

Históricas Digital



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

Gabriela Pulido Llano

“Luchadores, boxeadores y otros héroes de fotonovela”

p. 35-66

Melodramas de papel

Historias de la fotonovela en México

Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina (coordinación)

Ciudad de México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2021

404 p.

Figuras

(Serie Historia Moderna y Contemporánea 75)

ISBN 978-607-30-4360-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 9 de diciembre de 2022

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html

D. R. © 2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



LUCHADORES, BOXEADORES Y OTROS HÉROES DE FOTONOVELA

GABRIELA PULIDO LLANO
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Dirección de Estudios Históricos

Las industrias culturales mexicanas asociadas a los medios de comunicación, durante la década de 1950, construyeron mecanismos cómplices para la difusión de mensajes sociales de manera masiva. Al hacerlo colocaron a la industria de las fotonovelas en un primer plano de circulación, lo que sirvió también para afianzar negocios con un enorme potencial comercial. Coincidente con esto, el fenómeno de la cultura popular visual vinculada a la creciente fama mediática de algunos personajes en el ámbito de los deportes, la música y el cine se encontraba en pleno desarrollo y auge.

El argumento central de este ensayo es que los luchadores y boxeadores, ídolos del cuadrilátero, fueron representados como héroes populares y justicieros sociales en la industria de la fotonovela, dotando al universo de las ediciones de circulación masiva en México de sus propios “superhéroes a la mexicana”.¹ Las fantasías inventadas en este poderoso medio de comunicación, a través de estos héroes de fotonovela, consolidaron imaginarios de personajes vinculados con entornos cotidianos cada vez más expuestos a una violencia social, económica y criminal específica de la vida urbana, de los años 1950. Son representaciones de protagonistas de la vida del barrio, en una ciudad definida por el crecimiento caótico y las acentuadas diferencias entre los sectores sociales. Se trató de procesos coronados por el gran discurso político de la “modernidad”. Otros héroes de fotonovela, los

¹ Para comprender estos y otros aspectos, véase Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultural y las Artes, Museo de las Culturas Populares, 1994.

cuales sólo mencionaremos rápidamente aquí, cumplieron con esta función social en dicho soporte.²

Así, los luchadores y boxeadores de carne y hueso migraron a la fotonovela reforzando con ello sus imágenes de hombres fuertes, con éticas intachables y guardianes de los barrios en donde eran conocidos desde niños. Nos preguntamos con qué elementos discursivos y estéticos, en el soporte de la fotonovela, se construyó la visión de estos personajes como superhombres. A lo largo del artículo subrayamos la estrecha relación entre el empresario y creativo de fotonovelas José G. Cruz y los protagonistas de los escenarios deportivos. Aquí analizamos sólo las imágenes de dos de los héroes de fotonovela más exitosos durante los años 1950: los luchadores Santo, el Enmascarado de Plata, y al boxeador Ratón Macías.

En un primer apartado resaltamos la importancia del dibujante, guionista y empresario José G. Cruz, quien inició y consolidó la estética de la fotonovela mexicana, y cuyos discípulos copiaron los moldes planteados por él.³ La de José G. Cruz fue una postura visual, un punto de vista, frente a las tensiones de los barrios habitados por sectores de escasos recursos, poblaciones de migrantes provenientes de otros estados del país y una clase media apenas en ascenso. Con gran olfato empresarial, Cruz supo aprovechar la fama de los luchadores y boxeadores explotada por la industria cultural del ocio, llevándolos al terreno de la ficción y articulando narrativas visuales convincentes, originales y explosivas. José G. Cruz es nombrado a lo largo de todo este capítulo.

Las características de sus fotonovelas reforzaron el argumento central de los héroes a la mexicana rodeados por los claroscuros de la ciudad. Se trata de narrativas donde la presencia del héroe popular urbano es la de un justiciero social que ataca y disminuye al Mal con mayúscula. Cruz y sus discípulos utilizaron fotografías de *Santo*, *el Enmascarado de Plata* y *Ratón Macías*, montadas en *collage* con escenarios

² Pedro Infante y el trío Los Panchos son sólo dos ejemplos más. Por no mencionar a los héroes de la historia-ficción como Pancho Villa, *el Centauro del Norte*, cuya imagen de fotonovela coincide con todos los aquí mencionados.

³ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra han analizado de manera muy sugerente las aportaciones de este personaje al universo del impreso popular en el México del siglo XX. Véase Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos III...*

dibujados (muchos de ellos inverosímiles y exagerados) para acentuar la fuerza física de ambos. Fuerza física e inteligencia son características con las que reaccionan estos héroes en contextos donde la violencia despierta sus instintos para salvar a sujetos vulnerables en situaciones de gran peligro.

Esto se hilvana con el segundo apartado, donde conocemos las historias de los dos héroes de fotonovela, Santo y Ratón Macías. En las biografías fotonoveladas de ambos desde niños, la orfandad, sus infancias vulnerables a la maldad del hampa urbana y su inclinación fuerte por la virgen de Guadalupe (protectora a su vez de los desprotegidos) definen sus destinos como hombres íntegros que luchan por la justicia y por liberar a los barrios marginados —a la ciudad toda— de los males existentes, y cuya fuerza física e instinto especial les permite sustraerse del hombre común y constituirse en héroes.

El proceso de inserción de los deportistas al increíble y polisémico mundo de la fotonovela también proporcionó un giro importante que transformó la presencia social de deportistas y cantantes, que ya gozaban de fama relativa formando parte del incipiente *star system* mexicano, reforzando su construcción en héroes populares de fotonovela. El caso de *Santo, el Enmascarado de Plata*, por ejemplo, durante tres décadas.⁴ Las fotonovelas son productos de la cultura de masas que tienen un potencial enorme para contribuir a una mejor comprensión de la historia contemporánea de la sociedad mexicana. Estas fuentes abren posibilidades para plantear y responder diferentes tipos de preguntas que contribuyen a un modo de escritura de la historia más democrático.

Durante los años 1950, se dio la explosión y la explotación de imaginarios que sensibilizaron y normalizaron los gustos del público, a través de soportes de toda índole. El cine, la radio, la prensa, las historietas y las fotonovelas funcionaban increíblemente sincronizadas.⁵

⁴ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999; *Pepines. Catálogo de las historietas de la Hemeroteca Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/1074> (consulta: 28 de septiembre de 2019).

⁵ Un libro ya clásico que propuso hace unas décadas vetas de análisis de estos soportes, y que siguen siendo vigentes, es el de Beatriz Sarlo, *El imperio de los senti-*

Ricardo Pérez Montfort advierte cómo, de 1920 a 1950, se potenció la adopción de patrones de consumo favorables a los modelos norteamericanos.⁶

Los medios de comunicación y los deportes se convirtieron en “espectáculos generadores de públicos masivos y de cuantiosas ganancias para los empresarios de nuevo cuño”.⁷ Desde los años 1930, deportes como el béisbol mexicano y el fútbol se convirtieron en grandes empresas. Así pasó con el box y la lucha libre. El box, en palabras de Pérez Montfort,

le otorgó a México la no tan meritoria audacia de transformar el origen miserable de sus practicantes en glorias pasajeras del estrellato pugilista. Kid Azteca, Joe Conde, El Chango Casanova y tantos más pasarían a la historia del boxeo mexicano con el clásico signo del triunfador de precedencia humilde capaz de mantenerse en pie a pesar de los golpes recibidos dentro y fuera del ring [...] La lucha libre de los años treinta combinó el arte del circo y el combate cuerpo a cuerpo, siendo esta una aportación mexicana. Salvador Lutheroth, empresario creador de la Arena México, no tardó en transmutar su estilo de generar ganancias hacia los demás deportes, asociándolos con los medios de comunicación masiva, principalmente la radio que estaba en manos del poderoso hombre de negocios Emilio Azcárraga Vidaurreta.⁸

La historia editorial de las fotonovelas aquí estudiadas transita “del desarrollo y auge, por lo tanto, la inversión de talento, a la mediocridad editorial. Esto empató con la historia de otros medios de comunicación, como el cine, que en 1960 habría enfocado sus esfuerzos hacia los públicos juveniles de las clases populares y medias”.⁹

mientos. *Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

⁶ Ricardo Pérez Montfort, “Auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano, 1930-1960”, en *México contemporáneo 1808-2014. Tomo IV. La cultura*, coordinación de Ricardo Pérez Montfort, colección dirigida por Alicia Hernández Chávez, México, El Colegio de México/Fundación MAPFRE/Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 153.

⁷ *Ibidem.*, p. 170.

⁸ *Ibidem.*, p. 171.

