

HISTORIA MEXICANA

Historia Mexicana

ISSN: 0185-0172

histomex@colmex.mx

El Colegio de México, A.C.

México

Kay Vaughan, Mary

EL CINE Y LA MOVILIDAD: DE OAXACA A LA CIUDAD DE MÉXICO CON LOS
ZÚÑIGA, PADRE E HIJO, 1920-1970

Historia Mexicana, vol. LXV, núm. 4, abril-junio, 2016, pp. 1817-1854

El Colegio de México, A.C.

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60048435008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL CINE Y LA MOVILIDAD: DE OAXACA A LA CIUDAD DE MÉXICO CON LOS ZÚÑIGA, PADRE E HIJO, 1920-1970

Mary Kay Vaughan

University of Maryland College Park

Entre 1940 y 1970, la economía mexicana creció a una tasa mayor de 6% anual y la clase media se expandió de 16 a casi 30% de la población. Las cifras varían según las definiciones de esta clase.¹ En la ciudad de México, donde se concentraban el crecimiento y las oportunidades, un segmento importante de la población experimentaba un ascenso social. Podemos citar como factores clave en este ascenso la expansión del empleo y de la educación. Los medios masivos de comunicación merecen más atención como otro factor. En este artículo, examino la importancia del cine como

Fecha de recepción: 16 de enero de 2015

Fecha de aceptación: 21 de julio de 2015

¹ El apéndice en WALKER, *Waking*, examina los datos y los argumentos. Los datos que uso vienen de WILKIE y WILKINS, “Quantifying”. Ellos basan sus conclusiones en CLINE, *México*, e ITURRIAGA, *La estructura social*. Véanse también los ensayos en LOAEZA y STERN (eds.), *Las clases medias*.

inspiración de la movilidad social. Lo examino según las experiencias de José Zúñiga Heredia (1914-1985), un sastre inmigrante de Oaxaca, y su hijo Pepe (n. 1937), quien llegó a vivir a la colonia Guerrero con su familia en 1943, se preparó y trabajó como técnico de radio desde 1950, y en 1958 entró en la Escuela de Pintura La Esmeralda para hacerse más tarde profesor y director de esta institución. Aunque el padre experimentó una movilidad horizontal como inmigrante y algo de ascenso económico en los años cincuenta, fue su hijo quien se insertó en la clase media. Mi descripción del papel del cine en la movilidad social de los dos la tomo de mi libro, recientemente publicado, *Portrait of a Young Painter: Pepe Zúñiga and Mexico City's Rebel Generation*.²

Por mucho tiempo, los investigadores y teóricos veían los medios masivos de comunicación como una manipulación vulgar por parte de las élites, una imposición hegemónica para convencer a los espectadores de la legitimidad de su subordinación, un opiáceo y una válvula de escape de la explotación y la opresión, o, en las palabras del crítico Dwight Macdonald en 1960, se trataba de una expresión de la cultura insípida de *masscult* y *middle brow*, abominable al gusto y a las sensibilidades educadas.³ Los teóricos de la cultura Teodoro Adorno y Max Horkheimer deplo- raban su impacto supuestamente negativo y contrarrevolucionario en la clase trabajadora.⁴ En su obra maestra, “La

² VAUGHAN, *Portrait*. Tanto el libro como este ensayo se basan en gran parte en mis entrevistas con Pepe Zúñiga que se realizaron entre septiembre de 2002 y junio de 2013. Como realicé más de 40 entrevistas, no citó cada una de ellas en este ensayo.

³ MACDONALD, *Masscult and Midcult*, pp. 3-70.

⁴ ADORNO y HORKHEIMER, “The Culture Industry”, pp. 120-197.

transformación estructural de la esfera pública burguesa”, Jurgen Habermas condenó a los medios masivos por haber privatizado y comercializado la vida pública y suprimido el debate político.⁵ En su libro *Los hijos de Sánchez*, Oscar Lewis no puso atención en el cine aunque mencionó que los hijos de Sánchez iban constantemente a ver películas.⁶ En momentos distintos, Carlos Monsiváis interpretó el cine mexicano como promotor de una subordinación al régimen político social autoritario, pero también escribió que el cine, y en particular el de Hollywood, se convirtió en fábrica de sueños y universidad de la vida moderna en la ciudad de México en los años veinte, y que el cine mexicano en su Edad de Oro contó con la heterogeneidad social de un público moderno visible y capaz de reflexionar sobre sí mismo.⁷

Monsiváis anticipa el argumento sugerente de la investigadora del cine Miriam Hansen. Según ella, el cine sobre todo el de Hollywood y los cines nacionales que adaptaban las formas y las prácticas de Hollywood a los contextos locales representa un modernismo vernáculo, un nuevo horizonte sensorial y reflexivo que no puede limitarse a las élites artísticas.⁸ Al contrario, en la conceptualización de Walter Benjamin, la nueva sensibilidad afectaba a millones de personas tocadas por las tecnologías y los espacios nuevos, no sólo el cine, también la fotografía, la radio, la música grabada, la nueva arquitectura de las ciudades con sus bulevares amplios y sus tiendas de departamentos, su despliegue

⁵ HABERMAS, *Transformation*.

⁶ LEWIS, *Los hijos de Sánchez*.

⁷ MONSIVÁIS, “South of the Border,” pp. 51-78; “Instituciones,” p. 38; *Pedro Infante; La cultura*, pp. 308, 313.

⁸ HANSEN, “Fallen Women,” 10-22.

de las modas y de los cuerpos, las arenas del deporte, los salones de baile y los parques de atracciones, los trenes, los automóviles y la publicidad. Estamos hablando del consumo que no es simplemente material sino afectivo, sensorial y físico. Esta transición sensorial se hizo el filtro por el cual los individuos experimentaban e interpretaban la modernidad y la modernización. En palabras de Hansen, Hollywood creó un idioma vernáculo global, un idioma traducido por la negociación y la interpretación a los contextos locales donde los cines nacionales se desarrollaban. Hollywood recibió inmigrantes de todas partes del mundo (de México, Lupe Vélez, Ramón Novarro, Dolores del Río y muchos que fueron camarógrafos). Hollywood llegó a expresar en sus películas el entusiasmo, la juventud, la energía y una nueva acrobacia física, el romance, y la ética democrática, tanto como las tragedias, los conflictos y las patologías de la primera sociedad capitalista de masas.⁹ Estos sentimientos se registraban en cualquier lugar –Berlín, Shanghai, la ciudad de México– donde los habitantes experimentaban los cambios abruptos, la inestabilidad, el anonimato, la soledad y los peligros, junto con las posibilidades libertadoras de alterar las identidades y las sensibilidades de género, de generación, del grupo y del individuo. Esto no niega los intentos de las compañías y los estudios, los directores y los censores del cine de imponer en sus películas un orden jerárquico y moral. Sin embargo, las películas en sí, sus actores, y sus espectadores excedían este intento por sacar del cine sus ambigüedades, sus ambivalencias y sus energías subversivas.

⁹ HANSEN, “Fallen Women”, pp. 10-12; DE GRAZIA, “Americanism for Export”, pp. 74-81.

