicano actual, también parecen preponderantes en el caso puertorriqueño:

La droga química extrapeligrosa,
causante de la pérdida de vidas hermosas,
es una plaga mundial, no cualquier cosa,
un mal de sangre y el diablo se lo goza.

La ese-i-ene-ese-e¹²⁰,
¿la probaste? Ajá. Dime, ¿cómo te fue?
Te tiraste por el piso como un *bum* de callejón,
tus amigos te tenían en un vacilón.

El Filósofo se refiere, aquí, a las consecuencias de lo que César J. Ayala y Rafael Bernabe denominan “outlaw capitalism”, esto es, la expansión de la economía sumergida, su ¿inevitable? desviación por los derroteros de la delincuencia, y su correspondiente traducción en un incremento de la violencia:

No portrait of Puerto Rican society since the 1970s can afford to ignore the increase over this period of street and domestic violence. Limited employment in

¹²⁰ “Sinse” es, en slang puertorriqueño, “marihuana”.

the formal economy and state prohibitionist policies have led to the steady expansion of the illegal drug trade. Like all unregulated market economies, it is characterized by fierce competition, which in this case takes a particularly ruthless and violent character. Illegality and heightened police repression has the perverse effect of bringing up drug prices and thus potential profit margins, making this line of trade both riskier and financially more rewarding. Conflicts over sales territories (*puntos*), the collection of debts, the silencing of witnesses and informers, and the financing of drug purchases produce deaths on a daily basis. State repression and illegal entrepreneurship thus produce a mutually reinforcing dynamic that has further collateral effects. Criminalization of drug use makes the search for treatment more difficult. Street violence or the fear of it leads to the fragmentation of urban areas into controlled access units, segregated according to income level. Repressive policies mixed with racism lead to the stereotyping of certain sectors (public housing residents, young black males, “rappers”) as “criminal” elements. Prison population grows. (2007: 313)

No hace falta insistir demasiado en el hecho de que todo este aciago panorama social contribuyó, y mucho, al surgimiento y la popularización del under/reggaetón:

Once reggaetón burst out of the barrio, it became impossible to repress for a reason: It was “real.” In contrast to the commercialized and sanitized rap en español and salsa romántica that largely replaced the barrio-centric lyrics of salsa’s classic period, reggaetón spoke directly to the social conditions prevalent

in the country: outrageous unemployment rates of up to 65% in some towns, failing schools, government corruption, and widespread drug violence. (Negrón-Muntaner y Rivera 2007)

Con la salsa en franca decadencia, fue natural para la juventud marginal boricua buscar cobijo en otras formas de expresión, como se ha visto. Y, en un principio, la forma elegida daba salida a un aparente deseo de ir en contra de la tradición, alejarse de la isla, transitar caminos “no latinos”. El hip-hop primero, y una mezcla entre éste y el reggae después, permitieron a los jóvenes rebelarse en contra del establishment no sólo político sino cultural de Puerto Rico, cuyos esfuerzos habían domesticado y blanqueado hacía tiempo músicas originalmente tan barriobajeras y tan negras como el hip-hop, el reggae y el reggaetón.

En ese sentido, el movimiento no consistía tanto en un repudio de la tradición, un alejamiento de la isla y un desdén por “lo latino” —entendido convencionalmente como “lo tropical”, esto es, “lo caribeño”—, sino tal vez justamente en lo contrario: un feliz retorno a las raíces. Mas no a cualquier tipo de raíces, ni a las raíces de cualquiera, sino a raíces bien específicas asociadas a la gente más pobre y de piel más oscura de un país aún (¿semi?)colonial con más que evidente presencia demográfica y cultural de lo negro-mulato cuya población, sin embargo, se considera blanca en su abrumadora mayoría: el 80% de los puertorriqueños dicen ser “blancos” según el último censo federal realizado en el año 2000.

Se trataba, en suma, de una reivindicación radical de lo marginal, de lo peligroso, de lo latino no hispano, de lo no blanco-mestizo, de lo no hegemónico, de todo aquello

que las élites puertorriqueñas y, por extensión, latinoamericanas llevan siglos intentando borrar:

[R]eggaetón calls attention to the centrality of black culture and the migration of peoples and ideas in (and out of) Puerto Rico, not as exotic additions but as constitutive elements. If Puerto Ricans and other Latin Americans have celebrated Spain as the “motherland,” reggaetón redirects the gaze toward Africa’s diasporas. If much of Puerto Rican high culture is invested in distancing Puerto Rico from the United States, reggaetón brings Puerto Rican culture closer to the U.S. mainstream than ever by becoming a part of the “hip-hop nation.” If Puerto Ricans on the island pride themselves in being whiter and wealthier than all other Caribbean islanders, reggaetón insists that Puerto Ricans are as much a part of the United States as they are of the Caribbean. If island-based Puerto Ricans have looked down on Nuyoricans and the rest of the diaspora as not-quite-Puerto Ricans, the reggaetón generation stresses the island-diaspora connection in order to integrate itself into the long-standing history of Puerto Ricans in U.S. hip-hop music and culture. In this regard, reggaetón may at times imagine the nation as a contained space, but this notion of the local is composed of globalized cultures. (Negrón-Muntaner y Rivera 2007)

No queremos, aquí, sonar apologéticos ni del narcocorrido, ni del reggaetón, ni de la narcocultura en general. Estamos sin duda frente a músicas polémicas, con frecuencia difíciles —y a veces imposibles— de defender, y no sólo porque hablen de delincuencia

o porque sus protagonistas sean narcos, sicarios, matones, pandilleros y otros oscuros habitantes de las peores pesadillas postmodernas de la ciudad letrada. Estos bandidos heroicos/héroes proscritos no son sólo personajes más o menos criminales, más o menos hobsbawmianos, más o menos condenables o admirables en suma. Son también irresponsables, fanfarrones, abusivos, consumistas, ostentosos, machistas, misóginos... En una sola palabra: atávicos. Y, por descontado, hiperviolentos. En este sentido (re)producen todo aquello que está mal en la peligrosa sociedad actual.

Por eso mismo, sin embargo, representan no una amenaza sino una ruptura con respecto al orden establecido por el estado moderno, el capitalismo y, en última instancia, la modernidad. No es casualidad que, según vimos para el caso de los superhéroes, este tipo de macho atávico haya dejado paso simbólicamente al antimacho, encarnado por el Santo, justo en el período de mayor fuerza del estado desarrollista, el capitalismo con grandes dosis de intervencionismo gubernamental y, en definitiva, el proyecto moderno. No es casualidad que la quiebra del desarrollismo, el capitalismo keynesiano y la fe en el progreso se haya plasmado en la figura del Chapulín, una suerte de macho invertido que no es ni puede ser, sin embargo, un antimacho al estilo de su poderoso predecesor. No es casualidad que, anulada la posibilidad misma del antimacho, vuelva el macho atávico con más bríos que nunca.

Como se recordará, para Hobsbawm el bandolero social es una figura prepolítica, en el sentido de que carece de programa político concreto y no busca hacer la revolución, inaugurar utopías o instaurar un nuevo orden más igualitario. En consecuencia, el forajido “is often destructive and savage beyond the range of his myth, which insists mainly on his justice and moderation in killing. Vengeance, which in revolutionary periods ceases to

be a private matter and becomes a class matter, requires blood, and the sight of iniquity can make men drunk” (Hobsbawm 1965: 25-26). Es, no obstante, este gesto irracional de la violencia que no lleva a nada, que no es un medio para conseguir un fin sino un fin en sí misma, lo que delata la genealogía oposicional del bandido y sintetiza su importancia en la negociación de la modernidad al sur de la modernidad. En palabras de Dabove,

Violenta, la barbarie deviene *bandidaje*, tropo favorito de las élites mexicanas al momento de deslegitimar luchas campesinas, desde la rebelión de Hidalgo al zapatismo chiapaneco. [...] La pregunta de Demetrio, como acto de interrupción de la lengua mayor, no implica una ausencia de conciencia sino una *conciencia subalterna* opuesta a la conciencia “ciudadana” estatal¹²¹. Allí la negación (no teórica, sino performativa) adquiere un valor simbólico para el cual el Estado (que sólo entiende de partidos políticos, petitorios o huelgas) carece de lenguaje. Incendiar una cosecha, quemar un archivo, sentarse a la mesa del amo, violar a la mujer del amo, comer en una semana las reservas de un año son, para las élites, imágenes del *caos*. Para el campesino, son actos que destruyen de un golpe siglos de rituales de dominación. (2005: 48)¹²²

El bandolero social, desde luego, no es revolucionario en el sentido marxista de la expresión. Si lo fuera, sería plenamente moderno, y por tanto comprensible, asimilable,

¹²¹ Dabove se refiere aquí a un sabroso diálogo —extraído de las páginas de *Los de abajo* (Azuela 1915)— entre el letrado ciudadano Luis Cervantes y el caudillo rural Demetrio Macías, en el que el primero se declara “correligionario” del segundo, quien por supuesto no entiende la palabra. Cervantes, ni corto ni perezoso, explica lo que significa, asegurando que defiende “la misma causa” que Demetrio y su gavilla. “¿Pos qué causa defendemos nosotros?”, pregunta Demetrio, y Cervantes simple y llanamente se queda callado sin saber qué contestar.

¹²² Énfasis en el original.

domesticable. Su violencia instauradora de derecho devendría, con el tiempo y las canas, violencia mantenedora de derecho. Pero nuestro bandido no es así. Su rol es muy otro. Ese impulso violento que le da vida se circunscribe al deseo de poner todo patas arriba, prenderle fuego al mundo y verlo arder, y reafirmar una subjetividad no necesariamente premoderna sino, más bien, antimoderna o al menos no moderna —y, por consiguiente, antihegemónica o al menos no hegemónica— ya que, según quedó establecido en la discusión precedente, si la modernidad es el proceso de inclusión/exclusión que produce, al mismo tiempo, vida plena y mera vida, ciudadanos y proscritos, héroes y bandidos, estos últimos no pueden ser sino la otra cara, ciertamente monstruosa, de la moneda.

Como se sabe, en su ya mencionado ensayo “Para una crítica de la violencia” Benjamin adelanta la noción de “violencia divina” como verdadera antítesis de esa “violencia mítica”, legal, cíclica, que o bien establece o bien preserva el derecho y que se halla en la base misma de la soberanía estatal y por tanto de la modernidad, como vimos. Para el pensador alemán, toda violencia instauradora de derecho es perniciosa, como lo es también toda violencia mantenedora de derecho, por lo que es preciso buscar un antídoto. Aquí es donde entra en juego la categoría de lo divino:

Just as in all spheres God opposes myth, mythic violence is confronted by the divine. And the latter constitutes its antithesis in all respects. If mythic violence is lawmaking, divine violence is law-destroying; if the former sets boundaries, the latter boundlessly destroys them; if mythic violence brings at once guilt and retribution, divine power only expiates; if the former threatens, the latter strikes; if the former is bloody, the latter is lethal without spilling blood. [...] Mythic

violence is bloody power over mere life for its own sake; divine violence is pure power over all life for the sake of the living. The first demands sacrifice, the second accepts it. (Benjamin 1978: 297)

Concepto arcano y polémico donde los haya, la violencia divina ha dado lugar a las más variopintas e incluso contradictorias interpretaciones, como por ejemplo la de Jacques Derrida, quien —en lo que Agamben denominó “a peculiar misunderstanding” (1998: 64)— creyó ver en ella una suerte de justificación macabra y premonitoria¹²³ del Holocausto nazi¹²⁴, o la de Slavoj Žižek, quien arguye en uno de sus libros más recientes que, paradójicamente, la violencia divina de la que hablaba Benjamin no es otra cosa que el amor¹²⁵.

En su ya citado estudio sobre narconarrativas intitulado *Violence Without Guilt*, Hermann Herlinghaus combina la atenta lectura de “Para una crítica de la violencia” con

¹²³ Benjamin escribió su artículo en 1921, mucho antes de la Segunda Guerra Mundial.

¹²⁴ En las elocuentes palabras del pensador francés: “What I find, in conclusion, the most redoubtable, indeed perhaps almost unbearable in this text, even beyond the affinities it maintains with the worst (the critique of Aufklärung, the theory of the Fall and of originary authenticity, the polarity between ordinary language and fallen language, the critique of representation and of parliamentary democracy, etc.), is a temptation that it would leave open, and leave open notably to the survivors or the victims of the ‘final solution’, to its past, present or potential victims. Which temptation? The temptation to think the Holocaust as an un-interpretable manifestation of divine violence insofar as this divine violence would be at the same time annihilating, expiatory and bloodless, says Benjamin, a divine violence that would destroy current law. [...] When one thinks of the gas chambers and the cremation ovens, this allusion to an extermination that would be expiatory because bloodless must cause one to shudder. One is terrified at the idea of an interpretation that would make of the Holocaust an expiation and an indecipherable signature of the just and violent anger of God. It is at that point that this text, in all its polysemic mobility and all its resources for reversal, seems to me finally to resemble too closely, to the point of specular fascination and vertigo, the very thing against which one must act and think, do and speak” (Derrida 1992: 66).

¹²⁵ En las no menos elocuentes palabras del pensador esloveno: “The underlying paradox is that what makes love angelic, what elevates it over mere unstable and pathetic sentimentality, is its cruelty itself, its link with violence—it is this link which raises it ‘over and beyond the natural limitations of man’ and thus transforms it into an unconditional drive. So while Che Guevara certainly believed in the transformative power of love, he would never have been heard humming ‘love is all you need’—you need to *love with hatred*. [...] Sometimes, hatred is the only proof that I really love you. The notion of love should be given here all its Paulinian weight: *the domain of pure violence*, the domain outside law (legal power), the domain of the violence which is neither law-making nor law-sustaining, *is the domain of love*” (Žižek 2008: 204-205; énfasis en el original).

la de otro fragmentario, inacabado, pero crucial texto benjaminiano de la misma época, “El capitalismo como religión”. Allí, el filósofo germano sugiere ver el capitalismo como un fenómeno esencialmente religioso, ya que sirve en nuestros días¹²⁶ para la satisfacción de las mismas preocupaciones, penas e inquietudes a las que antaño daban respuesta las religiones. Para Benjamin, tres rasgos de esa estructura religiosa del capitalismo son hoy plenamente reconocibles: en primer lugar, el capitalismo funciona como un estricto culto religioso, puesto que dentro de él todo tiene significado sólo en directa relación con el propio culto (y, por ende, nada significa nada fuera de él); en segundo lugar, este culto es de duración permanente, puesto que el capitalismo es la celebración del culto “sin tregua ni piedad” (no hay día que no se consagre a la adoración del capital); y, en tercer y último lugar, el capitalismo es quizá la primera religión no redentora sino culpabilizante, puesto que es un culto religioso que engendra culpa (y aquí, como acota Herlinghaus, conviene recordar el hecho de que la palabra alemana *Schuld* significa tanto “culpa”, en un sentido a la vez religioso y legal, como “deuda”, en un sentido meramente económico-contable).

Es, por supuesto, este último elemento —el de la constante producción de una culpabilidad sin expiación posible dentro del propio esquema de la religión capitalista— el que más le interesa a Herlinghaus y más nos interesa aquí. Porque, en combinación con la idea de la naturaleza no instrumental, purificadora, expiatoria de la violencia divina, permite reinscribir las narrativas latinoamericanas de extrema e inusual violencia que nos ocupan, esto es, el narcocorrido y (en este trabajo) el reggaetón¹²⁷, en el contexto de la subalternidad radical de la mera vida —cuya personificación más absoluta es, como

¹²⁶ En realidad, como ya se ha apuntado, Benjamin escribió su ensayo hace casi un siglo. A mi juicio, sin embargo, las características religiosas a las que se refiere no han hecho sino consolidarse y manifestarse aun más claramente, si cabe, en el desarrollo del capitalismo desde aquel entonces y hasta nuestros días.

¹²⁷ Herlinghaus, en el suyo, explora tanto lo que según hemos visto denomina “global corridos” como una serie de producciones narrativas y cinematográficas colombianas.

vimos, el bandido— producida, precisamente, por la imposición a rajatabla de la lógica religiosa capitalista o, lo que es lo mismo, de la modernidad, con sus sujetos-ciudadanos modélicos y sus sujetos-bandidos excluidos. Si la soberanía del estado moderno se basa en el estado de excepción, si el estado de excepción descansa sobre la violencia mítica instauradora o mantenedora de derecho, si la violencia divina es el único antídoto posible para la violencia mítica, si la modernidad del capitalismo-como-religión —que se edifica sobre la violencia mítica, esto es, sobre el estado de excepción— culpabiliza en tanto que la violencia divina expía, y si la mera vida no es sino la otra cara del estado de excepción, no parece descabellado concluir que el actor principal de la violencia divina ha de ser el sujeto-bandido (mera vida en su estado de abyección máxima) y que la fuerza expiatoria, purificadora, no instrumental de la violencia divina constituye el acto más rupturista con respecto a la modernidad, y por ende el más radicalmente antihegemónico, que imaginar se puede. Como explica Herlinghaus,

The concept of “guilt,” after indicating an uncommon way of reading into, and out of, “Critique of Violence” and its assumptions regarding the mythic forces of violence converted into law, suddenly reappears as the defining feature of the capitalist mode of subjection. This posture regarding the Janus face of secularization is genuine. It marks the frightening intimacy of modernity and capitalism, where subjection through guilt and, as we will see debt, might finally appear as the most efficient mechanism by which the so-called modern subject is both formed and controlled. Throughout the twentieth century, from the standpoint of renewed eschatology in the light of threatening “progress,” a

Christian attitude has reaffirmed the notion of fear, whereas hope and conviction have been found in the expectations of the Enlightenment and its heirs. Benjamin, for his part, acknowledges guilt as capitalism's—and perhaps modernity's—very own destructive matrix. (2009: 25)

Más adelante, y tras citar algunas frases de Nietzsche en las que éste se pregunta cómo nació en el mundo la mala conciencia, o culpabilidad; lamenta el oneroso pago que el ser humano ha tenido que abonar a cambio de la razón, la solemnidad, el dominio de las emociones y “this really dismal thing called reflection”; y se aterra ante todo lo malo —la sangre, el horror— que hay en la base de las cosas buenas, Herlinghaus concluye:

To free the will of guilt is, within rather non-Nietzschean configurations, the deviant affective and still reflective purpose of the narrative projects that I will discuss. At stake are propositions that have come to contest the capital—the sin—that continues to pay “interest on the hell of the unconscious.” (2009: 28)

En mi Ecuador natal, en los años noventa, ganó las elecciones presidenciales un guayaquileño de origen libanés, bigote chaplinesco-hitleriano, frente permanentemente sudorosa, guayabera bien abierta para mostrar el pelo en pecho y la cadena de oro, gran carisma sobre la tarima, populismo a flor de piel y desmesurada afición por la canción romántica. Su nombre: Abdalá Bucaram. Su apodo —usado por sus rivales como insulto pero abrazado por sus seguidores y por él mismo como seña de identidad—: “El Loco”. Su eslogan durante la campaña electoral: “Votar por Abdalá es como rayar un Mercedes”.