⁹ *Ibidem.*, p. 201 y 209. Al estudiar las historietas y las fotonovelas los temas de fondo son: el consumo, la circulación, la intermediación, los medios de comunicación, los lectores modelo, los moldes culturales, los sectores populares, cómo se lee, las

Acerca de estos soportes gráficos, Irene Herner escribió en 1979 que,

Historietas y fotonovelas configuran un universo de papel, efímero y contemporáneo. Son clara representación de la industria de la cultura. Su lenguaje está concebido para ser consumido por las masas. Buscan la uniformización de criterios y participan de las leyes del espectáculo contemporáneo [...] son, ante todo, los productos de una gran industria; mercancías que al igual que refrescos y cigarrillos, circulan por nuestros mercados y conforman un gran negocio.¹⁰

Herner definió a la historieta y la fotonovela como: “un arte en miniatura, una gran industria y un medio de comunicación de masas”.¹¹ En la temática de los héroes, destacó “tres o cuatro tipos clásicos y todos los demás utilizan de una manera más o menos obvia las características de éstos”.¹²

Héroes de fotonovela y José G. Cruz

A partir de las propuestas estéticas en la industria de las fotonovelas, el cómic y el cine, que se apropiaron e impulsaron las imágenes de luchadores y boxeadores, podemos pensar en una etapa en que la circulación planteó posibilidades de expansión comercial que reeditaron en todos

emociones y su registro, la transmisión de valores convencionales, las estéticas, “la mirada”, la construcción de códigos, la caracterización de los personajes, los deberes morales y las convenciones sociales. Para esto véase el libro completo de Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos...*

¹⁰ Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, con la colaboración de Eugenia Chellet, prólogo de Henrique González Casanova, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979, p. IX. Para ahondar en el tema de la lectura y las tecnologías, véase Beatriz Sarlo, *La intimidad pública*, Buenos Aires, Seix Barral, 2018. Resulta interesante la temática del periodismo como “entrenador” de lectores y cómo los diarios convinieron con los informativos radiofónicos, el radioteatro, las fotonovelas, las historietas y los cuentos publicados en revistas para mujeres: diversas formas de acceso a la ficción o a la noticia.

¹¹ Irene Herner, *Mitos y monitos...*, p. 78.

¹² *Ibidem*, p. 119. La autora denomina estos modelos “Modelos emparentados con *El llanero solitario*”, “Modelo del *Charro Payo*”, “Modelo generado por *Supermán*”, “Modelos emparentados con *Tarzán*”, “Modelos *Kalimán* (a su vez ligados al de *Tarzán*)”, “Modelo luchadores”.

los sectores involucrados en este circuito. Es importante destacar cómo se gestó un mercado con enorme potencial, que construyó los vínculos entre el *star system* deportivo y las fotonovelas, mismos que consolidaron el arraigo de figuras explotadas en el plano del “pepín”.¹³

Empresarios, gerentes, dueños de arenas, medios de comunicación como la radio, el cine y la televisión, periódicos y revistas, deportistas, actores, productores y directores filmicos, el público mismo, tuvieron que ver con la explotación de la imagen del luchador y boxeador como héroes populares de fotonovela. Estos agentes salieron beneficiados con el aumento en la popularidad de dichos personajes, que entraron y salieron de las páginas del medio impreso. Al reforzarse mensajes en torno a lo popular, las industrias culturales se colocaron a la cabeza de la construcción de estereotipos del héroe popular. La televisión cumplió su función también en este circuito, ya que llevó a la intimidad de la casa dichos imaginarios potenciando de otra manera el consumo.

De acuerdo con Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, a partir de la importación de historietas impresas de manera industrial, los editores mexicanos descubrieron las posibilidades de los héroes de fotonovela mexicanizados. Señalan cómo “el nuevo público —masivo y popular— inclinó sus preferencias por las propuestas mexicanas en este soporte”. Añaden que, con el tiempo, las historias con “sabor local”, con “personajes identificables y tratamientos autóctonos”, propiciaron el desarrollo de una sensibilidad específica entre los lectores mexicanos.¹⁴ Fotonovelas como las de José G. Cruz, después de varios ensayos de éxito y fracaso, en la década de 1950 ya formaban parte de la historia gráfica nacional. Nada más *Santo, el Enmascarado*

¹³ *Star System*: expresión adoptada por Hollywood para denominar como estrellas a los actores más destacados y taquilleros, <https://es.wikipedia.org/wiki/Star-system> (consulta: 10 de octubre de 2019). A su vez, *Pepín* es el nombre con el que se denomina a las historietas publicadas en la época de oro de las historietas en México. El nombre se tomó de una revista publicada por Editorial Juventud, desde marzo de 1936 hasta 1954, año en que desapareció.

¹⁴ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos II...*, p. 172. Gabriel Vargas, Ramón Valdiosera, José G. Cruz, Manuel del Valle, Yolanda Vargas y Antonio Gutiérrez son sólo algunos de los historietistas y guionistas. Estos nombres representan una generación de caricaturistas intuitivos, creativos, brillantes, autónomos, generadores de estilos y temas propios.

de *Plata*, fue durante treinta años un referente indiscutible de la cultura popular mexicana.¹⁵

Ramón Valdiosera y José G. Cruz fueron dos de los historietistas que con mayor olfato explotaron la circularidad de las propuestas más conocidas en los escenarios del ocio mexicano: entre la fotonovela, el cine, la radio y el deporte. Ambos intuyeron que el espacio de este soporte gráfico crecería y con un gran tino se colocaron a la cabeza del mercado, entre otras cosas, porque se decantaron por el uso de nuevas técnicas generando una gráfica novedosa, “con enorme capacidad de inventiva”. Sin embargo, se mantuvieron anclados a la forma convencional exitosa de comunicación de la historieta, en la que la más antigua fue la más vigente: los fascículos o entregas, el papel barato, la impresión popular y “la fotografía se fue integrando al dibujo de dos maneras: una como molde para la historieta, otra integrada como una suerte de montaje o performance que realizaba la relación entre ficción y realidad”.¹⁶ Una muestra es la historieta *Hampa*, de José G. Cruz, que copiaba en dibujo las imágenes fotográficas.¹⁷ Otras veces, integraba recortes de las fotografías colocándolos sobre el dibujo. Tuvo mucho éxito esta técnica para plantear los guiones en imágenes del cine de rumberas, dentro de la vecindad, el barrio, los rincones oscuros de la capital mexicana. Aurrecoechea y Bartra amplían cómo,

Esta etapa de auge mercantil de la historieta en nuestro país ha sido calificada como la época de oro de la historieta mexicana. En este periodo la producción era elevadísima y, desde luego, la competencia entre editoras era muy fuerte. La entrada de este nuevo producto al mercado exigía una enorme capacidad de inventiva por parte de sus creadores y editores para

¹⁵ Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata*.

¹⁶ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, p. 172.

¹⁷ Fernando Curiel señala que, “la técnica del fotomontaje empleada por José G. Cruz en la factura de *Santo, el Enmascarado de Plata*, produjo en los años veinte la serie Fotomontaje de la Historia Contemporánea, quiero decir, a John Heartfield (Helmuth Herzfeld), sólo comparable con su incomparable compatriota George Grosz (Heorg Gross) [...] La técnica del fotomontaje inventada por Heartfield (y Grisz) no desmerece en manos de un José G. Cruz: el ímpetu surrealista de *Santo*, el enmascarado adorador de la virgen de Guadalupe, depositalo, perdonando la expresión, en el Arte (pop o camp si usted lo quiere así, pero Arte a fin de cuentas)”. Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1978 (Cuadernos de Humanidades, 9), p. 11.

destacar e imponerse sobre los demás. Las compañías editoras peleaban por los realizadores de éxito, quienes aprovechaban la gran demanda para solicitar elevados salarios por su trabajo. Todos ellos experimentaban nuevas técnicas y modalidades que dieran un carácter especial a sus creaciones, con el objeto de superar en ventas a las publicaciones de otras empresas productoras de historietas.¹⁸

José G. Cruz había incursionado desde muy joven en la industria de las historietas. Los autores de *Puros cuentos* reconstruyen sus primeros estudios de dibujo en los Estados Unidos, a donde emigró a los 12 años, y su retorno, en 1934, a la ciudad de México, donde incursionó en el terreno laboral de los artistas gráficos comerciales e ingresó a la nómina de Editorial Juventud desde 1936. Sus colaboraciones, consideradas por los editores como singulares, lo llevaron rápidamente a posicionarse en este medio. Los temas que trató con mayor acierto fueron aquellos circunscritos a la vida del barrio popular urbano. *Hampa*, donde retrató la vida sórdida de los rincones marginales de la ciudad, fue una de sus historietas más conocidas. Publicada entre las páginas de la Nota Roja de *Magazine de Policía* durante unos años.¹⁹ En la década de 1950 fue cuando

se despliega su inmensa capacidad de trabajo, cuando realiza cuatro revistas semanales de 32 páginas con las aventuras de *Santo*, *El Enmascarado de Plata*, escribe el argumento y dibuja un episodio semanal de *Black Shadow*, otro de *La Pandilla* y otro más de *Adelita y sus Guerrillas*, lo que representa una insólita producción de 134 planchas semanales equivalentes a 900 viñetas. En el mismo periodo se da tiempo para reformatear y publicar de nuevo sus fotomontajes arrabaleros de los años cuarenta, como *Tango*, *Ventarrón*, *Per-cal*, *Dancing*, etcétera, además de editar historietas de otros autores.²⁰

De acuerdo con sus colaboradores cercanos, José G. Cruz era hiperactivo, “hipercreativo” y con una enorme capacidad de trabajo. También tuvo un gran olfato para constituir equipos de trazadores,

¹⁸ De acuerdo con Fernando Curiel, “la carga de la información reside en la imagen y descansa en las palabras”, “el texto sirve para fijar uno o más de los posibles sentidos de lo icónico”, ante la polisemia de la imagen. Curiel, *Fotonovela rosa...*, p. 34-35.