Se puede preguntar ¿cuál es el significado histórico de un análisis de las experiencias de dos espectadores del cine? Seguramente es difícil generalizar a partir de la experiencia de dos personas, pero ellos compartían las experiencias y los contextos de muchos mexicanos urbanos entre los años 1920 y 1960. La biografía nos da perspectivas y conocimientos que no podemos lograr mediante el análisis macro. En esta instancia, nos da una visión rara de la recepción cinematográfica, una recepción que normalmente está imaginada por el investigador o buscada en estadísticas relativas a la difusión de la película, en las reseñas de los intelectuales en los periódicos, en una lectura de los fanzines, o en exámenes de la experiencia espacial en el teatro y sus afueras. Es decir, muy pocos estudios de la recepción pueden llegar a una interpretación íntima del espectador. Un análisis de la experiencia cinematográfica puede ser también un estudio de la intertextualidad que nos da nuevas perspectivas sobre la socialización. Para ponerse en práctica, los mensajes apropiados de la pantalla tienen que resonar con los mensajes adecuados de otras instituciones y con las condiciones materiales, sociales y cotidianas. En este ensayo, estamos atentos a los mensajes de radio, de la música grabada, de la escuela y también del ánimo optimista de una ciudad llena de inmigrantes que intentaban aprovechar las nuevas oportunidades. Finalmente, por medio de la experiencia cinematográfica es posible probar el campo de las relaciones de género, como lo hace Aurelio de los Reyes en su artículo en este volumen.¹⁰ Los investigadores de este tema argumentan que la

¹⁰ Aurelio de los Reyes, “De Allá en el Rancho Grande a Lola la traileña”, en este número.

tendencia hacia la formación de parejas/compañeros, de la igualdad de género, del placer y la libertad sexual explotó en la ciudad de México en los años ochenta.¹¹ Estas relaciones más abiertas están ligadas a una apertura política, periodística, estética, y a la emergencia de una nueva ciudadanía más individual/igualitaria que corporativista/autoritaria. Tal vez estos cambios tuvieron su auge en los años ochenta pero sus raíces eran más profundas y viejas. Este texto demuestra la relación entre ellos y los medios masivos de comunicación en las décadas anteriores.

Nacido en 1914 en la ciudad de Oaxaca, José Zúñiga Heredia tuvo una infancia difícil, sin padre, descalzo, con ropa sencilla de manta, sujeto a una madre voluntaria que después del tercer grado escolar lo puso a trabajar como aprendiz de un sastre. Más tarde, en su vida, le gustaba contarle a su hijo Pepe cómo él y sus amigos descubrieron el cine en su niñez. Habían sacrificado los centavos para sus dulces y a fin de poder comprar los boletos, que tenían precios bajos para atraer al público. José perfeccionó sus pocas habilidades de lectura descifrando los subtítulos de las películas mudas. El cine mudo abrió para ellos un mundo nuevo de la acción, de los sentimientos y de los horizontes culturales. Las imágenes, los efectos y la acción cautivaban a los niños. Iban para reír, temblar y gritar. Siguiendo la acción, animada por una banda de música que tocaba en vivo desde el patio de butacas, le gritaban instrucciones al héroe asediado, “¡Mira, te van a disparar! ¡No, no vayas por ese camino! ¡Ve por ese otro!”. Daban alaridos con risas y se quedaban helados en el suspense cuando Billy the Kid trataba de

¹¹ NEHRING, ESTEINOU y ALVARADO, *Intimacies*.

vencer al shériff que lo perseguía. Las escenas inquietantes y las maravillas mecánicas de las películas expresionistas alemanas los aterrorizaban: la batalla de Sigfrido con el enorme dragón Fafnir el Grande, en *Los Nibelungos* de Fritz Lang; el espeluznante sonámbulo Cesare, raptando a la hermosa Jane en *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene; la escena del barco zarandeado en el mar, en *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau, impulsado sólo por la respiración del vampiro después de que las ratas habían infectado a la tripulación con la epidemia. Cuando la diva arrancó la máscara del fantasma de la ópera, revelando un monstruo deforme, José y sus amigos saltaron de sus asientos y corrieron gritando por las calles. Les encantaban las innumerables maneras en las que Charlie Chaplin manipulaba su cuerpo, así como su persona, sus orígenes humildes y su porte, su generosidad y su sentido de justicia. *The Kid* (*El chico*) llenó sus corazones cuando Charlie el vagabundo rescataba a un niño abandonado y lo cuidaba. ¡Ojalá ellos hubieran tenido unos padres así!

La fascinación de los amigos cambiaba a medida que crecían y sus hormonas actuaban. Rodolfo Valentino y Ramón Novarro les encantaron. La buena apariencia morena de estos héroes latinos románticos infundía confianza y les abría nuevas posibilidades a estos muchachos pobres y de piel oscura de la remota Oaxaca indígena. Mientras que la estética oficial de la revolución mexicana trataba de privilegiar a los mestizos, después de décadas de repugnancia del darwinismo social por las mezclas raciales, el cine internacional en sus primeros años probablemente contribuyó en algunos niveles a la legitimación del mestizaje. Los jóvenes sastres cortaban y cosían los pantalones ajustados y las

camisas de gaucho de Valentino. Compraban botas negras bajas y curveaban sus patillas. Compraban los ampliamente populares sombreros Valentino, producidos por la compañía sombrerera Tardán.

Cuando en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* Valentino bailaba tango, los jóvenes aprendieron ese baile. José aprendió a silbar el ragtime, el jazz y otros estilos musicales que había escuchado en el cine. Sus amigos músicos transcribían los silbidos en notas y tocaban las melodías en las fiestas que organizaban los muchachos. Vestidos como Valentino, perfumados y peinados, bailaban tango, charlestón y fox-trot con las muchachas del barrio, las cuales no eran más ricas que ellos, pero tenían el pelo corto y ondulado y sus vestidos largos y sueltos, para que sus cuerpos se movieran libremente al compás de la música. Fue en estos bailes donde José renovó su relación con su amiga de la niñez, Guadalupe Delgado. Se casaron en 1934.

En 1930, José había visto la primera película sonora, *The Jazz Singer*, en la cual Al Jolson interpreta a un joven músico de una familia conservadora, en su lucha para salir de la pobreza, y realizar sus sueños. La película animó a José a ir a la ciudad de México a buscar una vida mejor. Con esta película, podemos empezar a hablar del cine como la difusión hacia un público popular de las novelas del siglo XIX y sobre todo del *Bildungsroman*, la novela que explora el proceso de aprendizaje y formación del individuo. Como la novela, la película hace pública la vida privada. Nos da guiones y discursos para poner en práctica en la vida cotidiana. Tanto la novela como la película son flexiblemente autobiográficas –reflejan las experiencias de sus creadores y, en su interpretación, de sus espectadores o lectores–. Las películas pueden

tener objetivos moralistas e intentar enseñar con buenos y malos ejemplos, pero normalmente exceden su propósito moral. Introducen y legitiman nuevas experiencias emocionales, deseos y formas de acción.

El *Bildungsroman* del cine sonoro temprano de Hollywood frecuentemente trataba de una historia de “los harapos a la riqueza” involucrando las energías, los compromisos, los riesgos y la imaginación de los individuos. La película relataba la historia de un adulto en busca del éxito y la libertad en un contexto difícil y desafiante. Si tales películas animaban a José Zúñiga Heredia a mejorar su vida, también tocaban en él una idea muy vieja mexicana de la libertad del artesano y el orgullo en su trabajo, una ética que precedía al espíritu colectivo del sindicalismo que llegó a definir las lealtades y las subjetividades de miles de hombre obreros por medio de las políticas de la revolución mexicana. José se quedó como artesano independiente, un grupo no bien estudiado por los historiadores de México. Y es probable que para José, Hollywood modernizara una vieja idea de la libertad convirtiéndola en una narración sobre la lucha individual por superarse. Como dijo a su hijo, sus personajes favoritos del cine se habían lanzado contra las fuerzas adversas: gánsteres como Scarface contra la ley; Benito Juárez, firme en su batalla en favor de la independencia mexicana amenazada por el poder imperialista, Émile Zola en su defensa del capitán Dreyfus falsamente acusado de traición por el ejército francés. Paul Muni interpretó todos estos personajes y se ganó la admiración de José por su versatilidad como actor. José se identificaba con Clark Gable en el papel de Rhett Butler en *Lo que el viento se llevó*, porque lo veía luchando por su libertad personal contra el caos y la

destrucción de la guerra civil y los caprichos de una mujer egoísta y aristocrática. Pero también admiraba a esa mujer, Scarlett O’Hara, por su voluntad indomable y su tenacidad para navegar en las mismas condiciones de adversidad y rápidos cambios. También le gustaba Joan Crawford, porque ella era fuerte y bella en sus papeles sobre el ascenso social. ¡Y cómo bailaba! Inscrita en este panorama de actores y sus personajes encontramos cierta intercambiabilidad de lo masculino y lo femenino: las películas –sobre todo las de Hollywood– quebrantaban las convenciones patriarcales y los tropos de la agencia/sexualidad masculina y la pasividad/ asexualidad femenina. Aun cuando el guión masculinista culpó a la mujer fuerte por su ambición, sus caprichos, sus chantajes, su frialdad o su promiscuidad sexual, la actriz pudo subvertir este intento con su expresión facial, su manera de manipular su cuerpo, de articular sus palabras, de vestirse.¹² Su capacidad para mandar los nuevos mensajes a las espectadoras femeninas está bien establecida en las investigaciones del cine de Hollywood, pero estas actrices y los personajes masculinos también mandaron nuevos mensajes a los hombres.¹³