Oír a todo volumen canciones de los Tigres del Norte mientras uno pasea en su trocona del año, perrear al son de un tema de Tego Calderón en la disco, identificarse en las películas con los malos y no con los buenos... es también como rayar un Mercedes. Representa hacer lo contrario de lo que los poderosos sugieren/piden/ordenan que uno haga, desobedecer, rebelarse, manifestar las preferencias propias y, en última instancia, ejercer la mayor violencia no instrumental y no (necesariamente) violenta imaginable desde el punto de vista de la subalternidad radical: existir, persistir, gritar “¡Aquí estoy!” o, simplemente, susurrar “Soy”.

3.3. Bandidos heroicos, héroes proscritos, antihéroes del estado postnacional

En su estudio sobre el bandidaje social, Hobsbawm se queja de la laxitud con que las instancias de poder han empleado la categoría de bandido, endilgándosela a cualquier sujeto que cometa cualquier acción supuestamente delictiva en cualquier momento, y concluye:

Historians and sociologists cannot use so crude a definition. In this book we shall be dealing only with some kinds of robbers, namely those who are *not* or not only regarded as simple criminals by public opinion. (2000: 19)

Aquí nos proponemos llevar a cabo algo similar para el caso de los protagonistas del narcocorrido y el reggaetón. Existen en ambos géneros, desde luego, canciones que se dedican a otros aspectos de la experiencia vital del sujeto popular, muy especialmente al

amor romántico, así como a la inmigración ilegal y otros acuciantes problemas sociales. Existen también muestras de personajes bandidos criticados y condenados como tales¹²⁸. Aquí, en cualquier caso, me interesan exclusivamente los relatos heroicos, los homenajes sin remordimientos, las elegías que no piden perdón. Es decir, las canciones que tratan a sus protagonistas como héroes en un sentido arquetípico o, al menos, como sujetos populares ejemplares que si delinquen lo hacen por una buena causa, porque no tienen otra alternativa o por la necesidad de obtener dinero, pero que, aun participando de forma más o menos voluntaria en actividades ilegales (y violentas), nunca pierden un fondo de integridad y de bondad que permite retratarlos como componentes en última instancia positivos de la comunidad. Aquí, en resumidas cuentas, vamos a describir y analizar a esos narcos y guapos de barrio que, desde el narcocorrido y el reggaetón respectivamente, cumplen —con entrega o a regañadientes, con intención o por accidente, por convicción o por conveniencia— con el rol del bandido social. Recordemos que, para el ya citado Hobsbawm,

The point about social bandits is that they are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, as champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders of liberation, and in any case as men to be admired, helped and supported. This relation between the ordinary peasant and the rebel, outlaw and robber is what makes social banditry interesting and significant. (2000: 20)

¹²⁸ Véase, por ejemplo, “El dolor de un padre”, un auténtico narcocorrido antidrogas —valga la aparente contradicción— de los Tigres del Norte: “Yo conozco algunas gentes / que ahora son traficantes, / sepan que yo perdí un hijo / y ustedes son los causantes, / disculpen si los ofendo / pero es el dolor de un padre”.

Las canciones que examinaremos a continuación construyen un sujeto-bandido, en las antípodas del sujeto-ciudadano idealizado y requerido por el estado moderno, desde la mirada del sujeto popular mexicano, puertorriqueño, latinoamericano a fin de cuentas. Se trata de un proscrito heroico situado en el área más oscura de ese proceso de “inclusión abstracta y exclusión concreta” (Martín-Barbero 1987: 15-16) que llamamos modernidad. Se trata de un modelo de socialización obviamente peligroso para el poder, no tanto —pese a lo que pueda decir la prensa— porque promueva o ensalce la violencia y la delincuencia, sino porque revela y ataca la estructura violenta e incluso delincuente sobre la que se asienta y autolegitima el estado en todas partes y más aun en el sur global. Se trata, en suma, de un héroe proscrito cuya representatividad social, incrementada en los últimos decenios, es preciso entender.

3.3.1. Yo, bandido

Huelga acotar que tales personajes no escasean sino todo lo contrario: de ahí la polémica por las letras del narcocorrido y el reggaetón y la biempensante intención de silenciarlos. Como se ha resaltado, ambos géneros están llenos de narraciones de violencia irracional, expiatoria, divina. Violencia irracional, en el sentido de que carece de programa político discernible y no funciona como un medio para conseguir un fin sino como un fin en sí misma; expiatoria, porque a través de ella se purgan las culpas del pecado original de un capitalismo entendido no como un mero sistema económico sino como una religión; y divina, en términos benjaminianos, por cuanto —a diferencia de la violencia mítica— no es ni instauradora de derecho ni mantenedora de derecho, ni quiere serlo, ni lo puede ser.

Quienes ejercen tal violencia “pura” en el narcocorrido y el reggaetón son, desde luego, esos bandidos que como hemos visto representan el lado más abyecto de la subalternidad radical.

Estos personajes trafican con drogas y cometen otros delitos, violentos o no, y sin embargo la narración los presenta, con desmedida frecuencia, en buena luz. He aquí uno de incontables ejemplos posibles, el corrido “El Chancharro”, de Los Dorados del Norte:

Que se abran los federales
porque ahí viene un cargamento
y un hombre muy decidido
que no le teme al gobierno,
no le importa lo que pase
con tal de lograr su intento.

Resulta evidente que la descripción del personaje es incondicionalmente positiva, sin un atisbo de condena a sus actividades ilícitas, que más bien lo identifican como un hombre valiente y decidido que no le tiene miedo a nada (nótese que la canción tampoco exhibe un ápice de apego o solidaridad para con el gobierno). Esta actitud se incrementa, si cabe, cuando el narcocorrido se canta en primera persona, como es el caso del clásico “Jefe de jefes”, de los Tigres del Norte:

Soy el jefe de jefes, señores,
y decirlo no es por presunción,

muchos grandes me piden favores
porque saben que soy el mejor,
han buscado la sombra del árbol
para que no les dé duro el sol.

Otro tanto ocurre en el reggaetón. Si el corrido es “una narración en primera o tercera persona que fluye casi siempre desde el principio al fin de labios de un testigo presencial o de un relator bien informado” (Mendoza 1974: xviii), el reggaetón es, como el hip-hop, incomparablemente más adepto a la primera persona que a la tercera. Esto, en el tipo de letras que nos ocupan, significa que casi siempre lo que oímos es el punto de vista del propio guapo de barrio, ese personaje marginal más o menos criminal que habita las esquinas¹²⁹ del Caribe y de Nueva York y fue inmortalizado hace décadas por la salsa en temas como “Pedro Navaja” y “Juanito Alimaña”¹³⁰. Para muestra un botón, la canción “Guillao de matón”, de Ñejo:

Bien guillao¹³¹ de matón
ando con mi cañón
pa’ matar junto al escuadrón.

Dame un break

¹²⁹ Véase el reciente artículo “Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al Caribe urbano en música y literatura” (Otero Garabís 2009).

¹³⁰ Nótese, sin embargo, que tanto Rubén Blades como Héctor Lavoe cantan sobre sus personajes en rigurosa tercera persona y, de hecho, en un tono inequívocamente condenatorio. “Pedro Navaja, / matón de esquina, / el que a hierro mata, / a hierro termina”, advierte el cantante panameño, mientras el puertorriqueño dice que “Juanito Alimaña / si tiene maña / es malicia viva” y que “siempre se alinea / con el que está arriba” (tiene un primo policía), en franca contradicción con la figura del bandolero social que nos interesa aquí.

¹³¹ “Vestido”, pero de una manera exagerada y ostentosa, casi como “disfrazado”.

pa' meterle a mi güey¹³²,
no tengo trono ni reina pero sigo siendo el rey.

Este uso consuetudinario de la primera persona tiene varias consecuencias. En primer lugar, como ya se ha apuntado, provoca que el discurso que se nos ofrece sea el del propio protagonista y no el de un narrador más o menos distanciado que comenta lo que ve. Por eso mismo, la condena del personaje y de sus acciones se vuelve virtualmente imposible, y sólo queda sitio para el —muy infrecuente— arrepentimiento, para la —algo más habitual— autojustificación, y para la —muy común— presentación del modo de vida al margen de la ley como un hecho inevitable y plenamente aceptado e incluso digno de admiración.

Asimismo, la omnipresencia de la primera persona difumina la frontera entre el cantante y el personaje, pues se hace difícil eludir la idea de que el yo de la voz poética es, de hecho, el de quien lo enuncia. Cuando Arcángel, en dúo con De La Ghetto, dice de forma amenazante

Yo soy el mejor
y eso te duele.
Entra pa' mi callejón...
sal si puedes,

resulta complicado equipararlo a un actor interpretando un papel en lugar de asumir que es él mismo quien expone su superioridad e intimida a su interlocutor en tono pandilleril.

¹³² “Tipo”, a veces empleado con afecto, otras veces, como en este caso, despectivamente (“meterle” quiere decir aquí “agredir”). Se trata de una deformación de la palabra “buey” muy típica del lenguaje coloquial-vulgar mexicano. De ahí la alusión, en el verso inmediatamente siguiente, a la tonada mexicana “El rey”.

Sobra aclarar que, en el fondo, esto es tan absurdo como creer que Anthony Perkins se dedicaba, en la vida real, a vestirse con la ropa de su propia madre para asesinar guapas rubias en la ducha de un oscuro motel de carretera; que Antonio Banderas acostumbraba secuestrar, allá por los locos años de la movida madrileña, a las mujeres de las que se enamoraba con locura; o que el buen Anthony Hopkins, caballero de su majestad la reina, suele servirse hígados humanos “with some fava beans and a nice Chianti” para la cena. Ahora bien, en música, no es nada raro que se interprete ese yo como el yo del vocalista, tanto si él mismo ha escrito la canción (no conozco a nadie que dude que el soñador de “Imagine” es el propio John Lennon), como si no (pienso por ejemplo en “My Way”, tema que todos entendemos como autobiográfico de quien le da voz en primera persona, Frank Sinatra, aunque fue compuesto por Paul Anka). La tentación de hacer lo mismo con las canciones que aquí nos ocupan resulta hartamente difícil de evitar. Es más, los propios raperos-reguetoneros juegan con esta confusión entre ficción y realidad para construir su imagen pública, y suelen inscribir su nombre como sello personal al estilo del hip-hop:

Con la efe, la a, la ele y la o...

Falo cantando reggae: ese es el campeón. (Falo)

E-de-de-i-e, tirando la verdad,

dirigido pa' esa gente de la alta sociedad

o, mejor dicho, de la alta suciedad. (Eddie Dee)

Ve-i, ve-i, ve-i, ve-i, ve-i-ce-o y no olviden la ce,

Vico C es mi nombre y no lo cambiaré. (Vico C)

En esta última canción, titulada “Sin pena”, El Filósofo continúa de la siguiente manera:

Me dicen lindo, lo tengo que aceptar,
cuando las nenas me ven no dejan de gritar
y si mi boca está en low yo la subo a high,
cojo el micrófono y a todos digo lo que hay.
Y lo que hay es Vico C y de ahí más na',
si no te gusta no me escuches, no me jodas más.
Y oye bien ahora lo que voy a decir:
a cualquier pendejito Negro puede partir.
Ese es mi DJ, siempre juntos estamos,
a cualquiera partimos, a cualquiera destrozamos.

Salta a la vista que Vico C no está hablando, en realidad, de violencia, esto es, de destrozarse o partir a nadie a golpes, sino de música, esto es, de destrozarse o partir a alguien verso a verso, a punta de buenas rimas, con la destreza lírica como arma cortopunzante. Se trata, evidentemente, de un gesto típico del hip-hop. Como explica Adam Bradley,

Rap is a musical form made by young men and largely consumed by young men. It is music about those things generally on the minds of young men: sex, cars, money, and above all, their own place in society. But rap has never been just about this. From the beginning, what made rap different from other forms of

braggadocio is that it extolled excellence not simply in the stereotypically masculine pursuits—wealth, physical strength, sexual prowess—but in something new: in poetry, eloquence, and artistry. Here were young men boasting of intellectual and artistic pursuits. (2009: 189)

Ahora bien, también salta a la vista que el lenguaje empleado por Vico C y por otros artistas bordea, y en ocasiones traspasa, la línea de la violencia verbal. Abundan las metáforas sobre el uso de la fuerza, en solitario o en pandilla, al igual que las alusiones a las armas de fuego. En “Ritmo profesional”, por ejemplo, Falo se jacta de sus habilidades líricas:

Y digo escribo,
te tiro
y luego lo reescribo,
para que lo oigas bien y se lo cuentes a tu primo.
El tema: mira, que te voy a dar,
no te metas con Falo que siempre va a ganar.

Hasta ahí parece estar hablando de música exclusivamente. Más adelante su actitud, en el vídeo, se vuelve más amenazante, con la mirada fija en la cámara y con aspavientos chulescos que denotan la posibilidad de la violencia física, mientras canta:

Cargo, apunto, disparo, ¡paw!
Así encanta el micrófono cuando Falo ha cantao.

La previsible lectura en clave de violencia real de sus versos y gestos es tan obvia que a la vez que Falo dice “cargo” el vídeo nos muestra un letrero con la palabra “RAP”, al decir “apunto” vemos otro con el lema “NO GUNS”, y cuando dice “disparo” aparece una pistola tachada (y, sin embargo, el cantante imita con la mano la forma de una pistola y la mueve rápidamente hacia la cámara como si estuviera disparando en un gesto por demás inconfundible). Como quiera que sea, parece indudable que otra consecuencia que se desprende del empleo irreverente de la primera persona es una irreprimible tendencia a exhibir un infladísimo ego con gran desparpajo y exagerada chulería. Los ejemplos son innumerables. Ya se ha examinado la fanfarronería —sazonada con amenazas de violencia— de “Yo soy el mejor”. Un caso similar es el de “Quítate tú pa’ ponerme yo”:

Quítate tú pa’ ponerme yo,
vamo’ a ver aquí quién es quién.
Y después no digas que no se advirtió:
son doce que dan por cien.

Los Doce Discípulos, que son sólo una docena pero pegan como si fueran cien, no escatiman recursos para anunciar al mundo su superioridad y para advertirles a sus rivales quiénes son los nuevos reyes del mambo: “Oye, quítate tú, que en esto soy más que tú”, exclama Eddie Dee. Puesto que ser desbancado nunca resulta agradable, y se prevé que los anteriores dueños del ficticio trono de la canción reaccionen de mala manera, se hace necesario acompañar la chulería con una amenaza barriobajera: “Te vo’ a estar esperando cuando por mi zona bajas”, advierte Voltio.

Como ya se ha comentado, el narcocorrido no es en absoluto ajeno a este tipo de jactancia. Véase por ejemplo otra estrofa de “Jefe de jefes” en que los Tigres del Norte casi parecen contestar, desde el paternalismo, la insolencia advenediza de los jóvenes Discípulos del reggaetón:

Muchos pollos que apenas nacieron
ya se quieren pelear con el gallo,
si pudieran estar a mi altura
pues tendrían que pasar muchos años,
y no pienso dejarles el puesto
donde yo me la paso ordenando.

Esta jactancia del narcocorrido, igual que en el reggaetón, suele acompañarse con ingentes dosis de ostentación y machismo: la idea es demostrar superioridad, y ya se sabe que según el sistema capitalista uno es mejor mientras más dinero y comodidades posee, y según la ideología patriarcal prevaleciente en América Latina y buena parte del planeta uno es más hombre mientras más mujeres tiene. Los Dorados del Norte lo resumen muy bien en su ya citado “El Chancharro”:

Su vida ha sido muy bonita,
la ha sabido disfrutar,
siempre trae mujeres bellas
y dinero pa’ gastar.

El Grupo Exterminador, por su parte, ofrece en “El jefe de la mafia” un verdadero currículum vitae del protagonista:

Yo soy el jefe de la mafia
y tengo mucho dinero.
Soy socio de Pablo Escobar¹³³,
también de Caro Quintero¹³⁴.
No me han podido agarrar,
no saben dónde me encuentro. [...]

Tengo aviones personales,
no nomás en un país.
Tengo mis propias mansiones
en México y en París.
A mí me sobran mujeres,
soy el hombre más feliz.

Resulta obvio que el concepto de felicidad que maneja este corrido, entre muchos otros, se basa en el imperativo cuasi religioso capitalista, ya discutido, del consumo como búsqueda de una realización personal que nunca acaba de llegar: mientras más Coca-Cola bebemos, más sed tenemos, ya que para empezar la Coca-Cola carece de valor nutricional

¹³³ Narcotraficante colombiano, líder del cártel de Medellín, a quien el estado colombiano considera el mayor criminal en la historia del país. Murió a manos de la policía en 1993.

¹³⁴ Narcotraficante mexicano, cofundador de los cárteles de Guadalajara y Sonora, y conocido en su día como “el narco de narcos” y “el número uno”. Está en la cárcel desde 1985.

(Žižek 2000: 19-36). El Coyote de Xalisco retrata un consumismo extremo, que incorpora con naturalidad la ingesta de estupefacientes entre los placeres de la vida, en su tema “Cruz de marihuana”:

Cuando me muera levanten
una cruz de marihuana,
con diez botellas de vino
y cien barajas clavadas,
al fin que fue mi destino
andar en las sendas malas.

En mi casa, cocaína,
mis metralas de tesoro.
Gocé todito en la vida:
joyas, mujeres y oro.
Yo soy narcotraficante,
sé la rifa por el polvo¹³⁵.