¹⁹ Su primera gran producción fue *Adelita y las guerrillas*, México, Paquito, 1936.

²⁰ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos...*, p. 191-203.

entintadores, fondistas y fotógrafos igual de talentosos.²¹ Aurrecochea y Bartra denominan las series y los planteamientos de las viñetas impulsadas por Cruz como obras “visualmente crucianas”. Subrayan: “las series creadas bajo su dirección son visualmente crucianas y los guiones son íntegramente suyos. Para bien o para mal, el estilo de José G. Cruz es único e inconfundible, Cruz es un fabulador, un acróbata del guion que no teme a las más riesgosas piruetas argumentales”.²²

Las fotonovelas llegaron después de los experimentos con las fotonovelas —desde los años 1920 hasta los 1940, la agencia Casasola utilizó planteamientos de este género—, que sólo utilizaban lenguaje corporal, escenografía y espacios para los textos llamados didascalias y los montajes que consistieron en incorporar la fotografía al dibujo, o copiar parte de la fotografía, sobre todo los ambientes, y mantener a los personajes de la fotografía real como recortes.

En esta técnica, que muchos criticaron por considerarla poco original y que en realidad era todo lo contrario, el legendario y controvertido José G. Cruz desplegó sus alas. Luego vendría Santo y la saga; la conversión del luchador de verdad y de celuloide, en héroe popular, posterior a *Adelita* y *Juan Sin Miedo*, y acompañado, en 1975, con la versión fotonovelada de la vida trágica del campeón del ring Mantequilla Nápoles.

A través de esta estética devino la exploración de temas en boga en los contextos urbanos, que fue el de mayor consumo de este producto. El barrio, el arrabal, la noche, los márgenes sociales, el ocio deportivo del box y la lucha libre como parte de la vida de barrio. Otro asunto importante es que en este soporte se potenciaron los

²¹ *Idem.* Dentro de este grupo están dibujantes como Arturo Casillas, Ignacio Sierra, Leopoldo Zea Salas, Guillermo Marín, Manuel del Valle y Delia Larios. Así como los fotógrafos Benjamín López y Manuel Gloria.

²² *Idem.* Aurrecochea y Bartra agregan: “Cruz es un maestro del *collage*, capaz de combinar dibujos, fotografías, grabados antiguos e imágenes publicitarias, con recortes de historietas propias y ajenas, en mezclas contra-natura cuyo mayor atractivo es la arbitrariedad. Al final de su carrera, su documentación gráfica atiborrará un enorme archivo con más de trescientos compartimentos repletos de imágenes. Además de desempeñarse como dibujante, argumentista, editor y frecuente protagonista de sus fotodramas, Cruz se da tiempo para escribir treinta y tres guiones cinematográficos, con tramas originales o adaptaciones de sus historietas, así como numerosos radioteatros”. Armando Bartra amplía más acerca de la técnica y el arte de Cruz en el magnífico ensayo, “Las caras de Cruz”, *Luna Córnea*, Centro de la Imagen, México, n. 8, 1995, p. 71-79.

estereotipos urbanos, dotándolos de una capacidad de vincularse al espacio cotidiano de las comunidades en esos contextos asociados a la vida social popular.

Al decantarse por ilustrar estas temáticas de maneras gráficas novedosas, como fue la aplicación en montaje de la foto combinada con el dibujo, se asimiló también a la industria filmica, manteniendo una relación importante con directores como Juan Orol y Chano Urueta. Los autores de *Puros cuentos* consignan que “Afirmar que José G. Cruz es el Juan Orol de las historietas resulta ya un lugar común. Pero es, también, una propuesta sugerente, pues tanto el monero como el cineasta son autores en sentido estricto: poseen personales visiones del mundo y se mantienen fieles a sus convicciones a lo largo de toda su obra”.²³ A la postre, incluso habiéndose roto la relación personal y comercial entre Santo y José G. Cruz, la fotografía desplazó al dibujo por completo, dando lugar al Santo en los relatos predominantemente fotográficos de la fotonovela.

De nuevo, Aurrecoechea y Bartra señalan que,

En su perpetua urgencia de argumentos, Cruz no se detiene ante el saqueo. Adapta toda clase de cuentos, novelas y leyendas, y traslada a las viñetas varias películas de éxito como *Noche de ronda* (Ernesto Cortázar, 1942) con Ramón Armengol y Susana Guízar, y *Tuya hasta la muerte* (Edmund Golling, 1943) con Charles Boyer y Joan Fontaine. La utilización de fotogramas de los filmes en las versiones moneras hace pensar que Cruz, o su editor, tenían convenios con las distribuidoras cinematográficas, y sugiere que el cine y la historieta de la época, lejos de competir entre sí, eran cómplices en el asedio de los espectadores.²⁴

Los luchadores y boxeadores de José G. Cruz y sus discípulos se consolidaron como héroes de carne y hueso que cohabitaban el espacio marginal, proponiendo salidas del margen, de la pobreza, de la violencia. Santo y Ratón Macías, y una década más tarde, Huracán Ramírez y Mantequilla Nápoles fueron reeditados en el soporte de la historieta

²³ *Escritores del cine mexicano sonoro*, recurso electrónico de la Universidad Nacional Autónoma de México, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/>. La cita en *Puros cuentos III...*, p. 438. Véase parte del capítulo “El mensajero del alma del arrabal”, *ibidem*, p. 433-471.

²⁴ *Ibidem*, v. III, p. 436-438.



y el montaje foto-dibujo. Sus vidas reales son dramatizadas, las historias ficticias de sus filmes llevadas a las secuencias en cuadros y el luchador, los boxeadores y los cantantes (Pedro Infante y Los Panchos), transfigurados/transformados en justicieros. Los primeros números de sus historias los muestran como seres con debilidades que participan de la aplicación de justicia en pequeños contextos cercanos a sus entornos de vida.

Las historias se vuelven complejas, aparecen gánsteres, ladrones, malhechores copiados de las historietas de otras latitudes, seres deformes o monstruosos, o monstruos de por sí, complejizando la ficción en tramas que son el molde de las películas y guiones de cine, que a su vez son el molde de estos soportes. Los héroes se apartan por momentos del mundo terrenal, entran en la ensoñación de la ficción maligna de seres inventados, a quienes vencen porque, ya sea en el contexto natural del barrio o combatiendo estos sujetos desprendidos de sueños de gloria, son héroes, superhéroes que hablan el lenguaje de la justicia a través de su ética. Los mismos globos sugieren el parecido con los superhéroes de otros países, los Estados Unidos principalmente, apresando las onomatopeyas.

Editoriales, realizadores, argumentistas, dibujantes y editores, participaron de la competencia creciente en la industria de la historieta. A ella se sumó la fotonovela en un principio como alternativa para el soporte gráfico y más adelante con un cambio radical en el guion y el tratamiento visual.

En los casos de los héroes de fotonovela Santo y Pedro Infante (por poner un ejemplo del *star system* musical contemporáneo al luchador de la máscara de plata) sus vidas gráficas fueron de la mano de sus experiencias filmicas. Así se hacían propaganda, fuera de la sala; al prenderse la luz y despejarse de la butaca, la gente podía adquirir su novela gráfica en versión historieta, llevarse a Pedro Infante a la intimidad de la casa, héroe que superó las adversidades de la vida modesta del barrio urbano.

Los niños podían salir exaltados del cine, llevarse a Santo a su casa, imitar su gesta heroica, luchar contra los más malos, malísimos, muy malos. Repetir cuantas veces quisieran desde el inicio, saltarse páginas, recordar la historia, intercambiar números con los amigos al día siguiente en la escuela, guardar el *Pepín* bajo la almohada... soñar... Como

sucede con las películas de Santo, el Enmascarado de Plata... no me dejarán mentir.²⁵

Fue en la década de 1950, cuando se dio el salto al *star system* de figuras construidas desde la arena, el ring y el celuloide, a las historias contadas en cuadros. De la vida y la ficción, a la ficción potenciada. Estos fueron los años de Santo, la transición del fotograma, de la fotografía recortada en *collage* con el escenario dibujado con diferentes técnicas, a la secuencia de fotos posadas a color y con otros recursos escénicos, siempre pensados como en la secuencia de un *storyboard* creado a la inversa: del argumento a la secuencia y no de la secuencia que construye el argumento.²⁶

Álvaro A. Fernández Reyes escribió, en 1999, un libro ya clásico acerca de la mistificación de Santo, el Enmascarado de Plata: la construcción del héroe del ring y su salto a los medios de comunicación, y de éstos al mito. Este estudio es una espléndida guía y punto de partida del tema que nos convoca en este ensayo.²⁷ No es nuestra intención repetir sino evidenciar las valiosas aportaciones que hizo al estudio de este fenómeno cultural en México y contrastar la puesta en historieta y fotonovela de Santo con otros personajes que constituyen la serie de los “héroes mexicanos de fotonovela”.