A su llegada a la ciudad de México en 1939, José Zúñiga Heredia consiguió sus primeros trabajos con sastres oaxaqueños. Cuatro años más tarde trajo a su familia de Oaxaca. Rentó un departamento sin ventanas en una vecindad de la calle Lerdo en la popular colonia Guerrero. En esta manzana de vecindades, algunos hombres trabajaban en las fábricas o en puestos bajos en el gobierno, pero la mayoría

¹² HANSEN, “Fallen Women”, pp. 15-16.

¹³ Véase, entre muchos, MAY, *Screening*, pp. 207-234; STACEY, *Star Gazing*.

–hombres y mujeres– lo hacían desde sus casas –electricistas, zapateros, reparadores de medias, preparadores de atole y comidas, carpinteros, peleteros, estilistas, modistas y sastres–. Ellos vendían a las familias del barrio, a las tiendas del centro, a la industria del entretenimiento y a las compañías de ropa. El departamento de los Zúñiga tenía dos cuartos –uno funcionaba como taller de sastrería y costura para José y para Lupe–. También funcionaba como comedor donde comían todavía con tortillas en vez de tenedores y donde escuchaban el radio y recibían a los invitados. En el otro cuarto, dormían José y Lupe, Pepe y su hermano Jesús, nacido en 1934. Un patio pequeño tenía un lavabo de piedra, un excusado viejo que se vaciaba cuando se jalaba una cadena, y una parrilla donde Lupe cocinaba con leña. Los niños se bañaban en el patio en una tina con agua calentada por Lupe. La familia entera disfrutaba los baños públicos de la colonia Guerrero. En los años cincuenta la situación económica mejoró, cuando José empezó a coser para una compañía exitosa. La familia se cambió a un departamento más grande, dotado de gas y agua caliente, en la calle aledaña de Magnolia. Sin embargo, en los primeros años sufrieron de escasez. Recuerda Pepe cómo cocinaba su madre “a veces un guisado de pollo con poco pollo, un arroz con tasajo con poco tasajo. Desde que tenía nueve años de edad tomábamos bastante leche. Antes tomábamos atole que mi Mamá compraba de la señora en Lerdo 23”.

La difícil situación económica de la familia se veía compensada por el capital cultural del padre, acumulado en la vida festiva y religiosa de Oaxaca y ahora invertido en el mundo maravilloso del entretenimiento de la ciudad de México. No fue una inversión sólo para entretenér, sino

también para instruir a su familia. Compró un gran aparato de radio Philco que conectaba constantemente y que se convirtió en el centro de la vida familiar. Transmitía los mensajes del orden y la solidaridad familiar (doña Bremenilda y don Casianito); de los derechos de los niños a imaginar, a sentir y a jugar (*Cri Cri, Nick Carter Detective, El monje loco*); de la higiene personal y doméstica (los anuncios de Colgate Palmolive para jabones, detergentes, champús y pastas de dientes), y de la historia (las radionovelas de Maximiliano y Carlota, de Benito Juárez); del gusto por la música clásica que introducían muchos programas; y de los sentimientos tiernos de afecto. Como el cine, la radio hizo pública la vida privada. Desde su *Clínica de Almas*, la Doctora Corazón daba consejos a los que le escribían de sus problemas. La familia escuchaba los dilemas emocionales contados en *Solteras y Divorciadas*. Como las películas, estos programas proporcionaban guiones y discursos para la conducta, el conocimiento de sí mismos y el diálogo. Provocaban discusiones animadas en la familia Zúñiga relacionados con la conducta en los conflictos románticos. Con sus boleros escuchados en la radio, las sinfonolas, los teatros, los clubes nocturnos y los estudios de XEW, Agustín Lara y María Luisa Landín abrieron muchos corazones. Inflamaban el deseo y saboreaban los sentimientos agridulces del amor conquistado y perdido. Consagraban los sentimientos en lugar de la conquista física. Suavizaban la tosqueda de la escasez material, el conflicto y la desconfianza que permeaban la vida cotidiana. En su música, lo masculino y lo femenino otra vez eran intercambiables: el placer del amor no era únicamente el monopolio de los hombres y el sufrimiento de abandono no era el monopolio de las mujeres. Los dos

actuaban como agentes y víctimas de la intimidad romántica moderna: disfrutaban su exuberancia y sufrían su soledad.¹⁴

José introdujo a su familia a múltiples formas de diversión en el centro de la ciudad. Llevaba a su hijo Pepe al cine varias veces a la semana. Después de ver la película, ellos iban a alguno de los cafés “de chinos” en la calle San Juan de Letrán, a tomar café con leche y bisquets. En estos momentos, José dio a su hijo una educación racional y profundamente afectiva acerca del cine. “Ver el cine –dijo a su hijo– es entender más y más de la vida, aprender más y más del mundo.” Compartía su fascinación por la comprensión de las técnicas cinematográficas usadas para provocar miedo, suspense y tristeza. Transmisió su admiración ante la habilidad del cine para desplegar, expandir, profundizar, realzar la expresión física y emotiva del cuerpo humano, en lugar de violarlo. Adoraba la cara tan bella y expresiva de Greta Garbo. Llevó a Pepe a ver todas sus películas. Le explicó cómo ella había sido una de las pocas en hacer la transición al cine sonoro. La nueva tecnología del sonido expandió el alcance del cine. La incorporación de la música generó nuevas posibilidades emotivas y físicas y nuevas técnicas de la cámara. El padre y su hijo veían las películas de Busby Berkeley en las cuales la cámara arriba capturaba los escuadrones de bailarines en movimiento –los soldados en marcha o los capullos brotando en flores– creando un caleidoscopio de formas brillantes y cambiantes. Les encantaban Fred Astaire y Ginger Rogers. Cuando bailaban al ritmo

¹⁴ Sobre Lara, véase MONSIVÁIS, “Agustín Lara,” pp. 61-86; LOAEZA y GRANADOS, *Mi novia, la tristeza*. Sobre el bolero, MONSIVÁIS, “Introducción,” pp. 9-19 y el texto entero sin autor notado.

de *El Continental* ellos eran sublimes. Sus cuerpos atléticos parecían volar, deslizándose bajo, saltando alto, dando vueltas alrededor uno de otra, con el frac de él volando y el vestido de ella girando, con cada movimiento grácil captado por la cámara en movimiento.

Astaire y Rogers mostraban, escribe el historiador Morris Dickstein, que “tener clase” no era una cuestión de nacimiento o dinero, sino de estilo –un movimiento reventando de energía, de destreza y de placer, y lleno de elegancia–.¹⁵ En el baile, Fred y Ginger efectuaban una transformación similar a la realizada por Agustín Lara en la música mexicana. Como los boleros de Lara, la música con la que bailaban Astaire y Rogers, y el mismo tap, en el cual Astaire se lucía, debían su vitalidad a una cultura popular antes despreciada –en el caso de los estadounidenses, a la de los afroamericanos y los inmigrantes pobres, y en el caso de Lara, a la de los burdeles de la ciudad y a la de los afrocubanos con quienes nacieron el bolero y el danzón–. La cultura popular brotó de los medios masivos con un efecto democratizante y energético. Para muchos funcionaba como un trampolín para el ascenso social, sobre todo en un contexto de crecimiento económico y de oportunidades de empleo y de educación.