Queda claro que ser jefe de jefes en una organización criminal reporta una serie de ventajas sociales, vivenciales y sobre todo materiales. Y que estas canciones, más allá de la ocasional admonición en contra de la mala vida¹³⁶, confieren a estas escenas y estas prácticas un aura innegable de normalidad e inclusive de deseable idealidad. En efecto,

¹³⁵ “Cocaína”, en clave fácilmente decodificable.

¹³⁶ “No se olviden jovencitos / que el narco deja dinero / pero que van a acabar / como está Caro Quintero”, cantan los Pelados del Norte en “El corrido del comandante Ventura”.

Por los corridos transitan muchos de estos elementos simbólicos que denotan la capacidad de consumo de los narcotraficantes: dinero, propiedades, aviones, trocas¹³⁷, celulares y una gran cantidad de elementos que resultan impensables para el ciudadano común, como son tener llaves de oro en los baños, alfombras tejidas con hilo de oro, casas-palacio levantadas de la noche a la mañana, flotas de aviones y carros para uso personal, fiestas de derroche con artistas, políticos y figuras deportivas de moda, desplantes generosos como lanzar billetes desde un helicóptero, construir escuelas o declarar la disposición de pagar la deuda externa del país, como hizo Rafael Caro Quintero. (Valenzuela 2003: 208-209)

Podría pensarse que esta acumulación desaforada, este derroche exagerado y esta exhibición impúdica distancian al narco/guapo/bandido de los estratos más bajos de la sociedad, y le restan así admiración o simpatía popular, dificultando la identificación del sujeto subalterno con un proscrito que poco a poco deja de ser “uno de los nuestros” para aparecer como participante de pleno derecho en la esfera de “los de arriba”. Sin embargo,

The fact that the bandit, especially when he was not himself filled with a strong sense of mission, lived well and showed off his wealth did not normally put the public off. [...] For one of the chief attractions of the bandit was, and is, that he is the poor boy who has made it good, a surrogate for the failure of the mass to lift itself out of its own poverty, helplessness and meekness. Paradoxically therefore the conspicuous expenditure of the bandit, like the gold-plated Cadillacs and diamond-inlaid teeth of the slum-boy who has become world boxing champion,

¹³⁷ “Camionetas”, en lenguaje coloquial-vulgar del norte de México. Viene de la palabra inglesa “truck”.

serves to link him to his admirers and not to separate him from them; providing always that he does not step too far outside the heroic role into which the people have cast him. (Hobsbawm 1965: 22-23)

Otro aspecto de esa jactancia ostentosa y machista omnipresente en el reggaetón y el narcocorrido es, desde luego, la perenne agresividad a flor de piel. Se han examinado ya varias canciones que describen actos de violencia o amenazan con emplear la fuerza. Ambos géneros muestran una conspicua inclinación por el macho violento e impulsivo como protagonista. En el narcocorrido, por sólo poner un ejemplo de entre muchos que vienen a la mente, tenemos el tema “Carrera prohibida”, en el que los Tucanes de Tijuana ponen en boca de un duranguense de pura cepa —y, aparentemente, de pocos amigos— una serie de advertencias e insinuaciones, más o menos veladas, de potencial violencia:

No me gusta dar mi nombre
por mi carrera prohibida
pero yo soy de Durango
y el que se ofenda, que diga,
por ahí traigo un juguetito
que cualquiera se arrodilla¹³⁸ ...

Para alegrarme, la banda;
para dormir, una dama;

¹³⁸ Si bien está claro que el juguetito en cuestión es una pistola u otra arma, y que el acto de arrodillarse se relaciona con la petición de clemencia, parece difícil ignorar el subtexto sexual (homoerótico) presente en estos versos.

pa' mis amigos, la mano;
pa' los cobardes, mi escuadra¹³⁹;
pa' mi nariz, un suspiro¹⁴⁰;
y un trago pa' mi garganta.

En el reggaetón, nunca resulta más evidente esta propensión a la intimidación verbal y a la aceptación de la violencia como vía de acción legítima que en el marco de una práctica conocida como “la tiraera”. Calcada de lo que en inglés se llama *battling*, y que consiste en que un rapero se enfrente a otro en una guerra lírica mediante rimas improvisadas cara a cara y por turnos¹⁴¹, la tiraera es el terreno más fértil para la egolatría, la procacidad y la violencia verbal dentro del reggaetón. Conviene puntualizar que estas batallas han formado parte de la cultura hip-hop desde su concepción misma en las calles del ghetto:

As far back as the pioneering days in the Bronx, battles between aspiring MCs, DJs, graffiti writers, and break dancers were how reputations, respect, and even rewards were earned. The rugged culture of battling produced a Darwinian-like world in hip-hop, a place where only the “illest” survive. (Watkins 2006: 98)

Reputación, respeto y recompensa son, aquí, palabras clave para desentrañar la importancia de estas competiciones líricas. Para el oprimido, para el desposeído, para el

¹³⁹ Se refiere, evidentemente, a algún tipo de arma de fuego.

¹⁴⁰ Obvia alusión al consumo de cocaína.

¹⁴¹ Una excelente representación de esta tradición del hip-hop puede verse en el filme *8 Mile* (Hanson 2002) protagonizado por Eminem.

subalterno, en numerosas ocasiones la propia reputación es todo lo que le queda al sujeto. Por eso es tan crucial, por eso hay que defenderse de cualquier ataque, por eso la tiraera constituye una práctica tan fundamental (y peligrosa) dentro del género que nos ocupa:

In hip-hop—and inside the broken histories of black men in America—respect is the ultimate medium of exchange. And that is to say, in battling, the rapper is gambling with the most valuable commodity available: one’s rep and the respect that flows from it. (Cobb 2007: 80)

Una vez más, es preciso tener claro que no hablamos, en principio, de violencia de verdad, física, en la vida real. Hablamos de intimidación verbal y de duelos puramente líricos. También es pertinente recordar que este tipo de combate dista de ser una anomalía barriobajera o una aberración de la cultura hip-hop. Todo lo contrario: tiraeras ha habido y habrá mientras exista poesía. En efecto,

Battles are an essential part of almost every poetic tradition in the world¹⁴². In the tenth-century Japanese royal court, for instance, a poet named Fujiwara no Kintô gained fame for his ability to vanquish his adversaries with just a few lines. Across the African continent, poetic contests have long been common, serving both functional and ceremonial purposes. [...] Unifying all of these disparate traditions are the basic elements of improvisation, insult, braggadocio, and eloquence. (Bradley 2009: 176)

¹⁴² En el párrafo anterior, Bradley describe una batalla lírica con todos los elementos que pueden llevar al lector a pensar que habla de un duelo rapero, para revelar al final que la escena ocurre en la Grecia clásica.

Igual que en el hip-hop venido de Estados Unidos, sin embargo, en el reggaetón actual estas batallas ya no suelen ocurrir en vivo y en directo e improvisadamente, sino en grabaciones conocidas como *diss songs* o *diss tracks* cuya difusión pretende y a menudo logra generar controversia, primero, y una respuesta, después (Watkins 2000: 9-15). Se trata de un ciclo que, cuando dura lo suficiente, llega a enquistarse en lo que se llama un *beef* o un *feud*¹⁴³ entre dos o más artistas¹⁴⁴ y que en ocasiones degenera en violencia ya no verbal sino física¹⁴⁵. Daddy Yankee, en el documental *Chosen Few*, reconoce que le gusta la tiraera cuando se limita a demostrar que uno rima mejor que el otro, pero que, cuando se lleva al terreno de lo personal, “es un atraso”.

He aquí, por ejemplo, la tiraera de Temperamento, un reguetonero muy joven, a MC Ceja, uno de la etapa underground del género:

Los días tuyos ya pasaron del calendario,
para mí tú eres un dinosaurio.
So, ahora, ¿qué tú vas a hacer?
Si la última vez que pegaste fue en cassette.
MC Ceja, “Mr. Conflicto”,
por favor, tu nombre debe ser “El Drogadicto”.
Yo represento a Providencia donde quiera, puto,
pa’ mí que estás malinformado, canto ’e bruto. [...]

¹⁴³ La terminología está extraída directamente del slang pandilleril neoyorquino. Véase Chang 2005.

¹⁴⁴ Wikipedia ofrece una lista de cerca de un centenar de estos enfrentamientos dialéctico-discográficos, con protagonistas variopintos desde Grandmaster Flash hasta 50 Cent, pasando por MC Hammer, LL Cool J, Snoop Dogg, Ludacris o Jay-Z.

¹⁴⁵ Famosa fue en los noventa la rivalidad entre músicos de las costas Este y Oeste de Estados Unidos, cuyo salto del acetato a las calles dejó un saldo de varios muertos, entre ellos los grandes raperos Tupac Shakur y Notorious B.I.G. (Dyson 2006).

Mejor vamos a hacer la apuesta:

eres puto si contestas.

So, esperamos tu respuesta.

Además de esta lamentable exhibición de homofobia, cabe resaltar que el tema termina con un sonoro disparo, y es que estas batallas suelen incluir veladas o explícitas amenazas de agresión y, a veces, hasta de muerte, como en estas rimas que Tempo le tira a Don Omar:

Te habla Tempo, Don,
no te vas a escapar de mí, cabrón,
vas a sentir la furia de un león
cómo te va a arrancar el corazón.

Tú roncas¹⁴⁶ mucho pero no haces na'
y por hipócrita te morirás,
lambebicho¹⁴⁷, te voy a hacer entender
que aquí el que manda es Tempo y no Don Omar. [...]

Que el miedo se apodere de ti, por tu ignorancia,
y que lo último que escuches sea el ruido de una ambulancia
de camino al hospital, y que el doctor cuando llegues diga:
“El cuerpo de William Omar Landrón llegó sin vida.” [...]

¹⁴⁶ “Alardeas” o “fanfarroneas”.

¹⁴⁷ “Bicho” es, en lenguaje procaz puertorriqueño, el órgano sexual masculino.

Y yo que te he sacado aparte y siempre tiraba la buena,
pero ahora voy a hacer un crimen y tú vas a ser la escena.
Por hipócrita me hiciste escribirte y dedicarte tiempo,
ahora vas a sentir lo que es tener guerra con Tempo.

Y no es tan sólo guerra, es que vamos a enterrarte hondo,
y si tú tienes un combo, yo también tengo mi combo¹⁴⁸.
Don... Don... dale, Don, dale,
activa a tu mozalbete, vete, y a tu bandolero bobo¹⁴⁹. [...]

Se te acabó el reinado, William,
volvió David Sánchez, el verdadero patrón de la familia,
para ti soy Usted, el papá de los pollos,
el que te está haciendo el favor de cavar tu propio hoyo.

Te odio, cabrón, te odio,
y si quieres ve al cuartel a rendir tu fucking testimonio,
di que te sientes amenazado por esta canción
y pídele' a los guardias una orden de protección.

Conviene tener en cuenta que estas palabras las pronuncia David Sánchez, alias Tempo, nada más ni nada menos que desde el interior de la prisión federal donde está

¹⁴⁸ “Grupo” o “conjunto”, como en El Gran Combo de Puerto Rico, famosa orquesta salsera. En este contexto puede interpretarse como “entourage” o “séquito” del artista pero también como “pandilla”.

¹⁴⁹ Se refiere, con toda probabilidad, a Tego Calderón, con quien Don Omar había cantado “Bandoleros”. Irónicamente, en esa canción ambos raperos-reguetoneros se solidarizaban con su compañero encarcelado: “Mi respeto a Tempo. / Su único delito fue tener talento”.

cumpliendo una condena de veinticinco años por tráfico de estupefacientes. Si bien él se proclama inocente y asegura que se halla en la cárcel porque las autoridades confunden sus letras con la realidad, lo cierto es que la conexión de muchos reguetoneros con el hampa en la vida real es bastante conocida, hasta el punto de que varios de ellos, como TNT o Nicky Jam, han pasado también alguna que otra temporada tras las rejas. Después de todo, estos cantantes crecieron codo con codo junto a los traficantes de barrio y demás delincuentes habituales propios del submundo urbano. En *Straight outta Puerto Rico*, el reguetonero Don Chezina llega a afirmar que en los tiempos del under los productores y artistas del género aprovechaban la visita de clientes a los “puntos” de venta de drogas para venderles, también, sus cassettes. Con el tiempo fue lógico que los narcos de poca o gran monta, que son normalmente los empresarios capitalistas más exitosos del caserío¹⁵⁰, se involucraran en el negocio musical: “It was easier for anyone who had a reggaeton CD to go to a drug dealer and get a hundred thousand dollars than to go to a billion dollar record company and try to get five thousand dollars”, explica DJ Shotgun en el mismo documental.

Qué decir del otro género que nos ocupa... No pocos intérpretes de narcocorrido —por ejemplo los Tucanes de Tijuana o Lupillo Rivera— se jactan abiertamente de sus conexiones con el negocio de las drogas y no dudan en posar con armas de fuego para las portadas de sus álbumes. Varios de ellos —el más célebre desde luego Chalino Sánchez, “el Tupac Shakur¹⁵¹ del narcocorrido” (Wald 2001: 69)— han muerto a balazos como si

¹⁵⁰ En referencia al ya mencionado narcotraficante colombiano Pablo Escobar, Ileana Rodríguez escribe: “Globally, all things being equal, Pablo’s stories should circulate within the financial discourse of Fortune 500” (2009: 150).

¹⁵¹ Tupac Amaru Shakur, también conocido como 2Pac o simplemente Pac, fue un músico, actor y activista afroamericano. Considerado uno de los más grandes artistas en la historia del hip-hop, murió en 1996, en un tiroteo en pleno centro de Las Vegas supuestamente relacionado con la rivalidad entre los raperos de las costas Este y Oeste de Estados Unidos. Véase Dyson 2006.

protagonizaran una de sus propias canciones (McKinley 2007, Roig-Franzia 2007). Desde siempre se sabe que hay corridistas que componen canciones por encargo, que hay narcos más que dispuestos a pagar por el privilegio de que se les dedique una de esas tonadas, y que incluso hay gente completamente ajena al comercio ilegal de drogas que por simple capricho o por absurda vanidad paga también para inscribir su nombre en la historia del género (Quinones 2001: 11-18). Es más, a decir del promotor del conjunto Juventud Norteña, “Any group that’s going to make it big has to be sponsored by a narco. The band that doesn’t have a sponsor behind them ends up playing cantinas. We don’t want to be playing cantinas” (Quinones 1997a).

Independientemente de estas cercanías o coincidencias reales o atribuidas, parece probado, hasta aquí, que el personaje que se construye en el narcocorrido y el reggaetón —o, como mínimo, en muchas de las canciones más conocidas de ambos géneros— es un fanfarrón ostentoso y machista con propensión a la intimidación verbal, a la violencia real e incluso a la delincuencia. A no poca gente le cuesta ver cualquier rastro de heroicidad en una personalidad de este tipo y, sobre todo, en las acciones que suelen derivar de ella.

3.3.2. Yo, ¿héroe?

En gran medida, lo que está en juego en los dos géneros que aquí examinamos no es sino la construcción/representación de la masculinidad misma del sujeto subalterno masculino productor y consumidor de estas narrativas. Se trata de una masculinidad problemática. La masculinidad de los protagonistas —en primera o tercera persona— del narcocorrido y el reggaetón va, en realidad, más allá de la masculinidad convencional y se adentra en

el terreno de la hipermasculinidad. En el primero de estos populares géneros, los héroes suelen ser “gallos valientes” (Simonett 2006), y en el reggaetón “machos barriocéntricos” (Nieves Moreno 2009). Son en general personajes que no temen a nada, que a la mínima responden, que están siempre preparados para la acción. Muestran, como hemos visto, un materialismo excesivo, un gran aguante —considerado varonil— para el alcohol y otras sustancias intoxicantes, y una inclinación evidente por el modelo del macho mujeriego. Resulta desde luego preocupante, aunque por otro lado escasamente sorprendente, la acusada tendencia a incluir a la mujer en ese mix de objetos de consumo y ostentación. “Patrón de patrones”, un narcocorrido de la Banda Guamúchil, hace precisamente eso sin mostrar remordimiento alguno:

Hoy cargo dos celulares
de alcance internacional,
uno quiero para mis barbies
y otro para trabajar,
un beeper con puras claves
y mi jet particular,
su nieve¹⁵² a la que le cuadre
y en el avión disfrutar.

Ahora bien, cuando se habla de reducir a la mujer a la categoría de objeto, de usar un lenguaje insultantemente sexista y de bordear incluso la apología de la violencia de género, parece claro que la palma se la lleva, y con considerable diferencia, el reggaetón.

¹⁵² “Cocaína”, en clave fácilmente decodificable.

Se trata al fin y al cabo de una música cuyo buque insignia es una canción dedicada a las mujeres que no apagan sus motores, que son más zorras que los cazadores, que animan a los hombres con un “¡Duro!” cada dos por tres, que llenan su tanque de adrenalina y que siempre quieren más gasolina.

Puede afirmarse que la mayoría de las canciones del género siguen esta tónica. El reggaetón es músicaailable, de discoteca, y como tal suele enfocarse en la juerga y el sexo como temas privilegiados. La descripción de actos sexuales y cuerpos femeninos ocurre muy a menudo y oscila entre el doble sentido (por lo general fácil de decodificar) y el lenguaje explícito. Igual que en el narcocorrido, la mujer suele incluirse sin más entre los objetos cuya única función dentro de la narrativa consiste en ofrecer placer y/o status al hombre.