Las historias de los héroes y superhéroes mexicanos de fotonovela son fuentes de una gran complejidad. La circularidad de imaginarios compartidos entre el cine, el *star system* y las historietas hizo posible la asimilación de los estereotipos del barrio urbano, de sectores de escasos

²⁵ En estos años también tuvo lugar un debate social sobre los efectos dañinos percibidos de la lucha libre en los niños. Estas preocupaciones iban desde la idea de que los niños supuestamente se lastimaban en sus intentos de imitar a sus héroes hasta culpar a la popularidad de la lucha libre por el aumento percibido de la criminalidad juvenil. Esto condujo a una prohibición de niños en las arenas mexicanas y la prohibición de la lucha libre en la televisión mexicana en los años cincuenta del siglo XX. Este contexto histórico es de suma importancia en la interpretación de la construcción del Santo como “justiciero social”, por ejemplo, representado en la segunda página del primer número de la historieta sobre el Santo. Levi Heather, *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*, Durham, Duke University Press, 2008.

²⁶ He investigado si en México ha habido la tradición de usar el *storyboard* para acomodar las secuencias filmicas, y he visto que, por lo menos en la época de oro, no era necesario; las historietas figuraron como este recurso, lo potenciaron y añadieron puntos de vista.

²⁷ Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata*.

recursos, justicieros como los luchadores y boxeadores, o modelos para salir del margen por lo menos el tiempo que duraba la lectura del fascículo y estirando la ensoñación. Estudiar el fenómeno de estas fotonovelas nos coloca entre las nociones de lo heroico, lo popular y la circularidad de los medios de comunicación.

Representaciones del cuadrilátero en viñetas

En una larga entrevista hecha a la hija de José G. Cruz, Griselda Cruz (quien decía que “su padre era un psicólogo nato, ya que salía a la calle y observaba y extraía sus historias de las de la gente que conocía”) brinda buenas claves para conocer a Cruz y el éxito de *Santo, el Enmascarado de Plata*, como publicación,

Las ventas del cómic del Santo eran impresionantes, y lo presentaban como un justiciero urbano. Además, cimentaron el mito que se formó alrededor de su figura. Curiosamente, en el primer número de la historia (ambientada en un punto indeterminado de los años treinta) vemos a un Santo primigenio, que vive una aventura en la que es herido de muerte por unos criminales; antes de perecer logra llegar a su casa, donde se encuentra a su pequeño hijo. Con su último aliento, Santo le pide a su vástago que siga la tradición familiar de combatir el crimen. La historia da un salto a los años cincuenta, y vemos a un nuevo Santo que se enfrenta a los criminales que mataron a su padre, los derrota e inicia su leyenda. Con esto, el Santo se convierte en un “héroe legado”, al estilo del Fantasma o Azrael, que según su historia de ficción (y posteriormente en la vida real) cede la estafeta a otro miembro de su familia cuando su estado físico ya no es óptimo. El cómic contaba historias en las que los villanos eran *gangsters*, al más puro estilo del cine de Juan Orol, asesinos y ladrones ciudadanos. Por eso, cuando la historieta se volvió muy popular, los estudios de cine intentaron adaptar la esencia de sus aventuras gráficas en la pantalla de plata en las primeras películas de luchadores, inicialmente sin Santo pero sí con guiones de Cruz, que escribió el *plot* de *El Enmascarado de Plata*, una película protagonizada por El Médico Asesino.²⁸

²⁸ “José G. Cruz: hacedor de santos y demonios. Conversación con Griselda Cruz”, *Tebeosfera*, 3a. época, n. 1, 15 de diciembre de 2016, https://www.tebeosfera.com/documentos/jose_g_cruz_hacedor_de_santos_y_demonios_conversacion_con_griselda_cruz.html (consulta: 5 de agosto de 2019).

Desde los primeros números de la fotonovela, Santo se enfrenta a villanos *sui generis*, lo que se verá potenciado por las historias plasmadas en los éxitos taquilleros de Santo en el celuloide. En sus historias combate por igual a momias, vampiros, brujas y seres sobrenaturales salidos de ultratumba.²⁹

En la ciudad de México, los deportes se habían convertido en espectáculos para la familia; el box desde los años 1920 y la lucha libre en los 1930. Fueron empresas que coincidieron con la promoción que se hiciera, desde el Estado, de las actividades deportivas como formativas para la infancia, y explotaron sus vetas comerciales. Las imágenes de los libros *La pasión por los guantes* y *Espectaculares de lucha libre*, no dejan mentir acerca del público que asistía tanto a las arenas consolidadas como a los cuadriláteros improvisados.³⁰

Un público de todas las edades se volvió asiduo consumidor de esos espectáculos. Para los años 1950, gente de todos los sectores, pero sobre todo de los populares, asistía a las arenas para ver a sus héroes de carne y hueso. Acompañaban su presencia en las butacas de las arenas de las lecturas de semanarios como *Lucha Libre* y *Box*, y las fotonovelas de sus más grandes ídolos del ring.

Acerca de los códigos reconocidos en las arenas y trasladados a la fotonovela y al celuloide, Juan Villoro explica,

Si el boxeo es una actividad competitiva, cuyas técnicas pueden perfeccionarse, la lucha libre no es tan libre como proclama su nombre. Cualquier agresión está permitida siempre y cuando forme parte del libreto. Ahí la calidad no depende de la mejoría atlética ni de estrategia alguna sino de la repetición de valores compartidos, ademanes que encarnan el bien y el mal. El luchador rudo vive para la trampa, la ruptura de las reglas, el codazo a traición, el limón en los ojos del inocente adversario. Su salario es el ultraje, su propina, el abucheo. El luchador técnico está acorazado por su bondad. Aplica llaves terribles, domina la “quebradora”, la “rana” y la

²⁹ Griselda Cruz asocia la opción por esta gama de personajes de José G. Cruz a la gente de los Altos de Jalisco —recordemos que nació en Teocaltiche, Jalisco, en 1917—, donde transcurrió su infancia. Recuerda que su padre le hablaba de historias fantásticas de muertos que aparecían en las noches.

³⁰ Marco A. Maldonado y Rubén Amador Zamora, *Pasión por los guantes. Historia del box mexicano I, 1895-1960*, México, Clío, 1999; *Espectaculares de lucha libre*, 4a. ed., fotografías de Lourdes Grobet, selección e investigación de Alfonso Morales Carrillo, Gustavo Fuentes y Juan Manuel Aurrecochea, México, Trilce/Océano, 2009.

“tapatía”, pero cuando su oponente está en la lona y el público exige: “¡San-gre, san-gre!”, no propina el golpe ruin y definitivo.³¹

Esos códigos hacían que la gente comprendiera lo que encontraba en la fotonovela. Sabían cómo y qué resultado derivaba del uso de ciertas llaves, quién era el luchador “rudo” y quien el “técnico”, etcétera. Por su parte, Carlos Monsiváis retrató al público de la época de oro de la lucha libre describiendo cómo éste “elabora sus reglas admirativas y sus rituales del desorden”; es un deporte que “es teatro en el más respetuoso sentido del término (el proceso donde las emociones se interpretan y el cuerpo disciplina las tensiones anímicas), y es la festividad de la gleba, el *popolo*”. “En la lucha libre”, continúa, “la violencia callejera alcanza su hermosura posible: el círculo del golpe armonioso a pesar suyo, de la llave que anula todas las resistencias.”³²

Los héroes a quienes se iba a admirar, enfatiza Raúl Criollo, “surgieron en las arenas de lucha libre, todos con historias propias que hablan del barrio y la colonia popular, del esfuerzo del gimnasio y los pocos pesos para sobrevivir en el nacimiento de sus carreras”.³³ El mismo autor agrega, “cuando ya no bastaban las coplas rancheras y las serenatas tequileras con revólver en mano, el cine nacional descubrió la mina de oro del gran espectáculo popular de México: la lucha libre”.³⁴

Grandes figuras, desde los años 1930, como El Cavernario Galindo, El Médico Asesino, Gardenia Davis, El Tarzán López, El Murciélagos Velázquez, Gori Guerrero o Enrique Llanes, y otros más adelante como Huracán Ramírez, Tinieblas, Mil Máscaras, La Sombra Vengadora, El Vampiro y Neutrón, antecedieron al Santo. Y a la leyenda de Rodolfo Guzmán Huerta le acompañó la entrega semanal de *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*³⁵ Su vida deportiva y su inserción

³¹ Juan Villoro, “Haz el bien sin mirar a la rubia”, en Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, *Historia ilustrada del cine de luchadores. ¡Quiero ver sangre!*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 14-15.

³² Carlos Monsiváis, “De la lucha libre como Olimpo enmascarado”, *Espectaculares de lucha...*, p. 1-2.