A padre e hijo les gustaban las muchas películas sobre la lucha personal por ascender y superarse. *Rapsodia en azul*, la historia de George Gershwin, conmovió a Pepe.

El barrio de la ciudad de Nueva York donde vivía tenía aún más gente –y gente pobre– que la colonia Guerrero. ¡La vitalidad de la ciudad me captó!, los coches, los camiones, las carretas,

¹⁵ DICKSTEIN, *Dancing in the Dark*, pp. 360-361.

la gente caminando y patinando, el ruido de los cláxones y los trenes. ¡Y un espectáculo tras otro! ¡Qué canciones alegres! Y finalmente empezó lo mejor, *Rapsodia en azul* tocada en una sala de conciertos por la orquesta más grande que he visto en el cine. La interpretación inició con las notas ascendentes de clarinete, que culmina en una vertiginosa caída, elegante, enorme, seguida por los solos de los instrumentos de jazz: saxofones, clarinetes [...] trombones; también hubo un banjo. Cuando Gershwin tocó en el piano esta encantadora melodía, tocó —yo digo desde mi perspectiva de ahora—una de las piezas más románticas que he oído en mi vida. El público había escuchado entre aburrido y escéptico, pero al final del concierto, todos los asistentes, poniéndose de pie, aplaudieron con un inusitado entusiasmo. Desde este momento en el cine, quise oír más música clásica. Quise ser pianista. Los padres de Gershwin le ayudaban a pesar de su pobreza. Mis padres no podían pagar la instrucción. No importa, ¡tenía nada más que ocho años y quise ser pianista!

Este fin estaba fuera de su alcance, pero sobresalía en dibujo en la escuela y sus libros de texto emitían el mismo mensaje de superación de las películas. Recomendó un texto:

Yo quisiera que mirases a tu vida, como si fuese una escalera [...] ¡Sube, escalón por escalón, con paso firme! ¡Sube con tus ideas y con tus sentimientos! Aprende lo que se te enseña, corrige tus defectos, procura valer más y ser un poco más bueno cada día... Cada año te sentirás a mayor altura por tus merecimientos. Cuando seas grande, por haber merecido tu cuerpo, te sentirás grande también por haber subido la escalera de la vida y te hallarás a la altura de la bondad.¹⁶

¹⁶ BASURTO, *Mi patria*, p. 196.

Pepe escuchaba un mensaje similar de Cri Cri, el grillo que cantaba a los niños mexicanos cada fin de semana en la estación de radio XEW. Embarcándose en el mar en un zapato, el gato Micifuz, cantaba Cri Cri, tuvo que hacer frente a las olas y a un huracán cuando buscaba una isla llena de tesoros. Entonces descubrió una botella con un mensaje dentro. “Señor”, decía la nota, “No sea tonto. No hay mayor tesoro que el estudio.” Siguiendo el consejo, Micifuz regresó a la escuela, estudió con mucha aplicación y se convirtió en un gran doctor.¹⁷

Discursos similares se transmitían en el cine para niños. Cada domingo, Pepe se unió a multitudes de niños en las matinés donde veían a Flash Gordon dirigiendo su nave espacial hacia el planeta de Mongo para luchar contra Ming, el dictador malévolο. Combatía valientemente contra los elementos, matando un dragón, resistiendo una lluvia de meteoritos en llamas, y escapando de una inundación. Cuando Flash y sus aliados se enfrentaban al enemigo, los niños golpeaban locamente con sus pies en el piso. Cuando las enormes naves se lanzaban hacia el espacio, con la música de Romeo y Julieta de Tchaikovski, Pepe miraba lleno de admiración. Como las burbujas bailando en los tubos atrás de la radio Philco, la nave espacial le fascinaba con su centro de comando, con sus teléfonos para la comunicación interplanetaria y sus pantallas que mostraban las batallas en el espacio. Tal vez pensaba Pepe que sería más práctico hacerse técnico de radio que pianista. Al mismo tiempo, Flash Gordon inspiró el arte de su infancia. Creó una nave espacial con una pieza de aluminio, y dibujó los paisajes de los

¹⁷ SOLER, *Cri Cri*, p. 258.

planetas según los había visto en las películas. En la escuela, por medio del dibujo, se aprendió de memoria la posición de todos los planetas.

Pepe y su generación crecieron con más películas hechas para niños. Blanca Nieves era la niña que conmovió a Pepe más profundamente: esta hermosa muchacha pequeña, abandonada y tirada en el bosque por su malvada madrastra, recogida y cuidada por una banda de enanos cariñosos, y finalmente rescatada por el príncipe mientras se escuchaba la inolvidable melodía de *Algún día mi príncipe vendrá*. Recuerda a Elizabeth Taylor en la película de *Jane Eyre*. Ella era una huérfana de siete u ocho años de edad que vivía en un hospicio: las autoridades la obligaron a quedarse de pie en el patio en la lluvia por muchas horas cargando unas planchas en sus manos. Debido a la lluvia, cayó enferma de pulmonía y murió. “¡Qué abuso!” recuerda Pepe, “¡Qué crueldad a una niña! ¡Esta escena me conmovió mucho!” Otra vez encontramos una intercambiabilidad o ambigüedad de género: el niño se identificaba tanto con los abusos sufridos por las niñas como con el héroe valiente de la justicia y la tecnología moderna, Flash Gordon. Las amigas de Pepe, artistas que él conoció más tarde en su vida, disfrutaban la misma ambigüedad: la tímida Elva Garma imaginó que ella podía convertirse en Superman y volar desde la calle al cielo. Elizabeth Castillo, que fue criada en un convento de monjas, aprendió todas las canciones de los soldados marchando en las películas de Hollywood.¹⁸

¹⁸ Entrevista a Elva Garma, 8 de marzo de 2011; Entrevista a Elizabeth del Castillo, 13 de marzo de 2011.

Aunque muchas películas de Hollywood funcionaban como cuentos de abuso transformados en paráolas a favor de los derechos de los niños, los niños podían leer de igual manera las películas mexicanas y con una intercambiabilidad de género similar. Pepe recuerda cómo se reían con las películas de María Félix cuando ella desafiaba el machismo con su energía extraordinaria. En su artículo, Aurelio de los Reyes describe a María Félix en estas películas como una figura femenina de transición entre la jerarquía inflexible de género y de clase en las primeras películas de la Edad de Oro y la película *Lola la Trailera*, quien llega a la pantalla en 1983 como una mujer francamente democrática, igualitaria y libre. Aurelio de los Reyes ve a la Félix feroz como una creación masculinista, una respuesta de los hombres amenazados por el otorgamiento del voto a las mujeres en 1953.¹⁹ Las películas terminan con la subordinación y domesticación de la mujer transgresiva a la autoridad patriarcal. Para Pepe y sus amigos, María Félix también funcionó como un personaje de transición, pero un personaje que representaba sus mismos deseos (masculinos) para liberarse de las convenciones y jerarquías autoritarias e injustas. Ellos se identificaron con su rebelión. Como sus otros amigos, Pepe había visto a su padre golpear a su madre, insultarla, y abandonarla en la noche para irse con otras mujeres. Los niños se identificaban con el sufrimiento de sus madres, en parte porque era su mismo sufrimiento. A pesar del amor profundo de Pepe por su papá, lo consideraba demasiado estricto,

¹⁹ Aurelio de los REYES, “De Allá en el Rancho Grande a *Lola la trailera*”, en este número.

duro, y emocionalmente distante, una opinión que se agudizó cuando entró a la adolescencia.

El momento más trágico para Pepe y sus amigos en el cine llegó cuando Pepe el Toro (Pedro Infante) salió de un incendio agarrando el cuerpo quemado de su bebé y sollozando en su desolación. Pepe y sus amigos sollozaron también. ¡Qué amor tierno de un padre! ¡Qué tragedia injusta!, pensaron Pepe y sus amigos. A Pepe no lo gustó esta película, *Ustedes los ricos*, ni la anterior, *Nosotros los pobres*, porque consagraron la pobreza como una condición más virtuosa y más satisfactoria que la riqueza, un argumento totalmente ridículo y malévolamente para Pepe. Pero adoraba a Pedro Infante.