Nada más lejos de mi intención que elogiar o siquiera justificar, aquí, el sexismo exacerbado del narcocorrido y el reggaetón. El machismo y su versión más perversa, la misoginia, se cuentan entre las lacras sociales más extendidas y más condenables tanto en América Latina como en otras partes del planeta. Ahora bien, al igual que en el caso de la —innegable— omnipresencia de la violencia en sus letras, la mera estigmatización no resulta suficiente si queremos comprender estos complejos fenómenos y, en especial, su —también innegable— nivel de popularidad, esto es, de aceptación, consumo y uso en el seno de las clases menos favorecidas de la sociedad. Al fin y al cabo, la empresa de descartar toda producción cultural machista/sexista/misógina sólo por el hecho de ser machista/sexista/misógina implicaría, de ser justos y consecuentes, la eliminación de una inmensa proporción, acaso mayoritaria, de *todo* lo que los seres humanos han sido capaces de imaginar desde tiempos inmemoriales, empezando con buena parte de lo que

consideramos alta cultura. Como explica Raquel Z. Rivera para el caso concreto del reggaetón antes de que se llamara reggaetón,

The youths engaged in *underground* were portrayed as misogynous deviants who took part in a pathological criminal culture. What was seldom mentioned was that they were mimicking the dominant cultural values learned through passive and acritical consumption. *Underground* lyrics took part in the reproduction of the dominant sexist ideology that perpetuated the myths, stereotypes, repressions, and double standards that cement patriarchy. The crucial difference between the misogyny that passed largely uncommented and that which triggered a vociferous public reaction is that the latter—in this case *underground*—expressed vulgarly and without the least bit of decorum the same sexist ideas prevalent in the rest of society. (2009: 129)

El machismo es, claro está, un mal que atañe al conjunto de la sociedad boricua/caribeña/latinoamericana, no solamente a sus degeneradas capas sociales inferiores, y, si bien (re)produce la lógica del poder hegemónico, a veces y desde ciertas posiciones muy concretas dentro del entramado social puede actuar como una fuerza más bien rebelde y, de hecho, antihegemónica. En referencia al sexismo tan típicamente presente en el bolero y la salsa, leemos el siguiente pasaje en *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*:

These negative depictions of women represent, then, a defensive stance by men against the new public spaces inhabited by women who, as a result of urban

migration, modernization, and their new role in the workplace, subverted the social values that restricted them within the household. (Aparicio 1998: 128-129)

Mirado de este modo, el —sin duda execrable— machismo de las clases bajas latinoamericanas puede constituir una postura cuasi contestataria, rebelde con respecto a *una cierta* hegemonía (basada, asimismo, en el patriarcado), aunque también, de forma paradójica, espejo de ella:

En otras palabras, desde el punto de vista del hombre, el machismo actúa como fuerza liberadora que subvierte el discurso autoritario de la modernidad; no obstante, en su dinámica represiva contra la mujer, reproduce el autoritarismo que se asocia con la figura del dictador latinoamericano. (Cortés 2005: 433-434)

En su tratado *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Juan Gelpí sostiene que el paternalismo constituye un elemento fundamental del canon literario puertorriqueño, con Antonio S. Pedreira como la consolidación, René Marqués como la crisis, y José Luis González, Luis Rafael Sánchez y otros autores de los setenta y ochenta como ruptura de un discurso paternalista asociado, en buena medida, con las reivindicaciones nacionalistas y la oposición al dominio estadounidense sobre la isla. El paternalismo es, para el crítico puertorriqueño, un dispositivo (re)productor de una hegemonía basada en juegos retóricos específicos:

Del paternalismo habría que destacar ante todo una “topografía” peculiar que lo caracteriza: el hecho de que supone una relación jerárquica entre sujetos, uno de

los cuales se constituye en “superior” al relegar al otro o a los otros a la categoría de “subordinados”. Si el superior se coloca en una posición privilegiada es por la relación de poder que entabla con el otro, pero también porque entabla una retórica. Es paternalista quien se ve como padre y coloca a otros miembros de la sociedad en una posición inferior de niños figurados. La retórica del paternalismo a menudo remite a las relaciones familiares, y su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia. (Gelpí 1993: 2)

Resulta obvio, entonces, que no todos los hombres tienen acceso a esa posición hegemónica paternalista. La dominación de la lógica patriarcal no se despliega sólo sobre las mujeres:

La palabra paternalismo remite a un orden masculino. En ese entramado, lo masculino se reconoce como la norma y lo femenino como la alteridad. Los sujetos masculinos ejercen una supremacía o hegemonía sobre los otros que tienen menos poder, ya sean sujetos femeninos u otros hombres que no tienen los atributos que se asocian con lo masculino. La masculinidad normativa, como aclaran los sociólogos, está definida por el poder, la agresión y el énfasis en la sexualidad. [...] Históricamente, y respondiendo a los parámetros patriarcales, la masculinidad ha sido más importante para el hombre que la feminidad para la mujer. (Martínez 2008: 11)

Así pues, si difícil es ser mujer en una sociedad marcadamente patriarcal, ser hombre no resulta mucho más fácil, al menos si uno es un hombre perteneciente no a los

segmentos hegemónicos de la población sino a los subalternos, ya que a la subyugación efectiva se le suma una muy aguda conciencia de fracasar “como varón”. Es en este sentido que la violencia verbal y el fanfarroneo gestual del rap pueden catalogarse como “affirmative action for the ego” (Bradley 2009: 188). El ego, en este caso, de los machos *no* dominantes.

En su ensayo “Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión”, Rafael Ramírez y Víctor García Toro identifican varias formas de masculinidad en el tejido social puertorriqueño: la hegemónica, que, vista como natural, garantiza o se emplea para garantizar la posición dominante del hombre y la subordinación de la mujer (así como la de los sujetos masculinos atípicos o débiles); la cómplice, que pese a no ser dominante le sigue el juego a la hegemónica, por propia conveniencia; la subordinada, que se acepta como inferior a la hegemónica, y se somete a ella; la contestataria, que no se acepta a sí misma como inferior, y por tanto cuestiona y rechaza la masculinidad hegemónica; y la hipermasculina, que consiste en la exageración hasta el paroxismo de lo que se considera masculino tanto en el cuerpo como en la conducta, y que obviamente es la que interesa en el contexto del presente trabajo, en tanto y en cuanto representa una estrategia de (re)afirmación subjetiva del sujeto masculino subalterno. En el ámbito del reggaetón, ningún hombre es más hipermasculino que el construido verso a verso, y onomatopeya tras onomatopeya, por Residente, el vulgarísimo vocalista y compositor del famoso dúo Calle 13:

Aunque Calle 13, como los surrealistas clásicos, suele expresar un sexismo común que localiza la identidad masculina en “los cojones”, así como una

homofobia ambivalente en la cual el “mama bicho” y el “chupa verga” aparecen como figuras particularmente detestables, rechaza a la vez la noción de que la sexualidad es terreno de machos. Mientras que numerosas canciones de reguetón reducen el deseo femenino a un coro que mendiga “papi-dale-papi”, Residente se autorrepresenta como un pobre hombre deseante a merced de mujeres que insisten que “tú no sabe’, no sabe na” (“La hormiga brava”). Por lo que, aun con toda su labia y desenfreno masculinista, el Residente es sobre todo un perdedor. (Negrón-Muntaner 2009: 1.102)

Los machos hipermasculinos del narcocorrido y el reggaetón presentan, leídos de este modo oblicuo, una faz bastante más compleja —e interesante— que la de una simple —y continuadora-de-hegemonía— figura de dominio y abuso machista/sexista/misógino. Más bien adquieren, precisamente por su carácter paroxismal, excesivo, mimético-cuasi-paródico, un cariz decididamente antihegemónico o al menos no hegemónico. Son, al fin y al cabo, machos atávicos, clausuradores del antimacho de la modernidad, como vimos.

El reggaetón, muy claramente, trata de posicionarse como un discurso de carácter antihegemónico (y, sin embargo, legítimamente heroico). En su canción “Amén”, Tempo se presenta a sí mismo de la siguiente guisa:

Yo represento a los que no tienen salida,
a las esquinas¹⁵³, la pobreza,
por eso el bajo mundo a mí me inspira.

¹⁵³ “La esquina” es, dentro del paisaje urbano musicalizado, el hábitat natural del guapo de barrio como mínimo desde que uno de estos personajes apareció “por la esquina del Viejo Barrio” en el himno salsero “Pedro Navaja”. También puede interpretarse como el sitio por excelencia del tráfico de drogas en pequeña escala. Véase Otero Garabís 2009.

Arcángel, por su parte, narra una historia pretendidamente autobiográfica en su canción “En el callejón”. Nótese cómo la voz poética califica de “mala” la vida que lleva y, sin embargo, no sólo no la condena sino que termina atribuyéndose virtudes natas como la sinceridad y la capacidad de trabajo:

Desde chamaquito en el callejón
siempre me ha gustado el vacilón¹⁵⁴,
lo malo me llamaba
mientras por los callejones de mi isla traficaba. [...]

De vez en cuando hablo con Dios y no contesta,
le pido por mi vida y por que el día amanezca,
gracias le doy a él por darme el flow¹⁵⁵ verdadero,
qué más puedo dar si desde que nací soy bandolero,
desde pequeño fui sincero
y aprendí que las cosas bien hechas hay que hacerlas con esmero.

En cuanto al otro género que nos ocupa, El Coyote de Xalisco —en su ya citado corrido “Cruz de marihuana”— llega a poner en boca del protagonista la palabra “gloria”:

Que mi memoria la escriban
con llanto de amapola¹⁵⁶

¹⁵⁴ “Fiesta” o “juerga”. Implica normalmente el consumo de alcohol u otras sustancias más o menos legales.

¹⁵⁵ Estilo, ritmo y talento lírico para rimar que constituye el bagaje cultural fundamental de todo rapero-reguetonero.

¹⁵⁶ Alusión obvia a la heroína, sustancia que se extrae de la adormidera, muy parecida a la amapola común.

y que con balas se diga
la fama de mi pistola,
para gallos¹⁵⁷ en mi tierra
la sierra fue nuestra gloria.

Sobre mi tumba levanten
una cruz de marihuana,
no quiero llanto ni rezo,
tampoco tierra sagrada,
que me entierren en la sierra
con leones de mi manada.

La valentía, la fama, la gloria, una vida digna de ser recordada y hasta escrita, son todas características vinculadas a la figura del héroe que esta y otras canciones atribuyen con aparente naturalidad a narcotraficantes, matones de barrio y otros personajes fuera de la ley. Por supuesto, esto no es nada estrictamente nuevo, ni en Latinoamérica ni en otras regiones del planeta. Relatos de bandoleros que roban a los ricos para dar a los pobres, o cuyas acciones delictivas pueden justificarse e incluso admirarse de una u otra manera en función de las circunstancias previas o las buenas acciones posteriores, han capturado la imaginación de mucha gente en muchos lugares durante muchos períodos de la historia.

Hablamos, desde luego, de ese bandidaje social que Eric Hobsbawm explora en sus ya citados trabajos *Primitive Rebels* y *Bandits*. La frontera entre Estados Unidos y México ha sido desde siempre un territorio fértil para estos personajes fuera de la ley,

¹⁵⁷ Un “gallo” es, en estas canciones, un hombre fuerte, decidido, valiente (véase Simonett 2006).

denunciados y perseguidos implacablemente por el estado, y sin embargo anclados con firmeza en el corazón de la gente común. Dado que como hemos visto el corrido ha sido la forma de expresión popular favorita en la región, no sorprende en absoluto que el “bandido social” asome con gran frecuencia entre los “hechos reales de nuestro pueblo”, como ocurre por ejemplo en el corrido tradicional sinaloense “Yo no mato por matar”:

Me llaman el bandolero
porque la ley quebranté
pero la ley es del rico
y por eso la violé.

A menudo, estos personajes tienen nombres y apellidos, y surgen de la vida real aunque hayan sido sometidos a un evidente proceso de mitificación: Joaquín Murrieta, Jesús Malverde, Gregorio Cortez... Los casos son incontables en el corrido clásico (el de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX). Véase por ejemplo el corrido tradicional dedicado al primero de los bandidos-héroes mencionados, quien vivió en California justo en la época en que dicho territorio cambió de manos, y se rebeló contra la opresión que sobre los mexicanos ejercían unos anglos recién llegados a la región atraídos por la fiebre del oro:

A los gringos y avarientos
yo les quito su dinero,
a los humildes y pobres
yo me quito el sombrero.

¡Ay, qué leyes tan injustas!

Voy a darme a bandolero.

Héroe popular sin ninguna duda, Murrieta estuvo sin embargo ausente durante décadas de la historiografía oficial, y sus hazañas fueron narradas y renarradas sólo en la tradición oral de los corridos, los cuentos al pie de la fogata y otras crónicas alternativas:

Corbalá¹⁵⁸ notes that his legend is a product of both authentic “astonishing facts and feats” and also “fantasy and tall tales” but attributes its creation and persistence to a chain of oral history among Californians. In other words, Murrieta finally attains hero status among Sonora’s *letrados* in 1977, but he is not embraced, and his heroism is shown to be of interest only to emigrant communities on the other side of the border. The *corridos*, then, are quite important in that they not only exalt Murrieta as a Sonoran hero but do it in the face of his rejection on the part of Sonoran elite culture. (McKee Irwin 2007: 87)

Hobsbawm ya había sostenido, con respecto a los bandidos sociales, que éstos “belong to remembered history, as distinct from the official history of books” (2000: 145). Parece claro que las tesis del investigador inglés sobre el bandidaje social se aplican plenamente a las realidades de la frontera en las formativas décadas finales del siglo XIX:

El bandolero social fue una de las formas que asumió la desesperación del peón depauperado, del campesino sin tierra, del minero socavado, y simboliza una

¹⁵⁸ Se refiere a Manuel Santiago Corbalá Acuña, que en 1977 se convirtió en el primer historiador de Sonora en registrar la vida y los milagros de Murrieta, bandido decimonónico procedente de ese estado mexicano según numerosas versiones populares de su historia.

situación de polarización social e indefensión popular para el caso de la población mexicana que vivía en Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX. (Valenzuela 2003: 20)

¿Qué decir de las décadas finales del siglo XX y el paso del corrido a secas al narcocorrido? Lo cierto es que la polarización social y la indefensión popular continúan impertérritas, a ambos lados de la línea, para una porción en absoluto desdeñable de la población. Una situación que, como hemos visto, el neoliberalismo no ha querido o sabido sino empeorar: los pobres son cada vez más pobres, los ricos son cada vez más ricos, las oportunidades son cada vez más escasas dentro de la legalidad, la demanda de bienes prohibidos “al otro lado” abre cada vez más oportunidades alternativas “del lado de acá”, y la gente, como en toda época, no necesariamente se resigna a vivir en régimen de semiesclavitud o a ver a sus hijos morir de hambre. Para Hobsbawm, es justamente esta gente respondona, que no se allana ante el poder, “que se hace respetar” (2000: 34-45), la que, en circunstancias propicias, se echa al monte para darse al bandolerismo, y tras la correspondiente mitificación se convierte así en vía de escape para los sueños de quienes —por pasividad, por cobardía, por muy comprensible instinto de supervivencia— *no* se hacen respetar.

“El cártel de a kilo”, de los Tucanes de Tijuana, apunta en esta dirección. La justificación de la delincuencia basada en la falta de posibilidades económicas es clara. También lo es la idea de que traficar con fármacos dista de ser la peor actividad humana:

Mucha gente critica mi vida
porque trabajo contra la ley,

dicen que gano dinero sucio,
no lo niego, eso lo sé muy bien,
pero el dinero aunque esté muy sucio
quita el hambre, analícnlo bien.

La pobreza ni en cine es bonita,
por eso hay que trabajar, señores.
No se asusten por lo que ando haciendo:
en el mundo hay cosas mucho peores.
Si me ocupan me marcan al beeper
y al final cuántos ochos le ponen.

Ahora bien, más allá de tal justificación, ¿son realmente “sociales” estos nuevos bandoleros? Recuérdese que, para Hobsbawm, el bandido se convierte en tal cuando lleva a cabo una acción que el estado o las autoridades locales consideran delictiva, pero que *no* constituye un crimen según las convenciones y convicciones populares, por lo que *no* es visto como un malhechor en el seno de su propia comunidad. Por eso recibe la ayuda de los pobres, quienes lo tienen en gran estima, e incluso llegan a convertirlo en figura mítica:

Bandits and highwaymen preoccupy the police, but they ought also to preoccupy the social historian. For in one sense banditry is a rather primitive form of organized social protest, perhaps the most primitive we know. At any rate in

many societies it is regarded as such by the poor, who consequently protect the bandit, regard him as their champion, idealize him, and turn him into a myth. (Hobsbawm 1965: 13)

Este parece ser el caso de los narcos del narcocorrido y los guapos del reggaetón. Si bien hay una clara conciencia de estar delinquiendo, de estar contraviniendo las leyes, de estar participando en “la mala vida”, no se aprecia la misma conciencia con respecto a estar haciendo algo incorrecto, estar realizando actos *moralmente* reprobables, estar en el papel de “el malo de la película” en resumidas cuentas. En los ranchos del agro mexicano y en las calles de los suburbios puertorriqueños, en numerosas ocasiones, lo que para el gobierno es violencia y crimen para la gente es legítima defensa de los intereses locales, y los mismos hombres que para el estado son forajidos irredimibles se transforman en los mayores benefactores a ojos de quienes viven —directa o indirectamente— de ellos o cerca de ellos.

Dos filmes recientes abordan este asunto de manera reveladora. En *Rudo y Cursi* (Cuarón 2008), dos hermanos oriundos de un pequeño poblado rural mexicano llegan a la capital del país para trabajar en el mundo del fútbol, pero sobre todo para escapar de la pobreza y para ser capaces de mantener a su familia. Por un tiempo tienen éxito y suerte: Rudo es un portero imbatible, Cursi un goleador mortífero, y ambos juegan en primera división destacándose entre los mejores. El segundo incluso parece a punto de conquistar su sueño de triunfar en el ámbito de la canción romántica (de ahí su sobrenombre). Pero pronto comienzan los problemas en forma de mujeres, drogas y otras tentaciones. Tras la caída en desgracia de ambos, el plan de comprarle una casita a la madre fracasa, al igual

que el de proveer para toda la parentela. El personaje secundario que se hace cargo del bienestar familiar —y de construir la casa para la madre— no es otro que Don Casimiro, el narco local, quien está casado con la hermana de los protagonistas y asume el rol de bienhechor dadivoso con perfecta naturalidad. El mensaje es claro: ante la dejación de obligaciones del estado, alguien tiene que actuar, y a ese alguien se le agradecen sus acciones y se lo considera “un gran hombre” por mucho que sus actividades económicas sean prohibidas y perseguidas por la justicia. Hoy, Rudo es entrenador del equipo de fútbol juvenil de su pueblo, y Cursi regenta un karaoke donde puede dar rienda suelta a su dudoso talento vocal todos los viernes por la noche. Tanto el equipo de fútbol como el karaoke pertenecen a Don Casimiro¹⁵⁹.