³³ Raúl Criollo, “Leyendas enmascaradas. Los apasionamientos de la incógnita y la heroicidad catártica”, *Historia ilustrada del cine de luchadores...*, p. 25.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Criollo comenta, “Rodolfo Guzmán Huerta, *El Santo*, debutó en 1943 a los 16 años en una arena pequeña, ganando una miseria y aún sin máscara. El personaje

en el *star system* se vio reflejada en las fantasías impresas y el celuloide: era un atleta, pero también fue una estrella consolidada. Criollo describe cómo, “de las caídas, que daban por poner algo en la mesa, El Santo saltó a los grandes contratos y los negocios de bienes raíces. En el cine pasó de los estudios y los laboratorios promedio a los aeropuertos, los convertibles y los trajes finos”.³⁶

El encuentro entre Santo y José G. Cruz se dio cuando el potencial de la lucha libre en los medios de comunicación se encontraba en auge. Entre los fascículos de *Santo, el Enmascarado de Plata* y los filmes que crearon un subgénero en México se consolidó la presencia pública de “héroes enmascarados” de carne y hueso, mitos y leyendas de la cultura popular mexicana. De acuerdo con Criollo, “la cinematografía mexicana encontró en el cine de luchadores la mejor opción para rescatar el antiquísimo enfrentamiento entre el bien y el mal”.³⁷ De Santo, el celuloide explotó

la imagen del justiciero oculto bajo una máscara que enfrentaba a científicos locos, monstruos de pacotilla, luchadores dementes, autómatas con pies de plomo, alienígenas hermosas y cachondas, hechiceras, hampones, asesinos de otros mundos, caciques rurales incluso, y toda una parafernalia de villanos y villanas, en un divertido registro entre el humor involuntario, el horror fantástico, el suspenso policiaco, el misterio y los combates cuerpo a cuerpo [...] El héroe enfrentó por igual a marcianos y a inquisidores, a brujas quemadas en la hoguera, a mujeres vampiro y zombies. Drácula, La Momia y Frankenstein no escaparon a sus quebradoras, ni sus patadas voladoras, en filmes que iban y venían entre la parodia o imitación de una suerte de James Bond del subdesarrollo y el cine fantástico más escapista. Sus cintas de acción no podían detenerse en ninguna lógica o coherencia narrativa; sin embargo, el azar consiguió que Santo cruzara las fronteras y causara asombro en países como Francia, España o Beirut, donde se le reconocía como fantástico superhéroe justiciero.³⁸

nació en una lucha campal cuando ya contaba con 25 años. El famoso mote de *El Enmascarado de Plata* se sumó a su nombre de batalla cuando José G. Cruz comenzó a editar el cómic fotonovela con el personaje, esto a pesar de que había usado previamente en la película del mismo nombre, *El Enmascarado de Plata*, de 1952, protagonizada por El Médico Asesino; un clásico cuyo guion fue coescrito por el propio Cruz y René Cardona.” El Santo filmó 52 largometrajes. *Idem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 26.

³⁷ *Ibidem*, p. 22.

³⁸ *Ibidem*, p. 23.

En los años 1950, Santo, el Enmascarado de Plata, se colocó como una de las estrellas más importantes en el mundo de la lucha libre profesional mexicana. Carlos Monsiváis escribió que, “El Santo fue el rito de la pobreza, de los consuelos peleoneros dentro del gran desconuelo-que-es-la-vida, la mezcla exacta de tragedia clásica, circo, deporte olímpico, comedia, teatro de variedad y catarsis laboral”.³⁹

Las fotonovelas de Santo vincularon a estos dos creativos protagonistas de la industria del espectáculo y los medios de comunicación masiva, José G. Cruz y al luchador nacido en Tulancingo, Hidalgo. Se le atribuye a Cruz la creciente fama de Santo y su conversión a héroe popular.

El primer número de *Santo, El Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, abre en la portada a color con un dibujo en el que el luchador le está aplicando una llave a un hombre de traje, otros dos trajeados de sombrero, tres hampones en total, uno de ellos al ras de la línea de la portada lleva una pistola de la que sale humo sugiriendo un disparo: “El ídolo máximo de la lucha libre convertido desde hoy en el más apasionante de los héroes de historieta” anuncia este primer número. En la primera plana un Santo arrodillado le reza a la virgen,

Como una sombra bienhechora, la virgen morena cobijó a su hijo devoto y humilde... “El Enmascarado de Plata” tuvo siempre como única guía en la vida, a la reina y patrona de los mexicanos, a la querida y bondadosa soberana de América, la Virgen de Guadalupe. Inspirado por ella y encomendándose a su protección, el héroe valeroso y temerario se lanzó por la vida sin temor a nada ni a nadie, despreciando el peligro y exponiendo su vida por servir a sus semejantes... La voz popular lo bautizó por eso, como “Santo”, “El Enmascarado de Plata” y nadie logró conocer su cara. Pero en cambio, todo el mundo conocía su noble corazón...⁴⁰

Adelantamos cómo Ratón Macías fue famoso también por dedicar sus peleas a la virgen de Guadalupe y así aparece en su fotonovela. Volviendo al primer número de *Santo*, en la segunda página un par de niños

³⁹ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1996, p. 126.

⁴⁰ Véanse las figuras 1 y 2. José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, n. 1, miércoles 3 de septiembre de 1952.



Figura 1. Fuente: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, año 1, n. 1, 3 de septiembre de 1952. Hemeroteca Nacional de México



Figura 2. Fuente: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, año 1, n. 1, 3 de septiembre de 1952. Hemeroteca Nacional de México

dormidos, rodeados de dibujos de seres fantásticos y juguetes, indica a cuadro que Santo y José G. Cruz dedican este proyecto que inicia a los niños de México y a los niños del mundo: “a la maravillosa edad en que se es más feliz, a los sueños infantiles, a esos corazones que se abren como capullos luminosos a la vida, dedicamos esta modesta revista, con el cariño que nos merecen esos chiquillos traviesos y bullangueros, que serán mañana los ciudadanos de nuestra querida Patria”.⁴¹ Uno de los niños tiene en sus manos un ejemplar de la fotonovela. Prosigue la historia contando el origen de Santo, el Enmascarado de Plata, y cómo en su corazón se siembra la semilla de pelear por la justicia.

⁴¹ *Ibidem*, p. 2.

Sin duda, al decir de Aurrecoechea y Bartra, “el acompañamiento de su vida deportiva con la imagen de justiciero social, en aventuras fantásticas entre cuadros y diálogos atrapados en globos y didascalias, y el celuloide, la imagen del luchador se proyectó a la estratósfera social”.⁴² La complicidad entre la vida pública y la imaginaria hizo que el personaje se mantuviera dentro de un espacio de irrealidad, que abonaba a la ya de por sí fantástica vida en el ring de los luchadores. Esto aplica para Santo y posteriormente para Huracán Ramírez; de igual manera para los boxeadores Ratón Macías y Mantequilla Nápoles.

Al conocer el estilo de José G. Cruz, sus planteamientos narrativos y la influencia que tuvo en la estética de la fotonovela (montajes de dibujo y fotografía, y el *collage*), comprendemos también la potencia de las representaciones del cuadrilátero en el soporte de la fotonovela. Una combinación de géneros, entre el melodrama y la aventura, dieron identidad a los héroes mexicanos de fotonovela, Santo y Ratón Macías, y el epílogo de estas representaciones un par de décadas después, con Huracán Ramírez y Mantequilla Nápoles. Los argumentos los llevaron a todos ellos por escenarios inverosímiles, desde la cueva de un oscuro castillo negro perdido en un bosque hasta la luna.

Personajes y escenarios se vieron acentuados por el énfasis del medio tono dispuesto en las viñetas de las fotonovelas de José G. Cruz y sus discípulos. El medio tono acentuó la pobreza, la adversidad y la superación personal de los personajes; acentuó a su vez los ambientes lúgubres donde Santo y también Ratón Macías enfrentaron a los hombres más malos y a los seres más extraordinarios, representativos de la maldad. Se copiaron aspectos de los cómics de superhéroes norteamericanos. Podemos ver en *Santo* argucias como las de un primigenio superhéroe que salta del techo de un tren en movimiento o es capaz de hacer las más increíbles pero definitivas piruetas, cuya fuerza es admirada por quienes son testigos de sus hazañas, y cuyos músculos causan admiración entre las damas. *Santo* inicia con portadas donde hay siempre exclamaciones y al interior anuncios que ofrecen como regalo una máscara, a cambio de una acción por parte del público. Cierran los números con una plana de “Cultura física y lucha libre” a cargo de

⁴² Criollo, “Leyendas enmascaradas. Los apasionamientos de la incógnita y la heroicidad catártica”, *Historia ilustrada del cine de luchadores...*, p. 25.