Su padre no tenía ningún interés ni admiración por Pedro Infante. Para él, era un hombre plebeyo en sus orígenes, su conducta, y en los personajes que interpretaba en las películas. Al contrario, tenía mucha admiración por el elegante y aristocrático Jorge Negrete, con su voz de barítono bien educado. A Pepe le gustó la voz de Infante –menos teatral, menos académica y pretenciosa–. Para Pepe, Infante era más accesible y más versátil como actor que Negrete, casi siempre un hombre aristócrata o charro.

Tanto Negrete como Infante figuraban como hombres machos siempre conquistando a las mujeres, pero hubo una diferencia entre la bravura patriótica, operática, orgullosa de Negrete y la voz más dulce, más tierna, y democrática de Infante. Pedro Infante representó una masculinidad en transición: superior y conquistando a las mujeres, pero al mismo tiempo muy cariñoso en sus relaciones con ellas, con los niños y con los bebés; orgulloso y duro a veces, pero capaz de torrentes de lágrimas en la tristeza y la pérdida de sus seres queridos; ágil con los caballos pero enamorado

de las tecnologías modernas masculinas: el tren, la motocicleta y el avión.²⁰

En su adolescencia, las discrepancias con su padre se multiplicaron. Los Zúñiga anticiparon que sus hijos aprenderían un oficio después de la primaria. Su padre quería preparar a sus hijos en la sastrería pero Pepe detestaba las tareas de coser que su padre le daba. Pepe quería “superarse” y “subir de categoría”. Quería ir a la escuela secundaria. Cuando reprobó el examen, dijo a su madre que quería hacerse técnico de radio. Su hermano Jesús quería ser mecánico de autos. Es decir, los hermanos escogieron los oficios de las tecnologías de punta. Su madre consiguió su preparación. En parte porque su marido trabajaba en casa, Lupe se hizo la cara pública de la familia, la que conseguía el sostén cotidiano por medio de sus relaciones con los comerciantes, los amigos y familiares oaxaqueños, y en el Monte de Piedad. Lupe consiguió una excelente preparación para Pepe con un técnico en la colonia Guerrero. Cuando terminó con éste, Guadalupe buscó la ayuda de su madrina Luz, inmigrante de Oaxaca, quien había conseguido un puesto de ama de llaves en la casa de una familia rica en la colonia Roma. Con la ayuda del patrón de Luz, Pepe obtuvo un buen trabajo en RCA Víctor y entró a cursos del Instituto Politécnico Nacional. Es decir, la movilidad social no era ningún regalo del cine. La madre, la madrina y el joven movilizaron los mecanismos tradicionales de las redes sociales para conseguir los mentores y los promotores. Sin embargo, no

²⁰ Sobre Pedro Infante, su capacidad emocional, su modernidad y sus aspectos tradicionales, véase MONSIVÁIS, *Pedro Infante*; RUBENSTEIN, “Bodies”, pp. 199-233. Sobre Infante y Negrete, MORA, *Cinemachismo*, pp. 68-104.

practicaron una forma tradicional de patrón-clientelismo. El promotor de Pepe no funcionaba como su protector sino como su facilitador. La tía Luz y Guadalupe acudieron a él temporalmente. El éxito de Pepe, el beneficiario, dependía de su competencia en el trabajo.

Pepe aprendió que el camino hacia el éxito era peligroso y requería una fuerza particular de la voluntad individual y perseverancia.

En el año 1952 cuando tuve 15 años, sufrió un golpe duro en mi trabajo. Entré en un negocio a reparar los radios y las sinfo- nolas con un amigo y vecino, Eduardo. Al principio, todo iba bien, pero pronto noté que él no estaba repartiendo las ganan- cias conmigo. Llegó un momento en que cínicamente él me dijo que no iba a darme más. No respondió a mis pedidos. Aunque mi madre a través de mi tía Luz, estaba hablando con un abo- gado, yo iba muy triste porque sabía que eso no iba a terminar bien. Estaba lloviendo y me metí al cine y vi *Cantando bajo la lluvia* y me estimuló tanto, porque así como dice el título, no era para ponerse triste, sino para estar alegre aunque estaba llo- viendo. ¡Me encantó esta película! ¡Qué tenacidad tenía el per- sonaje interpretado por Gene Kelly! Qué fuerza en su lucha contra la corrupción y su determinación a encontrar su camino.

Pepe recordó:

En el baile *Broadway Melody* él llega a Nueva York, una ciudad llena de gente ambiciosa y también muchos corruptos y crue- les. Quiere llegar a Broadway a ser un gran bailarín como yo quise ser técnico de radio. Encontró muchos obstáculos pero siguió bailando y haciendo el esfuerzo. Estaba decepcionado como yo en este momento con la traición, pero se resistió a caer

en la corrupción. Él debe de seguir su mismo camino. Él buscaba un ideal como yo lo buscaba. Quiso subir de categoría como yo. Gene Kelly sale defraudado y lo que lo salvó fue ver a alguien que tenía el mismo don de bailar. Con qué dignidad y convicción baila y canta *Singing in the Rain*. A mi padre no le gustó Gene Kelly. Pensaba que era afeminado y no tan elegante como Fred Astaire. Y más que Astaire el *debonnaire*, Kelly bailaba desde su corazón, sus sentimientos. Y qué habilidad de bailar. ¡Qué movimiento de sus pies! Era un acróbata, no simplemente un gran bailarín. ¡Y qué nalgas, muy masculinas! Me inspiró la película. Me fui a verla muchas veces. Casi aprendí todos los diálogos. Sobre todo, la moraleja: dignidad, siempre dignidad. Me marcó mucho porque mi padre me habló de la dignidad. ‘La dignidad es la honradez,’ me dijo. ‘Seas siempre digno en lo que hagas.’ Una frase muy grande. Puede usarse en la familia, y en el trabajo. Hay que ser dignos. O sea nunca ser corrupto. Mi padre tuvo sus problemas con la dignidad sobre todo en su relación con mi madre. Pero mi padre no quería que nosotros repitiéramos sus errores.

El padre de Pepe entendía la dignidad como la defensa del honor patrimonial, la responsabilidad en el trabajo, y la resistencia ante la corrupción. Pepe la entendía como la resistencia individual ante la corrupción y sumisión injusta. Estamos en una transición similar a la examinada por Aurelio de los Reyes: la transición de un concepto de honor ligado al estatus, las jerarquías y las lealtades corporativistas hacia un concepto de la dignidad individual ligada a la responsabilidad pero más flexible en la navegación de los espacios urbanos llenos de obstáculos, peligros, oportunidades y mucha impredecibilidad. Si la dignidad se identificaba con la responsabilidad, Pepe pensaba que su padre había fallado.

Él había permitido a su madre y a sus hermanas, a quienes él había llevado a la colonia Guerrero desde Oaxaca, atacar a su esposa Lupe. En opinión de Pepe, su padre debía haber defendido la integridad de su familia nuclear y no los caprichos de su familia parental –y sobre todo, porque su esposa Lupe había desempeñado todas sus obligaciones de esposa y madre–. Pepe también culpó a su padre por su derroche de dinero con sus amigos simplemente para presumir –le gustaba gastar en las fiestas, las excursiones, el teatro y los clubes–. Sus hábitos obligaban a Lupe a esperar horas en las colas fuera del Monte de Piedad para empeñar lo que podía para alimentar a su familia. Muchas veces ella obligó a Pepe a acompañarla. Estar de pie en la larga fila de personas que declaraban públicamente sus penurias era atrozmente doloroso para el niño. No tenía un entendimiento estructural de la pobreza y llegó a considerar el empeño como la vergüenza de la gente incapaz de vivir dentro de sus posibilidades. Pepe había aprendido el valor del ahorro en la escuela y como niño abrió una cuenta de banco.