En la película nacional más taquillera en la historia de Puerto Rico, entretanto, Ramón Ayala —más conocido como Daddy Yankee— interpreta a un guapo de barrio que, movido por el amor de una mujer, decide cambiar de vida, abandonar el crimen, e introducirse en el mundo de la música. Tenuemente inspirada en la biografía de Ayala, quien recibió unos tiros “confundidos” cuando tenía diecisiete años (*Chosen Few* 2004), *Talento de barrio* (Santiago 2008) parece en principio una condena pura y dura de la vida al margen de la ley: al fin y al cabo el protagonista, un maleante llamado Édgar cuyo nombre artístico como reguetonero es Don Dinero, elige regenerarse y reintegrarse a la sociedad. Ahora bien, es preciso tener en cuenta otros detalles, como el hecho de que, aunque decide dejar atrás su pasado delictivo, Édgar no rompe con el barrio ni con sus

¹⁵⁹ Resulta tentador equiparar a Cursi con los técnicos y a Rudo con los rudos de la lucha libre, o, lo que es lo mismo, a Cursi con los tecnócratas y a Rudo con los políticos de la historia de México, en los términos simbólicos que utilizamos para analizar el caso de Santo el Enmascarado de Plata. Así leída, la película nos ofrece un final devastador, en el que ambos modelos han fracasado y lo único capaz de sostener el proyecto familiar-nacional es el narcotráfico. Rudo y Cursi siguen viviendo en medio de la añoranza de un pasado glorioso, representado por el fútbol y por la canción romántica, pero sólo porque Don Casimiro se aviene a financiar sus nostálgicas actividades.

amigos, quienes siguen dedicados al trapicheo y el crimen de poca monta. Lejos de pintar una idílica reconciliación con el statu quo legal, no questions asked, la película ofrece en su escena cumbre un enfrentamiento a puñetazo limpio entre Édgar y un policía a quien se presenta como abusivo y corrupto (la gente del caserío forma un corillo para mirar la pelea y animar a su bandido-héroe reguetonero). El personaje de Daddy Yankee es un bandido social, nítidamente, ya que incluso antes de abandonar la mala vida se muestra justo, bondadoso y preocupado por sus compañeros de pandilla y los vecinos del barrio, en tanto que después de su transformación, y a pesar de su nueva postura con respecto a las actividades contra la ley, no duda en volver a emplear la violencia para defender a su gente del auténtico villano del filme: Jayko, un matón sin escrúpulos interpretado por el también reguetonero Maestro, quien se hace con el control del caserío tras la retirada de Édgar. Precisamente es en la comparación entre Édgar y Jayko donde *Talento de barrio* construye la clara posibilidad del bandidaje social como fuerza al margen de la legalidad, pero de signo positivo, en contraposición con una delincuencia vulgar sin lo social como horizonte.

Para Hobsbawm, la intención del proscrito cuenta poco a la hora de catalogarlo como social, puesto que la *idea* del bandido social y el *modelo* de heroicidad alternativa que representa terminarán imponiéndose a cualquier carencia evidenciada en la realidad:

It does not greatly matter whether a man began his career for quasi-political reasons [...] or whether he simply robs because it is a natural thing for an outlaw to do. He will almost certainly try to conform to the Robin Hood stereotype in some respects; that is, he will try to be 'a man who took from the rich to give to

the poor and never killed but in self-defence or just revenge'. He is virtually obliged to, for there is more to take from the rich than from the poor, and if he takes from the poor or becomes an 'illegitimate' killer, he forfeits his most powerful asset, public aid and sympathy. (2000: 19-20)

Tampoco importa demasiado la criminalidad más o menos expresa. Si bien arguye que en las "sociedades tradicionales" los delincuentes son casi por definición "outsiders", mientras que los bandidos sociales que aquí nos interesan "are in no sense heterodox, but share the value-system of ordinary peasants, including their piety, and their suspicion of out groups" (2000: 42-43), el historiador británico opina que no se debe descartar sin más al criminal puro y duro, vulgar, antisocial, del estudio del bandidaje social que propone:

Nevertheless, criminal robbers cannot be simply excluded from the study of social banditry. In the first place, where for one reason or another social banditry did not flourish or had died out, suitable criminal robbers might well be idealized and given the attributes of Robin Hood, especially when they concentrated on holding up merchants, rich travellers, and others who enjoyed no great sympathy among the poor. [...] In the second place, involuntary outcasts from the peasantry, such as the ex-soldiers, deserters and marauders who abounded in periods of disorder, war or its aftermath, provided a link between social and anti-social banditry. (2000: 44-45)

En definitiva, y cualesquiera que sean su actitud y sus acciones en la práctica, "there is no doubt that the bandit is considered an agent of justice, indeed a restorer of

morality, and often considers himself as such” (2000: 49), todo ello basado en un punto de vista subalterno cuyo código de honor resulta mucho más maleable que las dicotomías de la ley:

Whether any real bandit was ever in a position to live consistently up to this moral requirement of his status is therefore very doubtful. Whether he was ever really expected to, is also by no means clear; for though the moral imperatives of a peasant society are sharp and defined, men used to poverty and helplessness usually make an equally sharp distinction between those commandments which are genuinely binding in virtually all circumstances—e.g. not talking to the police—and those which, from necessity or destitution, can be dispensed with. (2000: 52)

Quiero concluir esta sección con una cita larga pero reveladora del reciente estudio *Liberalism at its Limits: Crime and Terror in the Latin American Cultural Text*, en el que Ileana Rodríguez se refiere a la figura de Pablo Escobar, “the most alive dead man in all of Colombia”, quien personifica como pocos personajes históricos o ficticios las múltiples facetas del bandido heroico/héroe proscrito admirado, temido, respetado, odiado, amado:

Pablo’s figure is the backdrop for a discussion of the constitution of marginal or subjugated subjectivities in the public sphere—above all, what it means to be a man, a person, and a citizen subject. The poor projected and continue to project

onto him the illusion of being—to be someone, to achieve something. But Pablo also stands for what the U.S. Drug Enforcement Agency considers a psychopath, an evil man, an egocentric maniac, the Da Vinci of crime—that is, the international basilisk-demon who joins the necropolis of the despicable and portentously abject. This negativity notwithstanding, Pablo also projects himself as a great man, a leader, an expert in negotiations, and a politician. [...] But what matters now is what he has become: the symbolic capital of the popular heroic. The profiles of the popular bandit and the leader dovetail, for both embody qualities associated with bearers of social justice. And the composite political leader/poetic bandit enters and is nourished within a popular imaginary that includes heroes high and low, national and transnational: the Lone Ranger, Zorro, Santo, alongside the Untouchables, Bonnie and Clyde, Pancho Villa, Al Capone—exceptional characters who are born once in a century. (2009: 150-151)

SALIDA

We can be heroes,
just for one day.

David Bowie

IV. Conclusión

Vulgaridad terrenal, violencia divina y heroicidad subalterna

Como se anunció en la introducción, este estudio ha recorrido aproximadamente seis decenios de la historia reciente de América Latina de la mano de una serie de iconos populares, salidos tanto de la vida real como del mundo de la ficción, en un esfuerzo por insertarlos en su contexto histórico, examinar su relación con las categorías de lo estatal y lo nacional, y comprender su articulación en el plano del discurso oficial, así como en el del imaginario popular, con el objetivo de discernir hasta qué punto estos héroes (y bandidos) reproducen la lógica hegemónica y en qué medida permiten una lectura alternativa —aun si es preciso hacerla a contrapelo en el sentido benjaminiano— que resista tal lógica.

Dicho recorrido empezó con una introducción donde se definieron los términos más relevantes para el desarrollo de esta investigación, con especial atención a las nociones mismas de héroe, de nación y de cultura popular, todo ello en un marco teórico que puede en justicia describirse como subalternista y postcolonial. Mediante la revisión de ciertos postulados clásicos de Hegel, Rank y Campbell, se definió al héroe “convencional” de la tradición occidental-eurocéntrica como un modelo de socialización —entendida ésta como conciliación e identificación con la cosmovisión hegemónica— basado siempre en la integridad de un ego victorioso y encarnado en la figura de un paladín socialmente representativo. Se inquirió a continuación si este tipo de identificación y, por tanto, este tipo de figura son comunes o siquiera *imaginables* desde una mirada situada en los márgenes de la modernidad (unos márgenes marginalizados,

valga la redundancia, por esa misma modernidad autodefinida, en última instancia, en términos eurocéntricos y colonialistas), esto es, desde una mirada subalterna emanada de sensibilidades múltiplemente periféricas. Tras una problematización del devenir de la nación como entidad discutiblemente homogénea, inclusiva o socialmente representativa en la historia latinoamericana, se planteó la posibilidad de encontrar en la cultura popular —entendida como ya inseparable, para bien o para mal, de la masiva— una ventana hacia un héroe “alternativo” de cariz no necesariamente revolucionario pero sí antisistémico o al menos no integrado, es decir, no representante de (la visión de) las clases dominantes ni conducente al fortalecimiento del statu quo.

Los dos primeros iconos estudiados bajo este prisma fueron los héroes populares mexicanos Santo el Enmascarado de Plata, luchador profesional en la vida real devenido superhéroe en la vida de papel del cómic y en la vida de celuloide del cine a partir de los años cincuenta, y el Chapulín Colorado, ficticio superhéroe creado e interpretado por el comediante Chespirito que se adueñó de las pantallas de televisión latinoamericanas a mediados de los años setenta. El análisis de Santo permitió delinearlo como el antimacho que México necesitaba una vez llegada la “pax priísta” que siguió a la turbulenta etapa revolucionaria y, por tanto, como el adalid de la modernidad en un país embarcado en un ambicioso proceso de modernización basado en la decidida intervención estatal que preconizaba la entonces dominante doctrina del desarrollismo. Quedó claro que todo lo que hoy nos parece llamativo de este personaje no es sino lo que tiene de pintoresco o poco convencional con respecto a la tradición superheroica original, la estadounidense, empezando con el mero hecho de ser un luchador convertido en superhéroe protagonista de extrañas películas en que él y otros luchadores-superhéroes se enfrentan a peligrosos

criminales, científicos locos y diabólicos monstruos con un temerario desdén por las convenciones del séptimo arte como vehículo narrativo y de la ciencia ficción, la fantasía y el terror como géneros literario-cinematográficos. Sin embargo, con todas sus (muchas) especificidades, el Enmascarado de Plata es un superhéroe bastante al uso, que es fuerte, valiente e inteligente y que lucha, en esencia, por los mismos ideales de orden y justicia sustentadores del statu quo que defienden los superhéroes del norte en estrecha colaboración, normalmente, con la policía y otros brazos armados del estado. El Chapulín Colorado, por su parte, es diametralmente distinto —de hecho es el reverso consciente del modelo superheroico estadounidense—: débil, cobarde y algo tonto, su salto a la fama coincide con la quiebra del molde desarrollista y el resultante descalabro del poder estatal en México y en el resto de América Latina que constituyó la antesala del largo reinado del neoliberalismo en la región. En esa debilidad, esa cobardía y esa escasa inteligencia, en esa quiebra en definitiva, se atisba la incapacidad de la imaginación popular periférica (porque no nos engañemos: si bien el Chapulín es un producto de la megacorporación mediática Televisa, quienes han hecho de él el superhéroe más popular de las últimas décadas, en lugar y por encima de otras opciones disponibles o concebibles, han sido en gran medida los propios espectadores mediante su consumo extraordinariamente entusiasta) para verse a sí misma en un rol hegemónico, lo que en el capítulo correspondiente hemos descrito como la inviabilidad de un Superman latinoamericano.

Transitado este camino desde el héroe más o menos convencional identificado con lo hegemónico hasta el héroe paródico que revela, jocosa pero quirúrgicamente, la ruptura o al menos el tambaleo de esa misma hegemonía, el presente trabajo se enfocó en el auge finisecular de dos figuras, el traficante de drogas y el guapo de barrio, que han

invadido el tejido sonoro de América Latina y en especial el de las zonas transnacionales del paso del Río Bravo y del puente aéreo San Juan-Nueva York a lomos de narcocorrido y reggaetón. Estos personajes son, en principio, lo contrario de un héroe, no en un sentido paródico como en el caso del Chapulín Colorado, sino en el sentido bastante más directo de que están fuera de la ley, cometen actos delictivos y son, desde el punto de vista del estado, villanos. Sin embargo, tanto el narcocorrido como el reggaetón suelen contar en clave heroica sus proezas, ensalzar sus virtudes, justificar sus acciones y otorgarles casi sin vacilación alguna la categoría de héroes. No parece fruto del azar que los dos géneros lírico-musicales de habla hispana más vendedores de la actualidad canten las “hazañas” y las “virtudes” de personajes “fuera de la ley” en un tono “heroico”: en un mundo postcomunista, postrevolucionario, postdesarrollista, de hecho prácticamente post-todo, y crucialmente postnacional, resulta casi natural que los héroes populares sean narcos, pandilleros y otras figuras salidas del lumpen más abyecto. Estamos, al fin y al cabo, ante una realidad que no es sino el resultado histórico de la aplicación del neoliberalismo —de forma más o menos programática según el país o la región de que se trate— en América Latina durante los años ochenta y noventa: el desastre político, económico y social de los devastadores años noventa y del principio del nuevo siglo, esto es, precisamente el decenio en que tanto el narcocorrido como el reggaetón florecieron y llegaron a ser lo que son. En consecuencia, el capítulo en cuestión se consagró a la tarea de explicar sus respectivas características principales siempre a la luz de ese caldo de cultivo violento e inmisericorde, y a analizar el modo en que estas dos manifestaciones de la cultura popular responden —en el sentido doble de que nacen de él y lo combaten— a un estado en recomposición que ha dejado de lado cualquier preocupación por el bienestar social de

amplias mayorías de su población, pero sigue intacto en todo lo que tiene que ver con el uso de la fuerza para proteger los intereses de las élites propietarias y empresariales, tanto locales como internacionales. Así entendidos, los delincuentes que pueblan estas canciones devienen bandidos sociales, sus violentas acciones se convierten en actos de resistencia, y su presunta villanía les confiere el carácter de antihéroes del estado postnacional.

Considero cumplido el objetivo, anunciado en la introducción de este trabajo, de mostrar la manera en que las audiencias de América Latina han ido moldeando héroes populares patentemente diferentes a los de los centros hegemónicos, al decantarse por ciertos personajes —y no por otros— a la hora de elegir dónde invertir su (escaso) dinero y su (infinito) cariño. No es tanto que las producciones culturales examinadas construyan vías alternativas, antisitémicas, no integradas, ni que estos personajes sean subalternos en sí mismos o en la cabeza de sus creadores, sino que usándolos como caja de resonancia podemos oír a lo lejos el eco de la subalternidad. Si, como famosamente arguyó Gayatri Spivak, “the subaltern cannot speak” (2006: 28), quizá podamos al menos inferir lo que su voz no dice ni puede decir examinando con atención lo que les gusta a las masas, por definición oprimidas, de la sociedad capitalista, consumista, global de hoy. Una tarea sin duda difícil, pero importante, de hecho urgente. Considérese que, como nos recordó Benjamin en su octava tesis de la historia, “the tradition of the oppressed teaches us that the ‘state of exception’ in which we live is not the exception but the rule”, y nuestra misión consiste en “attain a conception of history that is in keeping with this insight” (1969: 253). Aproximándonos al superhéroe en bancarrota, narrando y renarrando al bandido, intentamos —modestamente— caminar en esa dirección.

Mediante ese mecanismo subrepticio pero efectivo que consiste en que los medios proponen pero el público dispone, y que es a fin de cuentas lo que hace de la cultura popular y el fenómeno de la comunicación de masas objetos de estudio tan interesantes y espacios de negociación de sentidos con potencial emancipador (aunque también, desde luego, opresor), las preferencias de los lectores de cómics, espectadores de cine y televisión, oyentes de radio, discotequeros de fin de semana, jóvenes perdidos en el supermercado de las ideas y las ideologías en un mundo pretendidamente postideológico, rebeldes con o sin causa y demás consumidores de cultura han llevado a los productores de cultura a introducir, frecuentemente a su pesar, figuras que incorporan la marca de la diferencia colonial —y, por tanto, el espectro de lo postcolonial— aun en artefactos creados y ofrecidos como “mero entretenimiento”.

Artefactos, por cierto, a menudo incómodos en un contexto académico, letrado, culto. Desde un punto de vista bastante superficial y poco realista, más de un crítico ha observado la por lo demás insoslayable cutrez de las películas de Santo el Enmascarado de Plata o del programa televisivo *El Chapulín Colorado* como productos audiovisuales o la con frecuencia escasa calidad poética y musical de las composiciones del narcocorrido y el reggaetón. Como se vio en el capítulo correspondiente, la crítica casi al completo ha optado por denostar y sobre todo ignorar de manera olímpica los filmes de Santo y el cine de luchadores en general, pasando así por alto las películas más populares de toda una época en el cine mexicano y ahorrándose la tarea de explicar mínimamente dicha popularidad más allá del perenne argumento de que las masas carecen de gusto. Superhéroe latinoamericano por antonomasia desde mediados de los setenta, el Chapulín brilla sin embargo por su ausencia en tratados académicos de alguna seriedad, y cuando

se lo menciona suele ser una simple anécdota. El narcocorrido y el reggaetón han sufrido no sólo desprecios de todo calibre de parte del establishment, la crítica especializada y la prensa en general, sino incluso múltiples intentos de censura impulsados por autoridades más bien torpes con exiguo entendimiento del efecto *Index Librorum Prohibitorum*, de su nieto de la era digital el efecto Streisand, y de la naturaleza humana en última instancia.