Santo, donde el luchador da cuenta, a través de dibujos, de cómo realizar determinados ejercicios y mantenerse en forma.⁴³

Su futuro cómplice, un niño llamado Pecas, huérfano hijo de un hampón al que asesinan sus compinches, acompañará a Santo en la mayor parte de sus aventuras. Desde el número 2, la sinopsis versa,

El Enmascarado de Plata comprendió que el ambiente en que vive y el mal ejemplo pueden echar a perder a un chiquillo como Pecas; decide encauzarlo por el buen camino y para tal efecto planeaba hablar seriamente con Antonio, el padre del muchacho... desgraciadamente, Santo no puede realizar sus buenos propósitos, pues el padre de Pecas ha sido cobardemente asesinado por Tino Armenta y sus pandilleros. Naturalmente Pecas ignora esto.⁴⁴

Por otro lado, aparece Ratón Macías, boxeador héroe del barrio de Tepito; sus habilidades como boxeador se explican en la historieta a través de una compleja trama en la que el deportista es secuestrado por el Dr. Cosmos. Este doctor, que representa la maldad humana, le inyecta una sustancia que le otorga superpoderes que lo hacen sentirse tan ligero que percibe que puede casi flotar. Con estos talentos, Ratón Macías decide combatir el mal, hacer el bien, cuidar a la gente de su barrio. Una portada muestra al boxeador peleando en el cuadrilátero y la contraportada ofrece de regalo unos guantes como los que usa el boxeador y autografiados por éste, al comprar el siguiente número. En otra portada un dibujo del rostro sonriente de chiquillo del Ratón Macías ocupa toda la plana.⁴⁵

En el recién publicado *Catálogo de las historietas de la Hemeroteca Nacional*, así se describe esta serie fantástica de un boxeador único en la historia de este deporte,

Como otros ídolos del espectáculo y el deporte, el boxeador Ratón Macías tuvo su historieta. En el cómic, la biografía mítica del deportista que ganó 41 peleas, sólo perdió 2 y en el momento del lanzamiento de la revista era uno de los grandes ídolos de México, se entrevera con melodramáticas his-

⁴³ Estas características se encuentran en toda la serie de la primera época, 1952-1954.

⁴⁴ José G. Cruz, *Santo, El Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, México, Ediciones José G. Cruz, año 1, n. 2, 10 de septiembre de 1952.

⁴⁵ Detalles acerca de la carrera del Ratón Macías, Marco A. Maldonado y Rubén Amador Zamora, *Pasión por los guantes*.

torias de barrio (Macías era oriundo del legendario Tepito), subidas al ring, enredos amorosos, y fantásticas aventuras en las que el boxeador defiende niños y mujeres indefensas y combate todo tipo de criminales e incluso enfrenta monstruos y villanos locos que intentan apoderarse del mundo, en la tesitura de la fórmula creada por José G. Cruz en *Santo, el Enmascarado de Plata*. En el creativo fotomontaje muy bien ambientado, aparecen la mamá del boxeador, que sufre todo tipo de preocupaciones por la suerte del hijo, con quien convive en una vecindad de Tepito; su fiel amigo, apodado Penicilino; y Malena, la supuesta novia del boxeador, que se ve obligada a enfrentar la competencia de innumerables chamacos del barrio y mujeres de alta sociedad fascinadas con el boxeador.⁴⁶

Los mismos colores de portada utilizados para las de *Santo*, la misma estética interior, los usos del claroscuro para intensificar el dramatismo, sombras detalladas a lápiz, el collage, las fotos colocadas sobre fondos que dan profundidad al cuadro, personajes como un enmascarado al que la luz del cuadro ilumina y se vislumbra la imagen de una calavera. Hay otro personaje al que la misma luz hace parecer un vampiro, de acuerdo con el estereotipo de Drácula, más convencional.

Ratón Macías es secuestrado y recostado en una plancha en un lugar lúgubre y siniestro, a punto de ser inyectado con una sustancia que, al ser combinada con otra que nunca es introducida a su cuerpo, le otorgará superpoderes. Liberador de señoritas y de niños, de personas indefensas, afuera de la arena y en el ring es el mismo justiciero. Y al final un retrato a lápiz del boxeador rodeado por tres cuadros en los que contesta a su público que ha tenido a bien enviarle correspondencia para saber detalles de su próxima pelea o conocer de su vida privada.⁴⁷

Se aprecia la influencia de José G. Cruz en la gráfica de *Ratón Macías*. Acerca de esta “técnica cruciana” que bajo este esquema es posible valorar también para las creaciones de sus discípulos, es importante destacar que este gran creador de héroes de fotonovela

dio un tratamiento alucinante e imposible a sus héroes de historieta, se dio el permiso de colocarlos en circunstancias fantásticas para hacer el bien

⁴⁶ Pepines. *Catálogo de las historietas...*, <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/1074> (consulta: 28 de septiembre de 2019).

⁴⁷ *Ratón Macías*, Jacaranda, México, n. 20, 4 de junio de 1954. Véanse láminas 2 y 3.

peleando contra los más malos del mundo. Sus imágenes buscan tener el mayor impacto visual. Enfatiza la irrealidad de las acciones construyendo collages que rompen con la estética convencional del cómic. Utilizaba, técnicas mixtas, con espíritu transgresor y total libertinaje, fondos con un estilo de obvio reconocimiento, pero difícil definición [...]. Fondos fantásticos y alucinantes, anárquicas escenografías llenas de improbables encuentros, imágenes ciudadinas mezcladas con escaso orden y poco concierto. [...] Cruz usa la fotografía para subvertir la realidad y cuando la iluminación, el encuadre y el maquillaje no bastan, recurre al collage y al pincel. Con esto la narración gana en dramatismo [...] Trazos luminosos sobre fondos rigurosamente negros [...] Cruz le pone fondo a las fotografías en primer plano con cuatro francas pinceladas y le da dramatismo a los rostros de sus “actores” con retoques tan evidentes como eficaces. La fotografía llega a la historieta no por sus virtudes naturalistas sino por su capacidad de artificio.⁴⁸

Y esta es la técnica que hereda a los dibujantes discípulos suyos que retratan al Ratón Macías de fotonovela. La gran diferencia entre una y otra fotonovela radica en los escenarios y en que, a diferencia del boxeador, el luchador puede o no aparecer en el contexto de la arena de la que se desprende para ser el enmascarado en cualquier escenario.

La fotonovela del *Santo* fue singular en todos sentidos. Introdujo al personaje, que ya era famoso en los escenarios de lucha libre metropolitanos, a los escenarios de ficción de la fotonovela. Lo colocó en el imaginario nacional, sacándolo del contexto de la ciudad de México. Construyó el nombre combinado de *Santo, El Enmascarado de Plata*, a partir del primer número de la publicación de 1952. Era así héroe en la realidad del ring y héroe en el territorio ensoñado del cómic. Esto lo imitaron otros luchadores y boxeadores como Black Shadow, Blue Demon, Tinieblas o el Cavernario Galindo.

Epílogo de fotonovela

La historia de éxito de varios años del “semanario atómico” *Santo, el Enmascarado de Plata*, devino en un conflicto resuelto en tribunales y la

⁴⁸ Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos III...*, p. 231, 472-474, 482.

separación definitiva de la pareja, siendo Cruz quien detentó los derechos de la fotonovela:

El éxito de la revista —que alcanzó a Centro y Sudamérica— se mantuvo por décadas, incluso publicándose dos veces por semana, hasta que en los años setenta, inesperadamente, Santo y José G. Cruz se enfrentaron en los tribunales. Supuestamente el conflicto inició cuando Santo no pudo asistir a una sesión fotográfica para el cómic, por sus incontables compromisos de trabajo, Cruz lo sustituyó por un actor en mejor forma, algo que molestó enormemente al luchador, quien decidió llevar sus historietas a otra editorial. Al enterarse, Cruz se enfureció y le gritó al Santo: “Tú no te has dado cuenta de que el nombre soy yo, no tú, tú eres... ¡un mono con una máscara!” El conflicto llegó a las vías legales, donde Santo acusó a Cruz de abuso de confianza, y exigía más pago de regalías por el uso de su nombre, debido a que aseguraba que “recibía una miseria” por las historietas, o el fin de la publicación, alegando que el nombre “Santo” le pertenecía. Cruz, por su parte, exigía que se le reconociera como el creador del personaje, al que dotó de una personalidad que no tenía el luchador hasta que apareció en su cómic, y por tanto no pagar nada al luchador [...] Durante el juicio, Santo se enteró que José G. Cruz tenía registrado su nombre y el título de la revista desde hace mucho tiempo, por eso pudo seguir publicando la revista con un nuevo Santo (el fisicoculturista Héctor Pliego) y contrademandar al Santo, exigiendo el pago de la mitad de los ingresos de las películas del luchador. A lo largo de los conflictos legales, Santo logró que cerraran durante algunos días la editorial de José G. Cruz, e incluso que encerraran al editor dos días en la cárcel, en venganza el editor hizo lo que ningún otro villano logró: desenmascaró al Santo.⁴⁹

La hija de José G. Cruz termina este relato describiendo cómo Cruz filtró una foto de Rodolfo Guzmán Huerta sin máscara, a través de la revista *Vedettes y Deporte*; esa foto la reprodujeron en el *Diario de México* y en el programa de televisión *Operación Convivencia*. Esto afectó de manera coyuntural la imagen del luchador. La exhibición pública dejó sin armas al luchador.

Cruz continuó con la publicación de Santo reeditando las viejas historias de los años 1950. El luchador que sustituyó a Santo por el atleta fue Héctor Pliego. De acuerdo con Griselda Cruz, su padre

⁴⁹ “José G. Cruz: hacedor de santos y demonios...”

opinaba que tenía un cuerpo más fornido y balanceado que el Santo original. A este Santo lo “vistió con un nuevo uniforme: una máscara plateada con una ‘S’ enmarcada con un círculo negro en la frente, un cinturón, un cuchillo, y le retiró las mallas, además de resaltar el fornido físico del ex Míster México 1969”.⁵⁰

Este relato vale para enfatizar la figura del dibujante. A las estrategias creativas en el dibujo, el autor de *Santo, el Enmascarado de Plata*, añadió un número de argumentos que introducen la historia contada en cuadros a imaginarios irreales, sobrenaturales, de gran suspenso, que potenciaron la noción de heroicidad.