Un día, en 1948, Lupe se quebró. Se llevó a sus hijos y su máquina de coser a otro departamento. Estuvieron fuera varios meses. La tía Luz le consiguió trabajo para sostenerse ella y sus niños. Cuando José llegó (muchas veces) a pedir su regreso, ella negoció un trato más digno; regresó con los niños, y las relaciones entre la pareja mejoraron. También José empezó a ganar más dinero.

Esta imagen de un padre derrochador, emocionalmente distante o físicamente ausente o abusivo, junto a una madre responsable, era frecuente en la cultura popular de la ciudad de México en los años cincuenta: *La Bartola*, canción de Chava Flores; *La Patita*, de Cri Crí, Sara García como

madre o abuela jefa de familia en varias películas, Luisa Rainer como Olan en *La buena tierra*.²¹ La crítica de la masculinidad emocionalmente cerrada e inmadura también circulaba en la cultura de la élite en estos años –desde el estudio de la clase media mexicana escrito por José Iturriaga hasta el clásico de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, y las teorías del psicólogo Eric Fromm, quien vivía en Cuernavaca y enseñaba en la Universidad Nacional Autónoma de México–. Pepe no había leído a estos autores pero sus nociones formaban parte de una estructura de sentimiento en transición en la ciudad.²²

Llegó esta crítica a una expresión muy explícita en las películas de Hollywood que representaron la rebelión de los jóvenes contra la convención y la autoridad paterna.²³

²¹ La crítica de la masculinidad popular como irresponsable tiene su origen moderno en el porfiriato. GUERRERO, *La génesis del crimen*; ROUMAGNAC, *Los criminales*; BUFFINGTON, *Criminal and Citizen*; PICCATO, *City of Suspects*. Creció con la Revolución en gran parte porque las élites querían integrar a este hombre popular como trabajador y como un sujeto moderno y disciplinado. RAMOS, *El perfil*; BLISS, “The Science of Redemption”, pp. 1-40; RATH, *Myths*, pp. 31-53. La noción de la esposa/madre como “ángel del hogar” empieza en el porfiriato. FRENCH, “Prostitutes”, pp. 520-553. Se convierte en una noción más vital y fuerte de la madre como reproductora activa y energética de los sujetos modernos después de la Revolución. VAUGHAN, “The Mexican Revolution”, pp. 194-214; BLUM, *Domestic Economies*; SANDERS, *Gender and Welfare*; y STERN, “Responsible Mothers”, pp. 369-397.

²² ITURRIAGA, *La estructura*; PAZ, *El laberinto de la soledad*; LEWIS, *Los hijos de Sánchez*; FROMM, *El arte de amar*.

²³ En relación con la explicación política de estas películas durante la guerra fría, véase CHRISTENSEN y HAAS, *Projecting*. Para un análisis sobre la inestabilidad de las nociones de la masculinidad en Estados Unidos en los años cincuenta, véase GILBERT, *Men in the Middle*.

En las películas de James Dean, hubo un padre emocionalmente inadecuado y una madre fuerte pero inapropiada en el uso de su fuerza en estos guiones masculinistas. Estas películas reflejaron la pérdida del público familiar en el cine; con la llegada de la televisión, y también la debilitación de los censores empujada por los estudios en busca de un nuevo público –en este caso, el público grande de jóvenes con algo de dinero, horas de ocio y sentimientos a explotar–. En *Al este del paraíso* y en *Rebelde sin causa*, Dean, recuerda Pepe,

[...] es un joven anárquico e inquieto –¡cómo Dean mostró su agonía, su indecisión, sus sentimientos torcidos!– rebeldía contra sus padres pasivos y distantes. Por entonces yo empezaba a tener rebeldía, sobre todo con mi padre. Quise mucho a mi padre. Buscaba yo su amor pero era muy duro y distante, muy autoritario, impositivo y limitante. Me estaba presionando mucho para llevar más dinero a la casa. En estos momentos cuando estaba tomando más conciencia de todos los defectos de mi padre llegaron de repente rápido. [...] En las dos películas –la lucha es del individuo, del héroe masculino pero la rabia de los jóvenes se resuelve y se disuelve en el amor y amistad entre los mismos jóvenes– en una solidaridad de ternura.

Es decir, una nueva convivencia, una incipiente solidaridad que Pepe sentía en la ciudad. Recuerda:

Aquí como en otros lugares, Dean se hizo el modelo del momento. En las vitrinas de los almacenes mostraban su ropa roja con retratos de él. Yo compré un chaleco rojo, un sweater rojo, y una chamarra. Yo hice un autorretrato con este sweater. Era una obsesión de muchos jóvenes –no necesariamente

de los más pobres— pero si a todos los jóvenes en las clases de dibujo y pintura en la Escuela Esmeralda cuando yo llegué en 1958. Muchos de ellos también venían de familias humildes pero tenían ganas de superarse, desarrollarse y crear algo. Yo me pregunté: por qué ese afán de rebeldía ¿era por la pobreza, por no lograr los anhelos deseados de mejorar el nivel tanto cultural como económico, por las limitaciones, las represiones tanto sociales como políticas del ambiente? Yo veía en el fondo una especie de frustración casi sin nombre, sin definición. Yo sentí mis limitaciones en esta época y la película *Rebelde sin causa* me motivó a querer superarme, a no ser conformista como mi padre.

Un día, en la primavera de 1958, Pepe sufrió otro golpe en su empleo. Estaba trabajando en la compañía de ingenieros Alejo Peralta, que estaba instalando las primeras radios en los camiones, los taxis y los coches. La compañía le pidió a Pepe que se encargara de la comunicación entre vehículos para la campaña presidencial de Adolfo López Mateos, recorriendo la República mexicana. Él se entusiasmó con la oportunidad de viajar, pero sin ninguna explicación, la compañía canceló su viaje. Pensó entonces que otro empleado, un amigo suyo, lo había descartado. Enojado, cuando regresaba a su casa esa noche, se detuvo ante la puerta de la Escuela de Pintura, Grabado y Escultura La Esmeralda, en la calle San Fernando, cerca de su casa en la colonia Guerrero. Tocó a la puerta y le preguntó al vigilante qué necesitaba para inscribirse en una clase nocturna de dibujo. “Era un capricho de niño, nada más”, recuerda él, “pero cuando el guardia me dijo, ‘Muy sencillo, pagas cinco pesos. Vas a necesitar dos lápices y un borrador’, ‘¡Cinco

pesos, dos lápices y un borrador!, me dije, ¿te imaginas eso? Inmediatamente me inscribí en una clase.”

En este momento, Pepe entró en el mundo de la educación superior, un mundo en expansión efervescente –en la cultura, en la política, en lo estético–, sin mencionar lo demográfico: el número de alumnos inscritos en la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Politécnico Nacional y sus preparatorias había crecido de 27 059 a 115 523 estudiantes entre 1942 y 1965.²⁴ Un fuerte contingente de jóvenes inquietos y energéticos que encontraron, digirieron y crearon una explosión de expresión crítica junto con sus profesores y un aluvión de bienes culturales transnacionales.²⁵ Aquí Pepe encontró una forma de convivencia de la cual no sabía nada. Entró paso por paso. Tenía que aprender un nuevo idioma de la comunicación verbal, que en parte aprendió en las tertulias de su profesor Benito Messeguer y su pareja Alicia Uruastegui, quienes invitaron a los alumnos de las clases nocturnas a discutir el arte, la política y a escuchar música.²⁶ Por años Pepe había dibujado a las estrellas de cine y los personajes de Shakespeare que había copiado de *Selecciones del Reader's Digest* y los carteles de cine. Ahora tenía que aprender un lenguaje nuevo de comunicación visual enseñada por Messeguer,

²⁴ PENSADO, *Rebel Mexico*, p. 29.