No seré yo quien niegue que la abrumadora mayoría de las películas estelarizadas por Santo son, para decirlo sin ambages, malas. Subproductos de un cine mexicano en crisis, sus valores de producción rayan en lo risible, sus guiones resultan humorísticos de manera a todas luces involuntaria, sus actuaciones despiertan una tierna vergüenza ajena, y sus deficiencias en el plano de la técnica cinematográfica se antojan incuestionables (una de las contadísimas excepciones que estaría dispuesto a defender, con todo y sus murciélagos de plástico suspendidos de muy visibles hilos invisibles, es el clásico filme *Santo contra las mujeres vampiro*). En cuanto al Chapulín Colorado, si bien ya en los ochenta, en la época en que habían pasado a formar parte de *El Show de Chespirito*, sus aventuras contaban con mayores y mejores medios, incluso entonces salta a la vista que la calidad de las escenografías y del acabado de la producción en general deja mucho que desear. Y no hablemos de los efectos especiales, utilizados por ejemplo para reducir de tamaño al Chapulín cuando se toma sus pastillas de chiquitolina, ya que éstos rozan ciertamente el ridículo (aunque, según el artículo correspondiente de Wikipedia, dichos efectos de *chroma key* se consideran más bien innovadores para la televisión iberoamericana de la época).

Más profunda es desde luego la crítica que hace referencia al excesivo uso de la violencia verbal y física en los programas de Chespirito, programas, recuérdese, en un

principio dirigidos a un público infantil. Pero es que aquí nos encontramos ante una cuestión de mucho mayor raigambre: el problema de la violencia en la sociedad actual en general. Difícilmente es el Chapulín el superhéroe más violento verbal o físicamente, armado como va únicamente con su chipote chillón y poco más aparte de su miedo. Desde hace tiempo (yo las recuerdo ya en mi infancia más temprana), no son en absoluto infrecuentes las diatribas de educadores, psicólogos, sociólogos, padres de familia, clérigos o simples moralistas contra la televisión, el cine, los vídeos musicales, los videojuegos, las letras de canciones, las páginas web y, en suma, virtualmente toda la producción cultural popular del presente por su alto grado de violencia —suele añadirse en estas críticas como algo igual de negativo el contenido sexual, que sin embargo en el caso de la obra de Gómez Bolaños es inexistente— y, lo que es ya ir más lejos porque es establecer un juicio de intenciones no demostrables, por su incitación a la violencia. Quizá habría que llegar al meollo del asunto y examinar por qué casi toda la cultura popular —e incluso la alta o formal— de nuestra sociedad actual exuda violencia: me temo que el problema no radica en los productos culturales sino en la propia sociedad.

Qué decir, en este apartado, del narcocorrido y el reggaetón. Como se examinó con detenimiento en el capítulo correspondiente, ambos se regodean en la violencia, la describen con todo lujo de detalles, la exhiben como una bandera o una seña de identidad, la presentan como algo normal e inevitable, incluso la glorifican. Ahora bien, conviene recordar cuál es la violencia primigenia de la que surgen estas manifestaciones culturales:

Latin American states were created in order to uphold the principles of social exclusion, oligarchic rule and ruthless exploitation of the majority, including the

native population, slaves, poor immigrants and, more recently, peasants and formal and informal wage workers. These states tend to respond vigorously when inequality and privilege are challenged from below; in contrast, they generally react ambiguously and only weakly when the rules of the game are challenged by sections of the elite. (Saad-Filho 2005: 222)

Pienso que quienes critican a Chespirito o a Chalino Sánchez o a Daddy Yankee por su uso de la violencia no están, muchas veces, hablando realmente de violencia sino de zafiedad, procacidad, grosería, vulgaridad. No sólo la producción de los programas de Gómez Bolaños es cutre: también lo es la gente que sale en ellos. Los seres que pueblan *El Chapulín Colorado* y otras series suyas pertenecen al pueblo llano, hablan como el pueblo llano y actúan como el pueblo llano (todo, es preciso recordarlo, en clave de humor, esto es, con las consabidas exageraciones y parodias de la realidad). Por eso a muchos detractores de la obra de Gómez Bolaños no les gusta la forma de hablar o de comportarse de sus personajes: porque no son elegantes, no son finos, no son cultos, sino todo lo contrario. Cabe preguntarse qué piensan estos críticos con respecto a los comediantes anglosajones —Chaplin, Keaton, el Gordo y el Flaco, etcétera— que como se ha apuntado forman parte del bagaje cultural de Chespirito: muy probablemente ellos, que también son populares e incluso vulgares y zafios, sólo que en inglés y desde el Hollywood clásico, no les parezcan tan abominables ni tan perniciosos para la salud y la educación de niños y adultos.

En el narcocorrido y el reggaetón, igualmente, la voz poética y los personajes se expresan con ordinareiz. En el capítulo correspondiente se ofrecieron innumerables

ejemplos de este desenvuelto e indómito uso del lenguaje popular-coloquial e incluso vulgar que, de hecho, el reguetonero Eddie Dee problematiza explícitamente en su tema “Señor oficial”:

Señor oficial, no es que le quiera tirar,
pero quiero explicarle que no hay diferencia en hablar:
usted dice “multitud”
y yo le digo “corillo”,
usted dice “arma blanca”
y yo le digo “cuchillo”,
usted dice “relajar”
pero yo digo “tripear”,
usted dice “voy a pasear”
y yo digo “voy a janguear”,
usted dice “alterado”
pero yo digo “agitao”,
usted dice “emboscada”
y yo le digo “pescao”,
usted dice “balacera”
y yo digo “tirotiar”,
usted dice “buscar pleito”
y yo digo “rebulear”,
usted dice “influencia”,

yo “labiao 4-15”,
usted dice “marihuana”
pero yo le digo “sinse”,
ustedes dicen “mujeres”,
nosotros decimos “yales”,
pero todas son palabras iguales.

Se trata de una vulgaridad generalizada, propia de la disolución de la barrera entre alta cultura y cultura popular que caracteriza al postmodernismo, cuya ola expansiva ha alcanzado incluso al otrora sacrosanto ámbito de (la construcción de) la nación. Como hemos visto, algunas de las producciones culturales analizadas en las páginas de esta tesis doctoral parecen interesadas en (re)afirmar y (re)pensar la nación, pero no desde arriba, en los términos convencionales determinados desde hace al menos dos siglos por las élites (neo)coloniales, sino desde abajo, en los términos alternativos, populares y, para dichas élites, inaceptables determinados por sensibilidades periféricas antaño excluidas del diálogo nacional. Asistimos así, por un lado, a la drástica mutación del estado-nación —o el paso del estado papá al estado papi (Duchesne 2006)— pero, por otro lado y al mismo tiempo, a la tenaz negativa de las clases populares a abandonar del todo y dar por olvidado el proyecto nacional, aun *a pesar* de las élites, de la ciudad letrada, de un estado en retirada —aunque no por ello menos violento sino todo lo contrario— para mayor gloria del capitalismo transnacional reinante, y con ello a la progresiva (re)articulación de la identidad cultural a partir de coordenadas menos derivadas de lo hegemónico y más ligadas a la perspectiva de lo subalterno o, si se quiere, emanadas de un proyecto nacional

alternativo, de cariz más comunal y menos estatal, con la mirada siempre puesta en lo global.

De la violencia... a la vulgaridad... y de vuelta a la violencia. A una violencia, eso sí, carente por lo general de programa, que no busca cambiar el mundo pero mucho menos pretende reforzar el statu quo, que no es revolucionaria ni contrarrevolucionaria, y que tiene más en común con la violencia divina que con la violencia mítica en términos benjaminianos. Es una violencia gutural, que nace de lo más hondo e interrumpe nuestro presente con la furia implacable de los que no tienen nada que perder y tampoco quieren construir nada, sólo destruir. Es una violencia no dialéctica, no utópica, no instrumental, que no es un medio para conseguir un fin sino un fin en sí misma, y que ni siquiera es necesariamente (reconocida como) violenta pues su violencia soberana y purificadora no requiere derramamientos de sangre. Es una violencia que representa hacer lo contrario de lo que los poderosos sugieren/piden/ordenan que uno haga, desobedecer, rebelarse, manifestar las predilecciones propias y, en última instancia, ejercer la mayor violencia no instrumental y no (necesariamente) violenta imaginable desde una posición de subalternidad radical: existir, persistir, gritar “¡Aquí estoy!” o, simplemente, susurrar “Soy”.

Son el susurro y el grito del ciudadano insano que en nuestros días ha desplazado al ciudadano idealizado e impuesto por el proyecto, hoy en bancarrota, de la modernidad:

El *ciudadano insano* no es otro candidato más a sujeto revolucionario hurgado por el sociólogo *progre* en el magma postmoderno para que ocupe la plaza vacante del proletariado. El ciudadano insano no pugna contra la “injusticia social”, pues

se deleita en plasmar lo asocial en sus avatares. No asume derecho moral alguno, pues le pasa de lado a la moral, incluyendo a las categorías, identidades y prácticas criminales duras que la moral social retroalimenta. El ciudadano insano no desafía la realidad sino que rasga lo real y por eso mismo adquiere la consistencia de una ficción, sin por ello “representar” un hecho social. El ciudadano insano desconoce la tiranía del porvenir, alojándose en la autonomía del presente, cuadrando su reloj a partir del cero futuro, cero pasado. Ni siquiera es un sujeto de cambio social. Ni un sujeto. Ni un individuo. Ni una persona. Ni siquiera un personaje literario. Se trata de una mancha patológica, de un espectro viral que cobra visibilidad en eventos singulares de contagio. (Duchesne 2001: 221)

Se trata de un ciudadano insano que habita nuestro mundo postmoderno en que el capitalismo global todo lo consume y todo lo escupe como valor de cambio, incluso las movilizaciones de resistencia política y cultural que se le oponen con desigual intención y fuerza, por lo que un impulso destructivo *exento de finalidad* acaso sea más efectivo, a la larga, que los esfuerzos revolucionarios programáticos del pasado. Y acaso sea, de hecho, el único impulso que queda: la expiación purificadora de nuestras culpas en medio de un capitalismo ya convertido en religión.

Como dije en la introducción, si la revolución se ha perdido no es en el Chapulín Colorado —ni en el perreo ni en la narcocultura— donde la vamos a volver a encontrar. Lo cual, así expresado, suena nostálgico. Nada más lejos de mi intención, empero, que el desprecio —tan común en la izquierda tradicional— por estas nuevas manifestaciones

artísticas, mediáticas, vivenciales, en definitiva culturales y, como todo lo humano, en última instancia políticas. Pienso que, para empezar, hay que dar tiempo al tiempo hasta ver cuáles son los frutos de estas circunstancias que, es verdad, ya no facilitan caldo de cultivo apto para el eslogan y la barricada, pero por otro lado innegablemente *están allí* y abren espacios de significación para visiones marginales —individuales y comunales— antes solapadas por la obsesión, desde el bando revolucionario tanto como desde el bando reaccionario, por la instancia estatal como única expresión posible de la nación y único agente válido de la emancipación sociocultural. Abren, en resumidas cuentas, una ventana para la esperanza de que “a luta continua”, aunque sea por otros medios e incluso con otros fines (o *sin* ellos), en unos tiempos como los actuales muy necesitados de tal esperanza.

A lo largo de la presente tesis doctoral hemos examinado una serie de productos culturales inmensamente populares que se niegan a amoldarse a los cánones establecidos, a lo socialmente aceptado, a lo que prescriben las autoridades de la cultura y la política. Más un grito destemplado o un susurro bronco que un discurso revolucionario articulado, estos iconos populares y estas formas de expresión rasgan la realidad, la interrumpen e interpelan con violencia, y canalizan así por un fugaz instante la voz de los sin voz, sin ofrecer un diagnóstico de los males sociales y mucho menos una receta para arreglar la sociedad:

No se trata de buscar la verdad positiva y esencial que desenmascararía la ideología del poder, tampoco se trata de proponer supuestas soluciones, sino, como hace el organismo viral, de replicar, proliferar, parodiar, exceder, acentuar

con ironía aquellas lógicas internas del sistema del poder que implican su destrucción, una destrucción que nunca es final y firme sino un permanente estado de paroxismo y crisis en cuyas inevitables porosidades medra un reducto de libertad y autonomía creativa, aquella alcanzable por el paroxista, el contemplador del apocalipsis permanente de lo social, recreado en el discreto desencanto de su indiferencia. (Duchesne 2001: 227)

La parodia, el exceso y la ironía nos han acompañado en todo momento durante este recorrido histórico de doscientas páginas. También la explosión y la proliferación de puntos de vista alternativos, relatos de resistencia e impulsos antisistémicos o, al menos, no integrados, carentes de programa político definido y sin embargo irremediabilmente enfrentados a lo hegemónico, hasta el extremo de constituir, en su versión más violenta, no sólo una llamada de atención o un reclamo de reconocimiento sino una explícita amenaza:

Les va a caer la Calle 13 completa,

pa' que respeten.

¡Aquí se respeta o se te espeta!

¡Se respeta o se te espeta!

¡Se respeta o se te espeta, puñeta!

En su incapacidad —o su falta de voluntad— para creerse un (super)héroe victorioso, en su predilección por bandidos heroicos antes que por héroes convencionales,

en su amor obstinado por ángeles caídos derrotados y demonizados por el sistema, y en su activo escoger —mediante un consumo pasivo pero a la vez productivo— lo que le gusta y lo que no, lo que quiere y lo que no, lo que ha de volverse popular y lo que no de entre el enorme cúmulo de artefactos culturales que se le ofrecen día a día, el heterogéneo público de América Latina ha ido construyendo un imaginario heroico considerablemente distinto del convencional que —sin querer queriendo, para tomar prestada la célebre frase de Chespirito, y probablemente *a pesar* de los medios de comunicación y los intereses de las élites que éstos representan— lleva indeleblemente tatuado el sello de la diferencia colonial así como el de esa sensibilidad periférica, postcolonial, popular de donde surge, precisamente, la fidelidad para con Santo el Enmascarado de Plata, el Chapulín Colorado, los traficantes de drogas del narcocorrido, los guapos de barrio del reggaetón y otros héroes-bandidos-ángeles caídos que han formado, forman y formarán siempre parte de un panteón otro: aquel que tiene por hábitat la cabeza y sobre todo el corazón del sujeto subalterno latinoamericano.

Coda

Quisiera cerrar la presente tesis doctoral citando, simplemente, una canción que resume, sin querer queriendo, varios de los puntos fuertes de la argumentación precedente. Se trata de un corrido de los Hermanos Ortiz que habla de Superman desde un punto de vista subalterno. La descubrí, en uno de esos momentos gratificantes que tiene la enseñanza, cuando una estudiante la usó durante una presentación enmarcada en un curso sobre cine y frontera. Ella, a su vez, había oído la canción en otra clase, cuando para hablar de temas migratorios una colega había proyectado el filme *La misma luna*, de Patricia Riggen. Superhéroe, corrido, subalternidad, sensibilidad periférica, violencia inmanente, respuesta creativa del sujeto marginal ante la adversidad, burla al poderoso, intermedialidad, cultura popular-masiva, academia, serendipia (¿o destino?)... todo en un solo paquete:

(Hablando)

¡Es un pájaro!

¡Es un avión!

No, hombre, ¡es un mojado!

(Cantado)

Llegó del cielo y no en avión.

Venía en su nave desde Kriptón.

Y, por lo visto, no es un americano

sino otro igual como yo, indocumentado.

Así es que, Migra, él no debe trabajar
porque, aunque duela, Superman es ilegal.
Es periodista, también yo soy.
Y no fue al Army, ah, qué camión¹⁶⁰.

Y aquel es güero, ojos azules, bien formado,
y yo prietito, gordinflón y muy chaparro,
pero yo al menos en mi patria ya marché
con el coyote que pagué cuando crucé.

No cumplió con el servicio militar,
no paga impuestos y le hace al judicial,
no tiene mica¹⁶¹ ni permiso pa' volar
y les apuesto que ni seguro social.

Hay que echar a Superman de esta región
y, si se puede, regresarlo pa' Kriptón.
¿Dónde está esa autoridad de inmigración?
¿Qué hay de nuevo, Don Racismo, en la nación?

¹⁶⁰ Eufemismo para no decir “ah, qué cabrón”.