El luchador Huracán Ramírez y el boxeador Mantequilla Nápoles llegaron como héroes de fotonovela, como una suerte de epílogo, en 1969 y 1975 respectivamente, para mostrar la continuidad y el fin de las representaciones del cuadrilátero en el soporte de las fotonovelas. Ya en este contexto, las representaciones de la lucha libre se mantenían bajo los códigos estéticos planteados en *Santo, el Enmascarado de Plata*, excepto en las portadas. Vistasas portadas a color destacan la figura imponente de Huracán Ramírez involucrado en historias increíbles en las que persigue y vence a hombres malvados que utilizan técnicas “hechiceras” tomadas de los jíbaros y del vudú (utilizando los malabares narrativos que para esas fechas eran casi una fórmula entre los creadores del celuloide mexicano), o realiza hazañas que lo llevan a la Luna (representando el acto heroico de la llegada del hombre a la Luna), etcétera. Las hazañas atraviesan por el cuadrilátero, donde este héroe de historieta aplica las técnicas de la lucha libre más convencionales en estos contextos extraordinarios. Huracán Ramírez, el gran luchador que portaba en la máscara la identidad del imaginario prehispánico, llegó como héroe de fotonovela cuando las representaciones del cuadrilátero, en dichos soportes, atravesaban por un momento de crisis.⁵¹

Hay un salto en la técnica y la estética de los años 1950. La fotonovela de Mantequilla Nápoles utilizó otros formatos. En este momento

⁵⁰ *Idem*. Termina la entrevista a Griselda Cruz contando cómo, “en la década de los ochenta, por culpa de la crisis del papel que también acabó con la poderosa Editorial Novaro, Cruz dejó de publicar cómics, vendió los derechos de sus publicaciones a la familia Flores y se retiró a vivir sus últimos años a Beverly Hills, California, donde una de sus últimas frases antes de morir fue: “Creo que la amistad no vale nada”.

⁵¹ Véanse la figura 3 y las láminas 5 y 6.

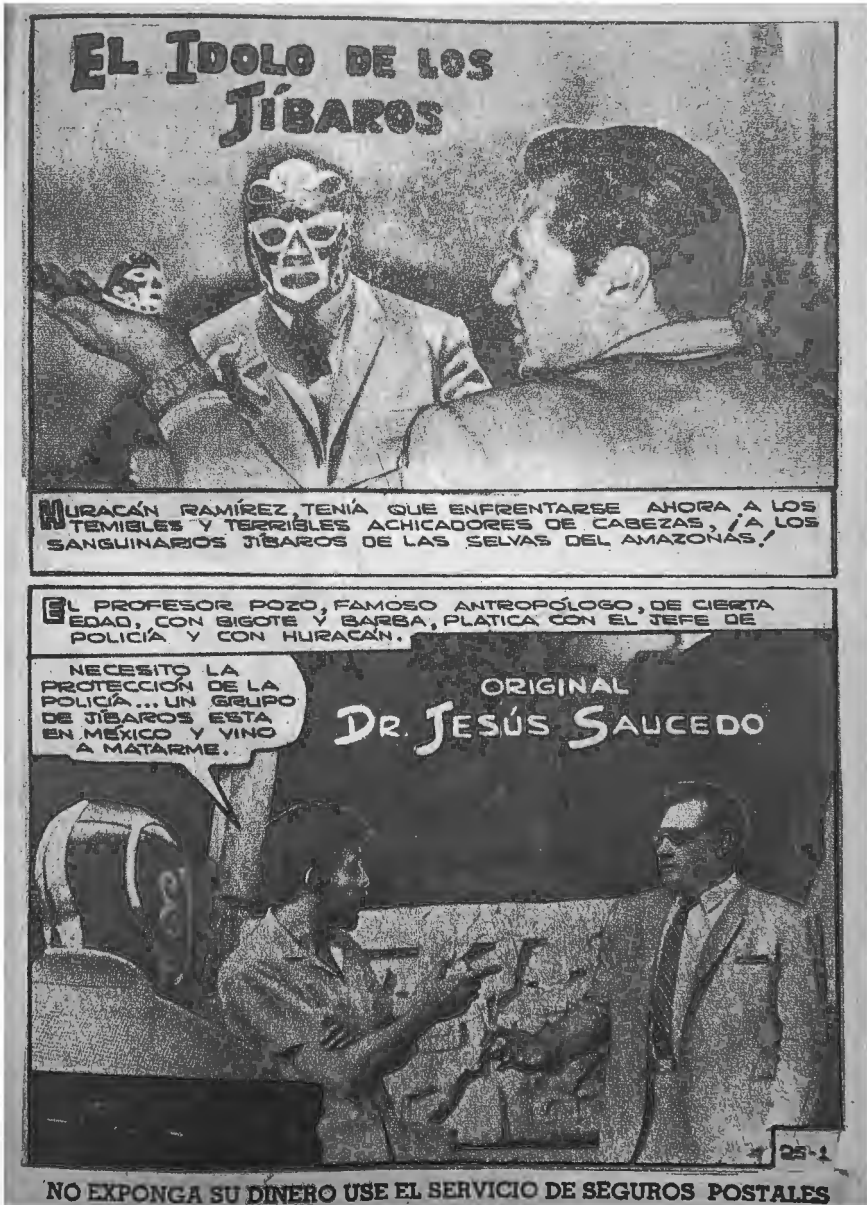


Figura 3. Fuente: *Huracán Ramírez, el Invencible*, Novaro, México, año 1, v. II, mayo de 1969, p. 1. Hemeroteca Nacional

la fotonovela rompe con los cánones del fotomontaje. Los cuadros están integrados por la fotografía posada, dando lugar a otro fenómeno. Es mucho más decantada la asimilación del melodrama como género en la narrativa. La de Huracán Ramírez fue una fotonovela todavía regida bajo la influencia “cruciana” y con historias igual de inverosímiles que las de los primeros tiempos de *Santo, el Enmascarado de Plata*.⁵²

De la fotonovela de Mantequilla Nápoles, el *Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional* expresa lo siguiente,

En una época cuando prácticamente todo ídolo popular tenía su propia historieta o fotonovela, el cubano Mantequilla Nápoles protagoniza esta historia que mezcla las aventuras en el medio boxístico con tramas policíacas que resuelve el boxeador, “un infatigable defensor de la justicia”. Mantequilla tiene además aventuras levemente picantes, pues en cada episodio de la serie aparece una “bella mujer”, interpretada por artistas del cine y el cabaret. Todas terminan enamoradas del cubano, y casi siempre aparecen con ropas muy breves. El ídolo del box lo mismo protege a huérfanos que castiga a criminales, al tiempo que ayuda a sus amigos boxeadores.⁵³

La narrativa visual y los argumentos de la fotonovela *El Campeón Mantequilla Nápoles* destacan justamente por la diferencia de esta representación del cuadrilátero. Lo que marca un claro distanciamiento de la línea y la coloca fuera del margen de los héroes que se mueven en territorios fantásticos. La fotografía permite plantear los registros gráficos en el margen de la verosimilitud.

Tan sólo el número 1, que lleva por título “El secuestro”, plantea una estética realista y trata de una aventura totalmente factible. El campeón termina un entrenamiento y va a visitar un hospicio del que es protector, siendo admirado por los niños. En el camino es enfrentado por dos personajes que portan máscaras y que lo amenazan de muerte con una pistola, chantajeándolo. Más adelante es secuestrado

⁵² Acerca del melodrama y la fotonovela, véase el artículo de Saydi Núñez Cetina y Andrés Ríos Molina, “Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México”, *Letras Históricas*, México, n. 22, 2020, p. 227-252, <http://www.letrahistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/7210/6486>.

⁵³ *Pepines. Catálogo de las historietas...*, <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/1074> (consulta: el 28 de septiembre de 2019).

por tres mujeres que actúan —lo que se devela después en la trama—, en complicidad con los malhechores que buscaban amedrentar al campeón. Una de ellas, de nombre Niki, representada por la actriz, Carmelita Encinas, entabla una relación con el boxeador secuestrado que los lleva a enamorarse. Arrepentida tras reconocer sus sentimientos lo deja libre. Sin embargo, le habría dado a consumir una droga para que perdiera su siguiente pelea. Él, a pesar de la droga, vence al contrincante y después es llevado a un hospital. Ahí recibe la noticia de que, en la búsqueda por detener a las secuestradoras, Niki cae muerta. Él decide ir al funeral.