²⁵ Sobre esta explosión, véase, entre otros, MONSIVÁIS, *La cultura mexicana*, pp. 355-381, 391-407, 474-479; VOLPI, *La imaginación*; FRANCO, *Decline and Fall*; GOLDMAN, *La pintura mexicana*; TIBOL, *Confrontaciones*; MEDINA, “Pánico recuperado”, pp. 90-121. Yo intento sintetizar la obra de los distintos ramos en VAUGHAN, *Portrait*, pp. 145-211.

²⁶ Entrevista con Juan Castañeda, 10 de marzo de 2011; Entrevisita con Alicia Uruastegui, 28 de noviembre de 2008; MANRIQUE, *Tepito*, pp. 94-95.

quien insistía en la expresión individual del alumno basada en un aprendizaje cuidadoso de la técnica del dibujo y de la pintura. Esta búsqueda de la libertad de expresión personal empujó el movimiento disidente en las artes plásticas en *Nueva Presencia*, del cual Benito Messeguer era fundador junto con José Luis Cuevas. Messeguer estimuló a Pepe a entrar en el programa diurno para obtener su título. Se graduó en 1965. Abandonó su carrera de técnico de radio y se sostenía con la instalación de estéreos en las casas de sus profesores, con las clases de arte y con su actuación como disk jockey en las fiestas.

En el programa del día, Pepe se juntó con un grupo bohemio rebelde. Tal vez porque provenían de familias más prósperas y afortunadas de la clase media que los alumnos de las clases nocturnas, los estudiantes del programa diurno y los nuevos amigos de Pepe tenían confianza en sí mismos para rebelarse. Varios trabajaban en la escenografía y el vestuario en el movimiento vibrante en el teatro, en el cual los jóvenes encontraron una nueva forma de expresión vital y rebelde como escritores, directores, actores y diseñadores. Los jóvenes encontraron nuevas oportunidades en la autoexpresión; también en las artes plásticas, con las invitaciones del gobierno a pintar y exponer, y la apertura de las nuevas galerías particulares. En 1964, Pepe se reunió con un importante grupo de jóvenes pintores elegidos para trabajar con los pintores y escultores maduros y reconocidos para decorar el nuevo Museo de Antropología con murales, mapas ilustrados y esculturas. Pepe trabajaba en la Sala Maya bajo la dirección de Raúl Anguiano, su profesor en La Esmeralda, que acababa de publicar un libro con sus dibujos de los lacandones, hechos durante un viaje a Palenque. Para su

diseño de los dioses de Mesoamérica, Pepe contaba con los consejos del gran antropólogo Román Piña Chan, quien había excavado gran parte de Palenque. En sus reuniones, frecuentes después de trabajar, los jóvenes artistas –muchos alcanzarían la fama un poco más tarde– sacaron su energía colectiva del momento para empujarse como individuos creativos. Se ayudaban uno al otro a conseguir exposiciones y contactos en el mundo del arte dentro y fuera de la ciudad.

Durante toda la década de los sesenta, de creatividad juvenil y de protesta, los mentores un poco mayores y profundamente identificados desempeñaban un papel crítico. Messeguer promovió a Pepe, le consiguió oportunidades para exponer y un empleo para sostenerse al mismo tiempo que lo estimulaba y educaba con ternura y firmeza. El amigo de Messeguer, el crítico e historiador de arte y periodista Antonio Rodríguez hacía lo mismo. En una de las muchas tardes en que Pepe se reunió con don Antonio y otros artistas en su casa en la colonia Periodistas, Rodríguez le enseñó a comer el queso Gouda sin la cera. Eventualmente, Rodríguez ayudó a Pepe a obtener una beca del gobierno francés para estudiar en París. La mentoría de Messeguer y Rodríguez representó para Pepe una modernización de la relación tradicional patrón-clientelista. En años tan efervescentes y agitados como fueron los sesenta, las jerarquías entre los profesores y los estudiantes se disolvieron muy frecuentemente en una situación de mutuo aprendizaje, del comportamiento y de la protesta. Un joven pintor no tenía que depender de un sólo mentor, porque seabría una diversidad de oportunidades para la exposición y la venta, no sólo en la ciudad de México, sino también en el extranjero y en los estados de México que estaban disfrutando de una nueva

prosperidad económica. Una de las consecuencias importantes de la efervescencia cultural y social de los años sesenta fue la descentralización de la cultura y la educación superior. Pepe impartió clases de pintura en Oaxaca y con frecuencia exponía en Monterrey.

En 1959 y en el curso de los años sesenta, Pepe vio la película *La Dolce Vita* varias veces. Federico Fellini creó una yuxtaposición entre la comercialización del arte y la información –la cultura vulgar de las masas y la emergencia de la celebridad sin mucha sexualidad y poco sentido– y el mundo elitista hermético de la investigación y la creatividad seria y refinada pero tal vez también de poco sentido. La tesis de Fellini es modernista, similar a la postulada en este mismo momento por Adorno, Horkheimer, Habermas, Oscar Lewis, Dwight Macdonald y el crítico de arte inglés Herbert Read, leído por Pepe en *La Esmeralda*, es decir, a un gran grupo de intelectuales a quienes nunca se les había ocurrido notar un aspecto de los medios masivos de comunicación: su modernismo vernáculo.²⁷ En su lectura de la película de Fellini, Pepe se fascinaba con la relación entre el periodista, Marcello, indeciso, vagando, disperso en sus energías, no educado, no refinado, y el intelectual sensible, Steiner, quien hablaba del arte y la literatura medieval e hindú y a quien el joven Marcello miraba como guía que iba a indicarle el camino correcto a la literatura. Pepe se identificaba con Marcello y veía a Steiner como su mentor Antonio Rodríguez. Pero en la película, Steiner misteriosamente se suicida después de asesinar a sus dos hijos pequeños. Marcello se entrega a una vida fiestera sin sentido y a

²⁷ RICCIARDI, “The Spleen of Rome”, pp. 201-209.

una manía de recordar los chismes de las celebridades, es decir, de publicitar la basura cultural. Pepe deploaba el fin de Marcello: era precisamente esta condición lo que Pepe ahora quería superar. ¿Cómo podía leer Pepe las acciones de Steiner? No notó la superficialidad y el aislamiento del exquisito mundo de Steiner. Pensaba que se suicidó y mató a sus niños a causa de la banalidad de la cultura de masas, ya neonizada y tan comercializada que amenazaba con ahogarlos, a los niños y a los futuros sujetos de esta cultura. Pepe pensaba que tenía necesidad de Antonio Rodríguez, de Benito Messeguer, de París para encontrar su visión en el mundo “serio” del arte de la élite. La ironía era que el mundo del arte estaba experimentando una transición sísmica. Si Fellini deprecia a los medios masivos y la cultura de las celebridades como un vacío, una manipulación y una banalidad sin remedio, Andy Warhol estaba en el mismo momento abrazándolos como una fuente del arte. La esfera de la creatividad de la élite estaba moviéndose del modernismo al posmodernismo. En esta transición, Pepe Zúñiga iba a quedarse en las formas modernistas, occidentales, aun cuando en los años ochenta una generación de artistas mexicanos rompió con ellas. Sin embargo, dentro de la estética del modernismo, Pepe pintaba algo bastante nuevo para México. Él pintaba una sexualidad afectiva, igualitaria, e intercambiable en términos de género. Esta expresión emergió en gran parte de su experiencia larga y profunda con los medios masivos, sobre todo del cine y de la música, es decir, del modernismo vernáculo.

REFERENCIAS

ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER

“The Culture Industry: Enlightenment as Deception”, en ADORNO y HORKHEIMER, 1979, pp. 120-197.

Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments, Londres, Verso, 1979.

BASURTO, Carmen

Mi patria. Libro de lectura para tercer año (1941), México, El Material Didáctico del Prof. Carlos Rodríguez, n. d.

BLISS, Katherine E.

“The Science of Redemption: Syphilis, Sexual Promiscuity, and Reformism in Revolutionary México City”, en *The Hispanic American Historical Review*, 79: 1 (1999), pp. 1-40.