¹⁶¹ “Permiso de trabajo” o “green card”.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Stanford University Press, 1998.
- . “The State of Exception”, en *Politics, Metaphysics, and Death*. Duke University Press, 2005.
- AHMAD, Aijaz. “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the National Allegory”, en *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. Verso, 2008.
- ALAZRAKI, Benito. *Santo contra los zombies*. Filmadora Panamericana, 1961.
- ALBRO, Robert. “The Water is Ours, Carajo! Deep Citizenship in Bolivia’s Water War”, en *Social Movements: An Anthropological Reader*. Wiley-Blackwell, 2004.
- ALLEYNE, Richard. “It’s the Economy, Stupid!”, en *The Daily Telegraph*, 23 de mayo de 2008.
- ALSFORD, Mike. *Heroes and Villains*. Baylor University Press, 2007.
- APARICIO, Frances. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Wesleyan, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 1991.
- ANDRAE, Thomas, y GORDON, Mel. *Siegel and Shuster’s Funnyman: The First Jewish Superhero from the Creators of Superman*. Feral House, 2010.
- ARELLANO, Gustavo. “Polka Politics: The Evolution of Los Tigres del Norte”, en *Orange County Weekly*, volumen 6, número 32, 13 de abril de 2001.
- ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial Transformation*. Routledge, 2001a.
- . *On Post-Colonial Futures: Transformation of Colonial Culture*. Continuum,

- 2001b.
- ASTORGA, Luis. *Mitología del traficante en México*. UNAM, 1995.
- . “La cocaína en el corrido”, en *Revista Mexicana de Sociología*, volumen 62, número 2, abril-junio de 2000.
- AURRECOECHEA, Juan Manuel, y BARTRA, Armando. *Puros cuentos: historia de la historieta en México 1934-1950*. Grijalbo, 1993.
- ÁVILA, Alberto. *Chespirito: el niño que somos*. Xenon, 2005.
- AYALA, César J., y BERNABE, Rafael. *Puerto Rico in the American Century: A History since 1898*. The University of North Carolina Press, 2007.
- BABB, Sarah. *Managing Mexico: Economists from Nationalism to Neoliberalism*. Princeton University Press, 2004.
- BADIOU, Alain. *Logics of Worlds*. Continuum, 2009.
- BAKER, Geoff. “The Politics of Dancing: Reggaetón and Rap in Havana, Cuba”, en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009.
- BALIBAR, Étienne. *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton University Press, 2004.
- BANES, Sally. “Breaking”, en *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, 2004.
- BARTOL, John. “Dead Men Defrosting”, en *Women in Refrigerators* (website). Simone, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Verso, 1993.
- BENEDETTI, Mario. “García Márquez o la vigilia dentro del sueño”, en *Letras del*

- continente mestizo*. Arca, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Schocken Books, 1969.
- . *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Schocken Books, 1986.
- BERGERON, Suzanne. *Fragments of Development: Nation, Gender, and the Space of Modernity*. The University of Michigan Press, 2004.
- BEVERLEY, John. *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. The Prisma Institute, 1987.
- . *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Duke University Press, 1999.
- . “The Im/possibility of Politics: Subalternity, Modernity, Hegemony”, en *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Duke University Press, 2001.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- BOLÍVAR, Simón. *Carta de Jamaica*. Linkgua, 2009.
- BRADLEY, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip-Hop*. Basic Civitas Books, 2009.
- BRENNER, Robert. *The Economics of Global Turbulence*. Verso, 2006.
- BROMBERT, Victor. *The Hero in Literature*. Fawcett Publications, 1969.
- . *In Praise of Antiheroes*. University of Chicago Press, 1999.
- BROWN, Jeffrey A. *Black Superheroes, Milestone Comics, and Their Fans*. University Press of Mississippi, 2001.
- BROWN, Wendy. “Neoliberalism and the End of Liberal Democracy”, en *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton University Press, 2005.
- BROZIK, Matthew David. *The Government Manual for New Superheroes*. McMeel

- Publishing, 2005.
- BUÑUEL, Luis. *Los olvidados*. Ultramar Films, 1950.
- CALDERÓN, Tego. *El Abayarde*. Sony, 2003.
- . *El Enemy de los Guasíbiri*. Sony, 2004.
- . *The Underdog*. Atlantic/WEA, 2006.
- . *El Abayarde contraataca*. WEA, 2007.
- . “Black Pride”, en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009.
- CALLE 13. *Calle 13*. Sony, 2006.
- . *Residente o Visitante*. Sony, 2007.
- . *Los de atrás vienen conmigo*. Sony, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton University Press, 2004.
- CAPUTO, Matt. “Daddy Yankee: The Voice of His People”, en *BallerStatus*, 18 de enero de 2006.
- CARDONA, René. *El Enmascarado de Plata*. Filmex, 1952.
- . *Operación 67*. Estudios América/Cima Films, 1967.
- . *El tesoro de Moctezuma*. Estudios América/Cima Films, 1967.
- . *El tesoro de Drácula*. Cinematográfica Calderón, 1968.
- . *Santo contra los cazadores de cabezas*. Producciones Zacarías, 1969.
- CARRO, Nelson. *El cine de luchadores*. UNAM, 1984.
- CASTILLO-GARSTOW, Melissa. “Latinos in Hip-Hop to Reggaetón”, en *Latin Beat Magazine*, 1 de marzo de 2005.
- CASTLEMAN, Craig. “The Politics of Graffiti”, en *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, 2004.

- CHAKRABARTY, Dipesh. "Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for 'Indian' Pasts?", en *A Subaltern Studies Reader*. University of Minnesota Press, 1997.
- CHANG, Jeff. *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Picador, 2005.
- COBB, William Jelani. *To the Break of Dawn: A Freestyle on the Hip-Hop Aesthetic*. New York University Press, 2007.
- COOGAN, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. MonkeyBrain Books, 2006.
- COOPAN, Vilashini. "The Ruins of Empire: The National and Global Politics of America's Return to Rome", en *Postcolonial Studies and Beyond*. Duke University Press, 2005.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire*. Horizonte, 1994.
- CORONA BLAKE, Alfonso. *Santo contra las mujeres vampiro*. Filmadora Panamericana, 1962.
- CORTÉS, Ana María, y MARTÍNEZ, María Eugenia. "Superhéroe de carne y hueso", en *Somos*, número 1.941, octubre de 1999.
- CORTÉS, Jason. "Vivir en varón: machismo y modernidad en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez", en *Hispanic Review*, volumen 73, número 4, otoño de 2005.
- COSTELLO, Matthew J. *Secret Identity Crisis: Comic Books and the Unmasking of Cold War America*. Continuum, 2009.
- COTTER, Robert Michael. *The Mexican Masked Wrestler and Monster Filmography*. McFarland, 2005.

- CREVENNA, Alfredo B. *Santo contra la invasión de los marcianos*. Producciones Cinematográficas, 1966.
- CRUZ, José Guadalupe. *Santo el Enmascarado de Plata*. Ediciones José G. Cruz, 1952-1980.
- CUARÓN, Carlos. *Rudo y Cursi*. Sony Classics, 2008.
- CUEVA, Agustín. *Literatura y conciencia histórica en América Latina*. Editorial Planeta, 1993.
- CURIEL, Federico. *Santo contra el rey del crimen*. Películas Rodríguez, 1961.
- . *Santo en el hotel de la muerte*. Películas Rodríguez, 1961.
- . *Santo contra el cerebro diabólico*. Películas Rodríguez, 1961.
- . *La venganza de las mujeres vampiro*. Películas Latinoamericanas, 1970.
- . *Las momias de Guanajuato*. Películas Latinoamericanas, 1970.
- DABOVE, Juan Pablo. “El bandido social mexicano, entre el bárbaro y el soberano ilustrado: el caso de *Astucia*, de Luis Inclán (1865)”, en *Latin American Literary Review*, volumen 33, número 65, enero-junio de 2005.
- . *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America 1816-1929*. University of Pittsburgh Press, 2007.
- DADDY YANKEE. *Barrio fino*. Machete Music, 2004.
- . *Barrio fino en directo*. Machete Music, 2005.
- . *El Cartel: The Big Boss*. Machete Music, 2007.
- . *Talento de barrio*. El Cartel Records, 2008.
- DÁVILA, José. “You Got Your Reggaetón in My Hip-Hop: Crunkiao and ‘Spanish Music’ in the Miami Urban Scene”, en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009.

- DE LA CADENA, Marisol. *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Duke University Press, 2000.
- DE LA FUENTE, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. The University of North Carolina Press, 2000.
- DELGADO, Miguel M. *Santo contra la hija de Frankenstein*. Cinematográfica Calderón, 1971.
- . *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo*. Cinematográfica Calderón, 1972.
- . *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein*. Cinematográfica Calderón, 1973.
- DERRIDA, Jacques. “The Force of Law: The Mystical Foundation of Authority”, en *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Routledge, 1992.
- DEVER, Susan. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: From Post-Revolutionary Mexico to Fin de Siglo Mexamerica*. State University of New York Press, 2003.
- DI LIDDO, Annalisa. *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. University Press of Mississippi, 2009.
- DÍAZ MORALES, José. *Atacan las brujas*. Fílmica Vergara/Cinecomisiones, 1964.
- . *Santo contra el hacha diabólica*. Fílmica Vergara/Cinecomisiones, 1964.
- . *Profanadores de tumbas*. Fílmica Vergara/Cinecomisiones, 1965.
- . *Santo contra el Barón Brákola*. Fílmica Vergara/Cinecomisiones, 1965.
- DOANE, Molly. “The Resilience of Nationalism in a Global Era: Megaprojects in Mexico’s South”, en *Social Movements: An Anthropological Reader*. Wiley-Blackwell, 2004.

- DONNER, Richard. *Superman*. Warner Brothers, 1978.
- DORFMAN, Ariel. *Para leer al Pato Donald*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971.
- . *La última aventura del Llanero Solitario*. Editorial Universitaria Centroamericana, 1979.
- . *Patos, elefantes y héroes: la infancia como subdesarrollo*. Ediciones de la Flor, 1985.
- DUCHESNE WINTER, Juan. *Ciudadano insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. Ediciones Callejón, 2001.
- . *Fugas incomunistas*. Ediciones Vértigo, 2005.
- . “Del estado papá al estado papi”, en *Plural*, junio-julio de 2006.
- DUMÉNIL, Gérard, y LÉVY, Dominique. *Capital Resurgent: Roots of the Neoliberal Revolution*. Harvard University Press, 2004.
- . “The Neoliberal (Counter-)Revolution”, en *Neoliberalism: A Critical Reader*. Pluto Press, 2005.
- DURING, Simon. *Cultural Studies: A Critical Introduction*. Routledge, 2005.
- DYSON, Michael Eric. *Holler If You Hear Me: Searching for Tupac Shakur*. Basic Civitas Books, 2006.
- . *Know What I Mean? Reflections on Hip-Hop*. Basic Civitas Books, 2010.
- EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetics*. Blackwell, 1990.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Lumen, 1997.
- . *El superhombre de masas*. Lumen, 1998.
- . “The Myth of Superman”, en *Arguing Comics: Literary Masters on a Popular Medium*. University Press of Mississippi, 2004.

- EDBERG, Mark Cameron. *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border*. University of Texas Press, 2004.
- ESTILL, Adriana. "The Mexican Telenovela and its Foundational Fictions", en *Latin American Literature and Mass Media*. Garland, 2001.
- FALO. *En guerra*. Prime Records, 1998.
- . *Historia del underground*. Prime Records, 1999.
- . *Subiendo la adrenalina*. Fonovisa, 2005.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Grove Press, 2008.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Todo Calibán*. Ediciones Callejón, 2003.
- FERNÁNDEZ REYES, Álvaro. *Santo el Enmascarado de Plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Colegio de Michoacán, 1994.
- FINGEROTH, Danny. *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us about Ourselves and Our Society*. Continuum, 2004.
- . *Disguised as Clark Kent: Jews, Comics, and the Creation of the Superhero*. Continuum, 2007.
- FISKE, John. *Television Culture*. Routledge, 1988.
- . *Reading the Popular*. Routledge, 1989.
- FLORES, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Columbia University Press, 2000.
- FOSTER, William H. *Looking for a Face Like Mine: The History of African Americans in Comics*. Fine Tooth Press, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage, 1995.
- . *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. Vintage, 1998.

- FRANCO, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard University Press, 2002.
- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI Editores, 2009.
- GARCÍA, Hilda, y SALVADOR, Gonzalo. “Reggaetón: el nuevo ritmo que sale de la marginación”, en *EcoLatino*, 1 de diciembre de 2004.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1990.
- . *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo, 1995.
- GARZA, José. *Entrevistas a dioses y demonios: perfiles y conversaciones con personas de la literatura y el arte*. Castillo, 2002.
- GELPÍ, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Universidad de Puerto Rico, 1993.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. Harvard University Press, 1993.
- GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto. *El Chapulín Colorado*. Televisa, 1970-1979.
- . *El Show de Chespirito*. Televisa, 1980-1995.
- . “Roberto Gómez Bolaños nos cuenta de su astucia”, en *Aquí Vivimos*, año 1, número 11, diciembre de 2001.
- . *Sin querer queriendo: memorias*. Aguilar, 2006.
- GORDON, Ian. “Nostalgia, Myth, and Ideology: Visions of Superman at the End of the American Century”, en *Comics and Ideology*. Peter Lang, 2001.
- GRACIDA, Elsa M. *El desarrollismo*. UNAM, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. International Publishers, 1971.

- GRANDIN, Greg. *The Blood of Guatemala: A History of Race and Nation*. Duke University Press, 2000.
- GREENE, Doyle. *Mexploitation Cinema: A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-Man, and Similar Films (1957-1977)*. McFarland, 2005.
- GROBET, Lourdes. *Lucha Libre: Masked Superstars of Mexican Wrestling*. Distributed Art Publishers, 2005.
- GROENSTEEN, Thierry. *The System of Comics*. University Press of Mississippi, 2009.
- GUINZBURG, Jorge, y ABREVAYA, Carlos. “Entrevista a Roberto Gómez Bolaños”, en *La Noticia Rebelde*. ATC, 1987.
- HAJDU, David. *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. Picador, 2008.
- HANSON, Curtis. *8 Mile*. Universal Studios, 2002.
- HANSEN, Beatrice. *Critique of Violence: Between Poststructuralism and Critical Theory*. Routledge, 2000.
- HARDT, Michael, y NEGRI, Antonio. *Empire*. Harvard University Press, 2001.
- . *Multitude*. Penguin, 2005.
- . *Commonwealth*. Harvard University Press, 2009.
- HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press, 2007.
- HASLEM, Wendy; NDALIANIS, Angela; y MACKIE, Chris. *Super/Heroes: From Hercules to Superman*. New Academia Publishing, 2007.
- HÉAU, Catherine, y GIMÉNEZ, Gilberto. “La representación social de la violencia en la trova popular mexicana”, en *Revista Mexicana de Sociología*, volumen 66, número 4, octubre-diciembre de 2004.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The Philosophy of History*. Dover, 2004.
- HERLINGHAUS, Hermann. “La imaginación melodramática: rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, 2002.
- . *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. Palgrave Macmillan, 2009.
- HERNÁNDEZ, Guillermo. “El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio”, en *Entre la magia y la historia: tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*. Colegio de la Frontera Norte, 2000.
- HERNÁNDEZ, Omar, y McANANY, Emile. “Cultural Industries in the Free Trade Age: A Look at Mexican Television”, en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Duke University Press, 2001.
- HERSHFIELD, Joanne. *Imagining la Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico*. Duke University Press, 2008.
- HESSON, Ted. “Musical Artists Back Arizona Boycott”, en *Long Island Wins*, 27 de mayo de 2010.
- HINDS, Harold, y TATUM, Charles. *Not Just for Children: The Mexican Comic Book in the Late 1960s and 1970s*. Greenwood Press, 1992.
- HOBBSAWM, Eric J. *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*. W.W. Norton & Company, 1965.
- . *Bandits*. The New Press, 2000.
- HOLMAN, Michael. “Breaking: The History”, en *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies*

- Reader*. Routledge, 2004.
- HOOD, Gavin. *X-Men Origins: Wolverine*. 20th Century Fox, 2009.
- HUNTINGTON, Samuel P. “The Hispanic Challenge”, en *Foreign Policy*, marzo-abril de 2004.
- INNESS, Sherrie A. *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture*. Palgrave Macmillan, 2004.
- JAMESON, Frederic. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, en *Social Text*, volumen 5, número 3, 1986.
- . *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
- . *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Routledge, 2002.
- JEWETT, Robert, y LAWRENCE, John Shelton. *The Myth of the American Superhero*. William B. Eerdmans, 2002.
- . *Captain America and the Crusade Against Evil: The Dilemma of Zealous Nationalism*. William B. Eerdmans, 2003.
- JOHNSON, David Kyle et al. *Heroes and Philosophy: Buy the Book, Save the World*. Wiley, 2009.
- JONES, Gerard. *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*. Basic Books, 2004.
- KAPLAN, Arie. *From Krakow to Krypton: Jews and Comic Books*. The Jewish Publication Society, 2008.
- KAVENEY, Roz. *Superheroes! Capes and Crusaders in Comics and Films*. I.B. Tauris,

- 2008.
- KEYES, Cheryl L. *Rap Music and Street Consciousness*. University of Illinois Press, 2004.
- KLOCK, Geoff. *How to Read Superhero Comics and Why*. Continuum, 2002.
- KNOWLES, Chris. *Our Gods Wear Spandex: The Secret History of Comic Book Heroes*. Weiser Books, 2007.
- KOERNER, Brendan I. “El Chavo: The Enduring Popularity of a Mexican Sitcom about a Street Kid Who Lives in a Barrel”, en *Slate Magazine* (website), 4 de noviembre de 2005.
- KRENSKY, Stephen. *Comic Book Century: The History of American Comic Books*. 21st Century Books, 2007.
- KROOPNICK, Steve. *Comic Book Superheroes Unmasked*. The History Channel, 2003.
- LA MALA, Maegan. “Election Time: Daddy Yankee Endorses John McCain”, en *Vivirlatino* (website), 25 de agosto de 2008.
- LARSON, Brooke. *Trials of Nation Making: Liberalism, Race, and Ethnicity in the Andes, 1810-1910*. Cambridge University Press, 2004.
- LEVI, Heather. “Masked Media: The Adventures of Lucha Libre in the Small Screen”, en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Duke University Press, 2001.
- . *The World of Lucha Libre: Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*. Duke University Press, 2008.
- LEVINSON, Paul. “Superman, Patriotism, and Doing the Ultimate Good”, en *The Man from Krypton: A Closer Look at Superman*. Benbella, 2006.
- LLOYD, Peter B. “Superman’s Moral Evolution”, en *The Man from Krypton: A Closer*

- Look at Superman*. Benbella, 2006.
- LoCICERO, Don. *Superheroes and Gods: A Comparative Study from Babylonia to Batman*. McFarland, 2007.
- LOCKHARDT, James, y SCHWARTZ, Stuart B. *Early Latin America. A History of Colonial Spanish America and Brazil*. Cambridge University Press, 1983.
- LONG, Ryan F. *Fictions of Totality: The Mexican Novel, 1968, and the National-Popular State*. Purdue University Press, 2008.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge, 2005.
- et al. *Postcolonial Studies and Beyond*. Duke University Press, 2005.
- MADIGAN, Dan. *Mundo Lucha A Go-Go: The Bizarre and Honorable World of Wild Mexican Wrestling*. Rayo, 2007.
- MADRID, Mike. *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*. Exterminating Angel Press, 2009.
- MALLON, Florencia. *Courage Tastes of Blood: The Mapuche Community of Nicolás Ailío and the Chilean State, 1906-2001*. Duke University Press, 2005.
- MANDEL, Ernest. *Late Capitalism*. Verso, 1998.
- MANN, Ron. *Comic Book Confidential*. Homevision, 2002.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. “Lo nacional y lo exótico”, en *Peruanicemos el Perú*. Amauta, 1988.
- MARSHALL, Wayne. “The Rise of Reggaetón: From Daddy Yankee to Tego Calderón, and Beyond”, en *The Boston Phoenix*, 19 de enero de 2006.
- . “From Música Negra to Reggaetón Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization”, en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009.