El uso de la fotografía sin intervenciones ofrece el planteamiento de una trama anclada a sucesos reales. Lo que observamos en las fotonovelas anteriores, donde el dibujo daba profundidad a los escenarios, aquí se difumina. Encuadres planos, en espacios casi todos cerrados, o en espacios abiertos con el encuadre cerrado, definen el dramatismo enfocado en los personajes. Las distracciones sólo se dan en el cuadrilátero, donde vemos la fuerza del campeón cubano y la naturaleza de sus gestos bondadosos, hasta cuando provoca un “nocaut” a sus contrincantes.⁵⁴ Así lo vemos en el resto de la serie con títulos como: “Pesadilla”, “La huerfanita”, “El robo de la Guadalupana”, “Escuela del mal”, “Amistad”, “¡Contra el hampa!”, “Doble personalidad”, “Angustia de padre”, “Acapulco 75”, “Acción en Acapulco”, “Fraude”, “El brillante maldito”, “Testigo de un crimen”.⁵⁵ Héroe de carne y hueso en el cuadrilátero y en las secuencias de las fotonovelas, Mantequilla Nápoles afianzó a partir de estos soportes su fama de hábil, brillante y bondadoso boxeador.⁵⁶ Pero Huracán Ramírez y Mantequilla Nápoles como héroes de fotonovela son otra historia que no terminaremos de contar aquí.

⁵⁴ “El secuestro”, *El Campeón Mantequilla Nápoles*, Editormex Mexicana, México, editor responsable Óscar González, realización Ignacio Fonseca, original de Guillermo González, 15 de enero de 1975, colección particular de Verónica Luján.

⁵⁵ Estamos en deuda con la señora Verónica Luján, a quien agradecemos las facilidades para la consulta de su archivo familiar.

⁵⁶ Más acerca de “Mantequilla Nápoles”, en Marco Antonio Maldonado y Rubén Amador Zamora, *Cosecha de campeones. Historia del box mexicano II, 1961-1999*, prólogo de José Sulaimán, México, Clío, 2000.

Sin duda, los héroes de fotonovela mexicanos construyeron un mercado importante, que acompañó y a su vez fue acompañado por la industria filmica, y por la cada vez más importante presencia de luchadores y boxeadores en los medios de comunicación, así como sus vidas privadas colocadas en los escenarios públicos a debate. Acerca de la heroicidad popular, de la resignificación de personajes de carne y hueso elevados a héroes en viñetas, personajes en circulación entre la vida y la ficción, retomo aquí las palabras de Álvaro Fernández Reyes: “La figura heroica goza en todo momento de una impresionante adaptación a las necesidades socioculturales y a los cambios cada vez más vertiginosos de las sociedades contemporáneas; se reintegra sin dificultad alguna a las exigencias de renovación de nuestra época hasta mantenerse firmemente como parte fundamental de los ritos y mitos de la modernidad”.⁵⁷

Los héroes de fotonovela que fueron el centro para exponer aquí estas ideas tuvieron una gran resonancia. Estos deportistas cuya fuerza física era extraordinaria, así como sus habilidades deportivas brillantes, impactaron a un público que los distinguía por su pertenencia al barrio, con el que se identificaron en aspecto, procedencia, formas de hablar y de vestir, y por haber superado o no las adversidades. Fueron héroes del cuadrilátero capaces de sobreponerse, levantarse y seguir peleando. Hombres buenos que sólo buscaron hacer el bien a sus semejantes en las secuencias de cuadros, benefactores con las mujeres; comprensivos, paternales y mentores de niños; capaces de acabar con la maldad de hampones y científicos ambiciosos en un mundo de cambios vertiginosos.

Sus historias en papel fueron fantásticas ficciones que construyeron públicos; sus tramas concluían en el mismo número o continuaban en el fascículo de la siguiente semana creando expectativas. Sus historias de la vida real también fueron fantásticas: héroes encumbrados en el cuadrilátero, leales al barrio, a la colectividad de sus entornos, con desenlaces ¿de fotonovela o de vida real? Las fotonovelas de estos héroes mexicanos consolidaron un potente imaginario con una base visual de gran impacto comercial y cuya especificidad sin duda forma parte de la historia social del México urbano contemporáneo.

⁵⁷ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata...*, p. 12.



FUENTES CONSULTADAS

- El Campeón Mantequilla Nápoles*, Editormex Mexicana, México, 1975, Colección particular de Verónica Luján.
- Huracán Ramírez. El Invencible*, Novaro, México, 1969. Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.
- La vida y los amores de Pedro Infante*, Editorial Ortega Colunga, México, 1955. Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ratón Macías*, Jacarandas, México, 1954. Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, 1952-1954. Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bibliografía

- ALLEN, Stephen, *A History of Boxing in Mexico. Masculinity, Modernity, and Nationalism*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017.
- AURRECOECHEA, Juan Manuel, y Armando Bartra, *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo de las Culturas Populares, 1993.
- , *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo de las Culturas Populares, 1994.
- BARTRA, Armando, “Las caras de Cruz”, *Luna Córnea*, Centro de la Imagen, México, n. 8, 1995, p. 71-79.
- CRIOLO, Raúl, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1978 (Cuadernos de Humanidades, 9).



Espectaculares de lucha libre, 4a. ed., fotografías de Lourdes Grobet, selección e investigación de Alfonso Morales Carrillo, Gustavo Fuentes y Juan Manuel Aurrecochea, México, Trilce/Océano, 2009.

FERNÁNDEZ REYES, Álvaro, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

“José G. Cruz: hacedor de santos y demonios. Conversación con Griselda Cruz”, *Tebeosfera*, 3a. época, n. 1, 15 de diciembre de 2016, https://www.tebeosfera.com/documentos/jose_g_cruz_hacedor_de_santos_y_demonios_conversacion_con_griselda_cruz.html (consulta: el 5 de agosto de 2019).

HERNER, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, con la colaboración de Eugenia Chellet, prólogo de Henríque González Casanova, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979.

LEVI, Heather, *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*, Durham, Duke University Press, 2008.

MALDONADO, Marco A., y Rubén Amador Zamora, *Pasión por los guantes. Historia del box mexicano I, 1895-1960*, México, Clío, 1999.

_____, *Cosecha de campeones. Historia del box mexicano II, 1961-1999*, prólogo de José Sulaimán, México, Clío, 2000.

MONSIVÁIS, Carlos, *Los rituales del caos*, México, Era, 1996.

NÚÑEZ CETINA, Saydi, y Andrés Ríos Molina, “Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México”, *Letras Históricas*, México, n. 22, 2020, p. 227-252, <http://www.letrashistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/7210/6486>.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano, 1930-1960”, en Ricardo Pérez Montfort (coord.), *México contemporáneo 1808-2014. Tomo IV. La cultura*, colección dirigida por Alicia Hernández Chávez, México, El Colegio de México/Fundación MAPFRE/Fondo de Cultura Económica, 2015.

REYES DE LA MAZA, Luis, *Crónica de la telenovela. México sentimental*, México, Clío, 1999.



SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1912-1927)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

———, *La intimidad pública*, Buenos Aires, Seix Barral, 2018.

Recursos electrónicos

Pepines. Catálogo de las historietas de la Hemeroteca Nacional, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/1074> (consulta: 28 de septiembre de 2019).

Escritores del cine mexicano sonoro, recurso electrónico de la Universidad Nacional Autónoma de México, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/>.

Star System, <https://es.wikipedia.org/wiki/Star-system> (consulta: 10 de octubre de 2019).



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Lámina 1. Fuente: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, año 1, n. 1, 3 de septiembre de 1952. Hemeroteca Nacional de México

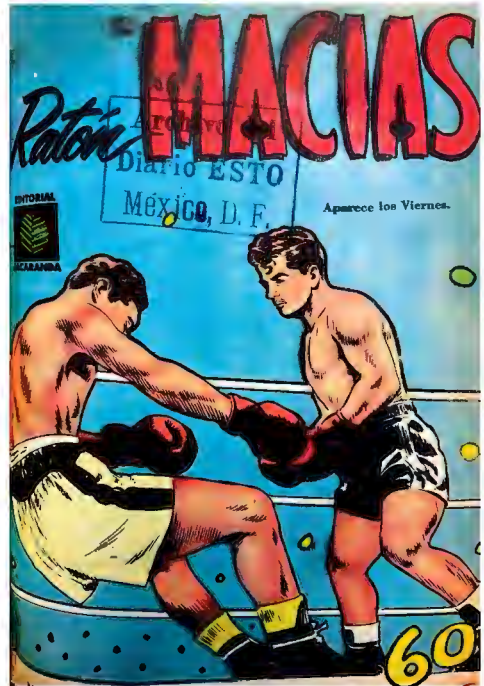


Lámina 2. Fuente: *Ratón Macías*, Jacarandas, México, n. 20, 4 de junio de 1954. Hemeroteca Nacional de México



Lámina 3. Fuente: *Ratón Macías*, Jacarandas, México, n. 20, 4 de junio de 1954.

Hemeroteca Nacional de México

2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Lámina 4. Fuente: Portada *Huracán Ramírez, El Invencible*, México, año 1, v. II, mayo de 1969. Hemeroteca Nacional



Lámina 5. Fuente: Portada *El Campeón Mantequilla Nápoles*, “El secuestro”, Editormex Mexicana, México, n. 1, 15 de enero de 1975, realización de Ignacio Fonseca, original de Guillermo González, colección particular de Verónica Luján



Lámina 6. Fuente: “El secuestro”, *El Campeón Mantequilla Nápoles*, Editormex Mexicana, México, n. 1, 15 de enero de 1975, realización de Ignacio Fonseca, original de Guillermo

González, p. 1-2. Colección particular de Verónica Luján

2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html