BLUM, Ann

“Breaking and Making Families: Adoption and Public Welfare, México City, 1938-1942”, en CANO, VAUGHAN OLCOTT, 2009, pp. 127-146.

Domestic Economies: Family, Work, and Welfare in México City, 1884-1943, Lincoln, University of Nebraska Press, 2010.

Bolero

Bolero: clave del corazón, introducción de Carlos Monsiváis, México, Ingeniero Alejo Peralta Fundación y Díaz Ceballos, 2004.

BUFFINGTON, Robert

Criminal and Citizen in Modern México, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

CANO, Gabriela, Mary Kay VAUGHAN y Jocelyn OLCOTT (eds.)

Genero, poder, y política en el México posrevolucionario, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

CLINE, Howard

México: Revolution to Evolution, 1940-1960, Londres, Oxford University Press, 1962.

CHRISTENSEN, Terry y Peter HAAS

Projecting Politics: Political Messages in American Films, Armonk, Sharpe, 2005.

DE GRAZIA, Victoria

“Americanism for Export”, en *Wedge*, 7-8 (1985), pp. 74-81.

DEBROISE, Olivier (ed.)

La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

DICKSTEIN, Morris

Dancing in the Dark: A Cultural History of the Great Depression, Nueva York, Norton, 2010.

DORE, Elizabeth y Maxine MOLYNEUX (eds.)

Hidden Histories of Gender and the State in Latin America, Durham, Duke University Press, 2000.

FRANCO, Jean

Decline and Fall of the Lettered City, Cambridge, Harvard University Press, 2002.

FRENCH, William

“Prostitutes and Guardian Angels: Women, Work, and the Family in Porfirian Chihuahua”, en *The Hispanic American Historical Review*, 72:4 (1992), pp. 529–553.

FROMM, Erich

El arte de amar, traducción de Noemi Rosenblatt, México, Ediciones Paidós Ibérica, 1959.

GILBERT, James

Men in the Middle: Searching for Masculinity in the 1950s,
Chicago, University of Chicago Press, 2005.

GOLDMAN, Shifra

La pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio,
México, Instituto Politécnico Nacional, Domes, 1989.

GUERRERO, Julio

La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social
(1901), México, Conaculta, 1996.

HABERMAS, Jürgen

The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, traducción de Thomas Burger, Cambridge, Polity Press, 1992.

HANSEN, Miriam Bratu

“Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism”, en *Film Quarterly*, 54: 1 (2000) pp. 10-22.

ITURRIAGA, Jose E.

La estructura social y cultural de México, México, Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1951.

JOSEPH, Gilbert, Anne RUBENSTEIN y Eric ZOLOV (eds.)

Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in México since 1940, Durham, Duke University Press, 2001.

LEWIS, Oscar

Los hijos de Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

LOAEZA, Guadalupe y Pável GRANADOS CHAPARRO

Mi novia, la tristeza. El recuento biográfico más completo,

informado y original que se haya escrito sobre Agustín Lara, México, Oceano, 2009.

LOAEZA, Soledad y Claudio STERN (eds.)

Las clases medias en la coyuntura actual. Seminario llevado a cabo en el Centro Tepoztlán, A. C., Tepoztlán, 26 de septiembre de 1987, México, El Colegio de México, 1990.

MACDONALD, Dwight

Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain (1962), Nueva York, New York Review of Books, 2011, pp. 3-70.

MANRIQUE, Daniel

Tepito Arte Acá: una propuesta imaginada, México, D. R. Grupo Cultural Ente, 1995.

MAY, Lary

Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

MEDINA, Cuauhtémoc

“Pánico recuperado”, en DEBROISE (ed.), *La era de la discrepancia*, México, Universidad Nacional Autónoma, 2006, pp. 90-121.

MONSIVÁIS, Carlos

“Agustín Lara: El harem ilusorio”, en MONSIVÁIS, 1977, pp. 61-86.

Amor perdido, México, Era, 1977.

Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina, Barcelona, Anagrama, 2000.

“South of the Border, Down México’s Way: El cine latinoamericano y Hollywood”, en MONSIVÁIS, 2000, pp. 51-78.

La cultura mexicana en el siglo xx, México, El Colegio de México, 2010.

“Introducción”, en *Bolero: Clave del Corazón*, México, Ingeniero Alejo Peralta Fundación y Díaz Ceballos, 2004.

“Instituciones: Celia Montalván, ‘Te brindas, voluptuosa e impudente.’”, en MONSIVÁIS, *Escenas*, 2004, pp. 23-46.

Escenas de pudor y liviandad, México, Debosillo, 2004.

Pedro Infante: Las leyes del querer, México, Aguilar, 2008.

MORA, Sergio

Cinemachismo: Masculinities and Sexualities in Mexican Film, Austin, University of Texas, 2006.

NEHRING, Daniel, Rosario ESTEINOU y Emmanuel ALVARADO (eds.)

Intimacies and Cultural Change: Perspectives on Contemporary México, Reino Unido, Ashgate Publishing, 2014.

PAZ, Octavio

El laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

PENSADO, Jaime

Rebel México: Student Unrest and Authoritarian Political Culture during the Long 1960s, Stanford, Stanford University Press, 2013.

PICCATO, Pablo

City of Suspects: Crime in México City, 1900–1931, Durham, Duke University Press, 2000.

RAMOS, Samuel

El perfil del hombre y la cultura en México, México, Austral, 1965.

RATH, Thomas

Myths of Demilitarization in Post-revolutionary México,

1920-1960, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2013.

READ, Herbert

Cartas a un joven pintor, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veintie, 1964.

RICCIARDI, Alessia

“The Spleen of Rome: Mourning Modernism in Fellini’s *La dolce vita*”, en *Modernism/Modernity*, 7:2 (2000), pp. 201-209.

ROUMAGNAC, Carlos

Los criminales en México, México, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1908.

RUBENSTEIN, Anne

“Bodies, Cities, Cinema: Pedro Infante’s Death as Political Spectacle”, en JOSEPH, RUBENSTEIN y ZOLOV, 2001, pp. 199-233.

SANDERS, Nichole

Gender and Welfare in México: The Consolidation of the Post-revolutionary State, College Station, Penn State University Press, 2011.

SOLER, Gabilondo

Cri-Cri: canciones completas, prólogo de José de la Colina, México, Ibcon, 1999.

STACEY, Jackie

Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship, Nueva York, Routledge, 1994.

STERN, Alexandra Minna

“Responsible Mothers and Normal Children: Eugenics, Nationalism, and Welfare in Post-Revolutionary Mexico”, en *Journal of Historical Sociology*, 12:4 (1999) pp. 369-397.

TIBOL, Raquel

Confrontaciones: crónica y recuento, México, Ediciones Samara, 1992.

VAUGHAN, Mary Kay

“The Mexican Revolution and the Modernization of Patriarchy in the Countryside, 1930-1940”, en DORE y MOLYNEUX (eds.), 2000, pp. 194-214.

“Introducción,” en CANO, VAUGHAN, OLCOTT, 2009, pp. 39-58.

Portrait of a Young Painter: Pepe Zúñiga and Mexico City's Rebel Generation, Durham, Duke University Press, 2015.

VOLPI, Jorge

La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968, México, Ediciones Era, 1998.

WALKER, Louise

Waking from the Dream: México's Middle Classes after 1968, Stanford, Stanford University Press, 2013.

WILKIE, James y Paul WATKINS

“Quantifying the Class Structure of México, 1895– 1970”, en *Statistical Abstract of Latin American Project*, Los Angeles, UCLA Latin American Institute, 1981.

Entrevistas

Juan Castañeda, Aguascalientes, 10 de marzo de 2011.

Elizabeth del Castillo Velasco González, ciudad de México, 13 de marzo de 2011.

Elva Garma, ciudad de México, 8 de marzo de 2011.

Alicia Uruastegui, ciudad de México, 28 de noviembre de 2008.

José “Pepe” Zúñiga, Washington, D.C., ciudad de México, Oaxaca, septiembre 2002-junio 2013.