- MARTÍ, José. *Nuestra América*. Linkgua, 2009.
- MARTIN, Gerald. *Journeys through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. Verso, 1989.
- . *Gabriel García Márquez*. Vintage, 2009.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, 1987.
- . *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. Gustavo Gili, 1989.
- . *Televisión y melodrama*. Tercer Mundo Editores, 1992.
- . *De las hegemonías a las apropiaciones: formación del campo latinoamericano de estudios de la comunicación*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2000.
- . *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.
- . *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- MARTÍNEZ, Elena M. “Asedios a la masculinidad hegemónica”, en *Letras Hispanas*, volumen 5, número 1, primavera de 2008.
- MARTÍNEZ SOLARES, Gilberto. *Santo y Blue Demon contra los monstruos*. Producciones Sotomayor, 1969.
- . *Misterio en las Bermudas*. Producciones Agrasánchez, 1977.
- MATAMOROS DURÁN, Mauricio. “El Santo en las historietas”, en *Somos*, número 1.941, octubre de 1999.
- McCLOUD, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Paperbacks, 1994.

- McKee IRWIN, Robert. *Bandits, Captives, Heroines, and Saints: Cultural Icons of Mexico's Northwest Borderlands*. University of Minnesota Press, 2007.
- McKinley, James. "Songs of Love and Murder, Silenced by Killings", en *The New York Times*, 18 de diciembre de 2007.
- McLaughlin, Jeff et al. *Comics as Philosophy*. University Press of Mississippi, 2007.
- Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano*. Fondo de Cultura Económica, 1954.
- . *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- Menéndez, Iván. "México al no alineamiento", en *Nueva Sociedad*, número 62, noviembre-diciembre de 1982.
- Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press, 2000.
- . *The Idea of Latin America*. Blackwell Publishing, 2005.
- Millar, Mark. *Superman: Red Son*. DC Comics, 2004.
- Miller, Frank. *Batman: The Dark Knight Returns*. DC Comics, 1985.
- Missé, Andreu, y Pérez, Claudi. "¿Por qué Berlín ataca a España?", en *El País*, 20 de junio de 2010.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares", en *Cuadernos Políticos*, número 30, 1981.
- . *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama, 2000.
- . "Función corrida (el cine mexicano y la cultura popular urbana)", en *Los estudios culturales en México*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . "De la lucha libre como Olimpo enmascarado", en *Lucha Libre: Masked Super-*

- stars of Mexican Wrestling*. Distributed Art Publishers, 2005.
- MOORE, Alan. *Watchmen*. DC Comics, 1986.
- MOORE, Perry. “Who Cares About the Death of a Gay Superhero Anyway?”, en *Perry Moore Stories* (website). Moore, 2007.
- MOORE, Tristana. “Should Germany Help Bail Out GM?”, en *Time*, 14 de marzo de 2009.
- MORALES, Ed. *The Latin Beat: The Rhythms and Roots of Latin Music from Bossa Nova to Salsa and Beyond*. Da Capo Press, 2003.
- MORRIS, Tom et al. *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*. Open Court, 2005.
- MUKERJI, Chandra, y SCHUDSON, Michael. *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. University of California Press, 1991.
- NDALIANIS, Angela et al. *The Contemporary Comic Book Superhero*. Routledge, 2008.
- NEGRÓN-MUNTANER, Frances, y RIVERA, Raquel Z. “Reggaetón Nation”, en *NACLA News*, 17 de diciembre de 2007.
- . “Poesía de porquería: la lírica posreguetónica de Calle 13”, en *Revista Iberoamericana*, volumen LXXV, número 229, octubre-diciembre de 2009.
- NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory*. Wesleyan University Press, 1996.
- NICOLOPULOS, James. “The Heroic Corrido: A Premature Obituary?”, en *Aztlán: Journal of Chicano Studies*, volumen 22, número 1, primavera de 1997.
- NIEVES MORENO, Alfredo. “A Man Lives Here: Reggaetón’s Hypermasculine Resident”, en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009.
- NOBLE, Andrea. *Mexican National Cinema*. Routledge, 2005.
- NOLAN, Christopher. *The Dark Knight*. Warner Brothers, 2008.

- NOSIGLIA, Julio E. *El desarrollismo*. Centro Editor de América Latina, 1983.
- NWANKWO, Ifeoma C.K. “The Panamanian Origins of Reggae en Español: Seeing History through ‘Los Ojos Café’ of Renato”, en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009.
- OGBAR, Jeffrey. *The Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. University Press of Kansas, 2009.
- OLMOS AGUILERA, Miguel. “El corrido de narcotráfico y la música popularesca en el norte de México”, en *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2002.
- ONG, Aihwa. *Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty*. Duke University Press, 2006.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Planeta, 2007.
- OTERO GARABÍS, Juan. “Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al Caribe urbano en música y literatura”, en *Revista Iberoamericana*, volumen LXXV, número 229, octubre-diciembre de 2009.
- PACKER, Sharon. *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds Behind the Masks*. Praeger, 2009.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Penguin, 1997.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *La Reina del Sur*. Alfaguara, 2002.
- PERRY, Imani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip-Hop*. Duke University Press, 2004.
- PETRAS, James, y VELTMEYER, Henry. *Social Movements and State Power: Argentina, Brazil, Bolivia, Ecuador*. Pluto Press, 2005.
- PIAZZA, Jo. “New Wonder Woman Loses Patriotic Costume in Favor of ‘Globalized’

- Duds”, en *Fox News*, 1 de julio de 2010.
- PIÑEYRO NELSON, Carlos. “Soy el jefe de jefes: el corrido y la música nortea, orgullosamente mexicanos”, en *DPH: Dialogues, Propositions, Histoires pour une Citoyenneté Mondiale*, julio de 2005.
- PLANT, Raymond. *The Neo-Liberal State*. Oxford University Press, 2009.
- PRASAD, Monica. *The Politics of Free Markets: The Rise of Neoliberal Economic Policies in Britain, France, Germany and the United States*. University of Chicago Press, 2006.
- PURI, Shalini. *The Caribbean Postcolonial: Social Equality, Post-Nationalism, and Cultural Hybridity*. Palgrave Macmillan, 2004.
- PUSTZ, Matthew J. *Comic Book Culture: Fanboys and True Believers*. University Press of Mississippi, 2000.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *Journal of World-Systems Research*, volumen XI, número 2, verano-otoño de 2000.
- QUINN, Eithne. *Nuthin’ but a “G” Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*. Columbia University Press, 2004.
- QUINONES, Sam. “Narcocorridos (Polka Beat, Gangsta Rap Lyrics) Top the Charts in Mexico’s Northwest”, en *Jinn Magazine*, 1 de diciembre de 1997a.
- . “Tiger Tales: San Jose’s Los Tigres del Norte Have Remade Mexican Pop Music Twice Over”, en *Metro: Silicon Valley’s Weekly Newspaper*, 31 de diciembre de 1997b.
- . “Narco Pop’s Bloody Polkas: On Both Sides of the Border, Drug Lords Ballads Shoot to the Top”, en *The Washington Post*, 1 de marzo de 1998.

- . *True Tales from Another Mexico*. University of New Mexico Press, 2001.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 1982.
- . *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, 1984.
- . *García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Universidad de la República, 1987.
- RAMÍREZ, Rafael, y GARCÍA TORO, Víctor. “Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión”, en *Centro: Revista del Centro de Estudios Puertorriqueños*, volumen XIV, número 1, primavera de 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Verso, 2009.
- RANK, Otto. “The Myth of the Birth of the Hero”, en *In Quest of the Hero*. Princeton University Press, 1990.
- REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: A Modern Mythology*. University Press of Mississippi, 1994.
- RICÉUR, Paul. *Del texto a la acción*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- RIVERA, Raquel Z. *New York Ricans from the Hip-Hop Zone*. Palgrave Macmillan, 2003.
- . “Policing Morality, *Mano Dura Stylee*: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s”, en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009.
- ROBBINS, Trina. *The Great Women Superheroes*. Kitchen Sink Press, 1996.
- ROBERTS, Adam. “Is Superman a Superman?”, en *The Man from Krypton: A Closer Look at Superman*. Benbella, 2006.
- ROBINSON, Lillian S. *Wonder Women: Feminisms and Superheroes*. Routledge, 2004.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Cátedra, 2000.

- RODRÍGUEZ, Ileana. *Liberalism at its Limits: Crime and Terror in the Latin American Cultural Text*. University of Pittsburgh Press, 2009.
- RODRÍGUEZ, Joselito. *Santo contra el cerebro del mal*. Agrupación de Técnicos de la Industria Cinematográfica Cubana y Auxiliares, 1958.
- . *Santo contra los hombres infernales*. Agrupación de Técnicos de la Industria Cinematográfica Cubana y Auxiliares, 1958.
- ROIG-FRANZIA, Manuel. “The Savage Silencing of Mexico’s Musicians”, en *The Washington Post*, 26 de diciembre de 2007.
- ROMM, Joseph. “It’ll Always Be ‘British Petroleum’ to Me”, en *Salon*, 14 de junio de 2010.
- ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan, 1994.
- . *The Hip-Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip-Hop—And Why It Matters*. Basic Civitas Books, 2008.
- ROSENBERG, Robin et al. *The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration*. Benbella, 2008.
- RUBENSTEIN, Anne. *Bad Language, Naked Ladies, and Other Threats to the Nation: A Political History of Comic Books in Mexico*. Duke University Press, 1998.
- . “El Santo’s Strange Career”, en *The Mexico Reader*. Duke University Press, 2002.
- RUIZ, Manuel Alejandro. *Chosen Few: El Documental*. Urban Box Office, 2004.
- SAAD-FILHO, Alfredo. “The Political Economy of Neoliberalism in Latin America”, en *Neoliberalism: A Critical Reader*. Pluto Press, 2005.

- SÁNCHEZ, Chalino. *18 corridos famosos*. Sony International, 1999.
- SÁNCHEZ, Sergi. *El libro gordo de los superhéroes: de Santo el Enmascarado de Plata a Batman el Hombre Murciélago*. Midons Editorial, 1997.
- SANTIAGO, José Iván. *Talento de barrio*. Maya Entertainment, 2008.
- SAVIDGE, Leigh, y CHANKIN, James. *Straight outta Puerto Rico: Reggaetón's Rough Road to Glory*. Xenon, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Verso, 1996.
- SCOTT, Rebecca. *Degrees of Freedom: Louisiana and Cuba after Slavery*. Harvard University Press, 2008.
- SEGAL, Robert A. "Introduction", en *In Quest of the Hero*. Princeton University Press, 1990.
- SELLERS, Julie A. *Merengue and Dominican Identity: Music as National Unifier*. McFarland, 2004.
- SERJE, Margarita. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Universidad de los Andes, 2005.
- SHAW, Lisa, y DENNISON, Stephanie. *Pop Culture Latin America! Media, Arts, and Lifestyle*. ABC-CLIO, 2005.
- SHERIFF, Robin. *Dreaming Equality: Color, Race, and Racism in Urban Brazil*. Rutgers University Press, 2001.
- SIMONE, Gail. *Women in Refrigerators* (website). Simone, 1999.
- SIMONETT, Helena. "Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L.A.", en *Ethnomusicology*, volumen 45, número 2, primavera-verano de 2001.
- . "La cultura popular y la narcocultura: los nuevos patrones de una música

- regional mexicana”, en *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 2002.
- . “Los Gallos Valientes: Examining Violence in Mexican Popular Music”, en *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, número 10, diciembre de 2006.
- SINGER, Bryan. *Superman Returns*. Warner Brothers, 2006.
- SNYDER, Zack. *Watchmen*. Warner Brothers, 2009.
- SOLER, Julián. *Santo contra Blue Demon en la Atlántida*. Producciones Sotomayor, 1969.
- SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California Press, 1991.
- SOONG, Roland. “El Chapulín Colorado, El Chavo, and Chespirito: The Enduring Popularity of the Television Programs of Roberto Gómez Bolaños”, en *Zona Latina: Latin American Media and Marketing Articles* (website). 30 de enero de 2000.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Routledge, 1987.
- . “Can the Subaltern Speak?”, en *The Post-Colonial Studies Reader*. Routledge, 2006.
- STEGER, Manfred B., y ROY, Ravi K. *Neoliberalism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2010.
- SYDER, Andrew, y TIERNEY, Dolores. “Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Monster-Slaying Wrestler almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic”, en *Horror International*. Wayne State University Press, 2005.

- TELLES, Edward. *Race in Another America: The Significance of Skin Color in Brazil*. Princeton University Press, 2006.
- TEMPO. *Game Over*. Buddha's Family, 1998.
- . *New Game*. Buddha's Family, 1999.
- . *Free Tempo*. Sony, 2009.
- TIGRES DEL NORTE, LOS. *Gracias América sin fronteras*. Fonovisa, 1986.
- . *Corridos prohibidos*. Fonovisa, 1989.
- . *Jefe de jefes*. Fonovisa, 1997.
- . *Contrabando, traición y robo*. Fonovisa, 2000.
- . *La Reina del Sur*. Fonovisa, 2002.
- . *La muerte del soplón*. Fonovisa, 2006.
- TRICE, Ashton D., y HOLLAND, Samuel A. *Heroes, Antiheroes, and Dolts: Portrayals of Masculinity in American Popular Films 1921-1999*. McFarland, 2001.
- TWICKEL, Christoph. "Reggae in Panama: *Bien Tough*", en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009a.
- . "Muévelo (Move It!): From Panama to New York and Back Again, the Story of El General", en *Reggaetón*. Duke University Press, 2009b.
- TYLER MITCHELL, Meg, y PENTZER, Scott. *Costa Rica: A Global Studies Handbook*. ABC-CLIO, 2008.
- VALENZUELA ARCE, José Manuel. "(Re)creación del melodrama en el narcocorrido y la canción ranchera", en *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, 2002.
- . *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. Plaza & Janés, 2003.

- et al. *Las maras: identidades juveniles al límite*. Colegio de la Frontera Norte, 2007.
- VAN NESS, Sara J. *Watchmen as Literature: A Critical Study of the Graphic Novel*. McFarland, 2010.
- VARIOS ARTISTAS. *Chosen Few: The Soundtrack*. Virgin Records, 2004.
- VARIOS ARTISTAS. *Corridos y Narcocorridos: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. Fonovisa, 2001.
- VARIOS ARTISTAS. *Corridos y tragedias de la frontera*. Arhoolie Records, 1994.
- VARIOS ARTISTAS. *Gasolina del Club: Reggaetón, Vol. 1*. Zyx Records, 2005.
- VARIOS ARTISTAS. *Homenaje a Los Tigres del Norte*. Fonovisa, 2001.
- VARIOS ARTISTAS. *Los Doce Discípulos*. Machete Music, 2005.
- VARIOS ARTISTAS. *Reggaetón Hitmakers 2000-2005*. V.I. Music, 2005.
- VARIOS ARTISTAS. *Reggaetón: Old School / New School*. Machete Music, 2006.
- VARIOS ARTISTAS. *Reggaetón Sessions*. Sessions, 2006.
- VARIOS ARTISTAS. *The Roots of Narcocorrido*. Arhoolie Records, 2004.
- VARIOS ARTISTAS. *The Roots of Reggaetón: San Juan, Puerto Rico*. NPG Music, 2006.
- VÉLEZ, Gilberto. *Corridos mexicanos*. Editores Mexicanos Unidos, 1990.
- VERSACI, Rocco. *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*. Continuum, 2007.
- VICO C. *La recta final*. RCA, 1989.
- . *Misión: la cima*. RCA, 1990.
- . *Hispanic Soul*. RCA, 1991.
- . *Xplosión*. RCA, 1993.

———. *Con poder*. RCA, 1996.

———. *Aquel que había muerto*. EMI, 1998.

———. *Vivo*. EMI, 2001.

———. *Emboscada*. EMI, 2002.

———. *En honor a la verdad*. EMI, 2003.

———. *Desahogo*. EMI, 2004.

———. *El encuentro*. EMI, 2005.

———. *Babilla*. EMI, 2009.

VOLLMANN, William. “Las baladas prohibidas: on the trail of narcocorridos, the drug ballads Mexicans love to hate”, en *Mother Jones*, julio-agosto de 2009.

VOLPI, Jorge. *El espíritu de Tlatelolco*. Casa de América, 2009.

WALD, Elijah. *Narcocorrido: un viaje dentro de la música de drogas, armas y guerrilleros*. Rayo, 2001.

———. “Narcocorridos: A New Ballad Tradition”, en *Sing Out! The Folk Song Magazine*, primavera de 2002.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Decline of American Power: The U.S. in a Chaotic World*. New Press, 2003.

WANDTKE, Terrence R. *The Amazing Transforming Superhero! Essays on the Revision of Characters in Comic Books, Film, and Television*. McFarland, 2007.

WATKINS, S. Craig. *Hip-Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Beacon Press, 2006.

WEINER, Robert. *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*. McFarland, 2009.

- WEINER, Stephen. *Faster than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*. NBM, 2003.
- WEINSTEIN, Simcha. *Up, Up, and Oy Vey! How Jewish History, Culture, and Values Shaped the Comic Book Superhero*. Leviathan Press, 2006.
- WERTHAM, Fredric. *Seduction of the Innocent*. Main Road Books, 2004.
- WHITE, Mark D. et al. *Watchmen and Philosophy: A Rorschach Test*. Wiley, 2009.
- WILKINSON, Alec. "Immigration Blues", en *The New Yorker*, 24 de mayo de 2010.
- WILLIAMS, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Duke University Press, 2002.
- WILT, David E. *The Films of Santo* (website). University of Maryland, 1996.
- . "Masked Men and Monsters", en *Mondo Macabro: Weird and Wonderful Cinema around the World*. St. Martin's Griffin, 1998.
- . "El Santo: The Case of a Mexican Multimedia Hero", en *Film and Comic Books*. University Press of Mississippi, 2007.
- WILTZ, Teresa. "Fierce Enough to Bite", en *The Washington Post*, 18 de febrero de 2007.
- WOLFGANG, Marv. *Crisis on Infinite Earths*. DC Comics, 1985.
- WOLK, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Da Capo Press, 2007.
- WONDRICH, David. "Gangsta Polkas", en *The Village Voice*, 24 de enero de 2001.
- WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. The Johns Hopkins University Press, 2001.
- YÚDICE, George. *The Expediency of Culture: Use of Culture in the Global Era*. Duke University Press, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*.

Verso, 1991.

———. *The Fragile Absolute, or, Why Is the Christian Legacy Worth Fighting For?*

Verso, 2000.

———. *Violence*. Picador, 2008.