

Chavos de los años ochenta en Latinoamérica

Gabriel Rodríguez Álvarez

La tradición se avizora en cada estallido de la moda, y el porvenir se colma de vejez cada que las tecnologías nuevas desplazan a las todavía vigentes el día de ayer. No hay dolor más grande que ser el propietario de aparatos súbitamente descartados.

Carlos Monsiváis (*Las alusiones perdidas*, 2007).

6

En los imaginarios de América Latina, las identidades de muchos países se han estrechado al asimilar, abrazar y atesorar productos culturales que, en nuevos contextos, amplían aquellos de donde surgieron. Paulatinamente, las canciones, películas y series televisivas se han ido trasplantando hasta integrar el misterioso palimpsesto de la iconosfera que compartimos actualmente; pero, desde los años cuarenta del pasado siglo, las plazas latinoamericanas se enlazaron al acoger a las películas mexicanas, favorecidas por la novedad de sus estrellas y el enorme carisma de sus personalidades que gozaron de los hechizos de la radio que llevaba a sus audiencias voces aterciopeladas que respondían a las fotografías de rostros atractivos en las revistas y la prensa.

Las ondas hertzianas movían invisiblemente las texturas vocales, pero los vinilos prolongaban la experiencia y, literalmente, ponían en las manos de los consumidores una parte de sus cantantes favoritos. En el caso del cine mexicano, la manufactura de las películas estaba garantizada por los técnicos y manuales de la producción cinematográfica que, desde los Estudios Churubusco, eran líderes en la región. Los carteles eran efectivos y llamativos: desde afuera, en los vestíbulos, prometían emociones, y la sensualidad de las formas y los apellidos de los intérpretes y productores eran garantía. Así se conocieron los géneros de

la comedia ranchera y el melodrama bucólico nacionalista con el cual se intuía a lo lejos que esa revolución le iba cumpliendo sus promesas al pueblo.

La industria cultural es un pegamento de identidades colectivas que se sirve de clichés, estereotipos y realidades que, literalmente, van ampliando los mapas y el radio de influencia a través de las antenas y las transmisiones de canales que permiten la coexistencia de sistemas mixtos donde participan redes estatales y empresas de enorme alcance geográfico. Cuando el Estado respaldaba a los estudios, las producciones mexicanas se fueron adentrando en los circuitos de las salas de cine y, a partir de los años setenta, la televisión privada abrió nuevos mercados con consecuencias inimaginables.

Vecindades reales e imaginarias

Pasaron unos lustros para ver culminado el tránsito del campo a la ciudad, y en el cine se reflejó ese nuevo centro de la vida. Llegaron familias de diversas regiones a una urbe abierta que, al tiempo, quedó como telón de fondo de muchas cintas de Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Matilde Landeta, Luis Buñuel y otros que idealizaron, maldijeron, documentaron y se nutrieron de las bondades y maldades de la metrópoli. Esa inmensidad de avenidas y edificios inspiró poco después los foto reportajes situacionistas de Nacho López y alimentó la ubicuidad insaciable de Héctor García por verlo todo: sumó sus fotografías en la reedición del libro de Salvador Novo *Nueva grandeza mexicana* (crónica de la ciudad originalmen-



Fotofija, Chavo del 8, Chespirito, Televisa

te publicada en 1946), que dejaba ver los multifamiliares que, para entonces, se elevaban en un paisaje urbano donde las vecindades, que se habían multiplicado en la época posrevolucionaria, parecían hundirse en la sombra de las moles de concreto.

El cine de Gilberto Martínez Solares también supo dar vida al pequeño enjambre de personajes que allí habitan, con Tin Tan a la cabeza y Silvia Pinal en *El rey del barrio* (1949). Y otros seres de esos omnipresentes rincones de la vecindad contienen desde la sensualidad proletaria de Pedro Infante y Katy Jurado en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), hasta las tristezas y melancolías de Miguel Inclán (*Lupe*) y Marga López (*Mercedes*) que, en un patio de escaleras, después de despedirse,

asciende —inalcanzable— mientras va al encuentro de un fatal destino que le espera en su cuarto, mientras él se marcha encendiendo un cigarrillo, en *Salón México* (Emilio Fernández, 1949). En un parpadeo, podemos llegar hasta el callejón a colores donde alza su mirada enamorada Bruno Bichir viendo a Salma Hayek peinarse el pelo recién lavado en *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1996), y volvemos a los años de la crisis que para hablar del arrabal siempre tuvo ojos y tino para captar rayos de luz como Luis Alcoriza, Alfonso Arau y Vicente Leñero.

El público mexicano ya contaba con otros referentes sobre los que *El Chavo del 8* (1971-1980) habría de construir su legado. Nutrido y basado en imaginarios como los de Chava Flores, a

través de canciones llenas de doble sentido, picardía y mordacidad, además de virtuosismo melódico y enorme riqueza armónica, el agasajo de risa, mordacidad y a la vez fidelidad, se prolongaba con *La Familia Burrón* de Gabriel Vargas, el tumulto y la muchedumbre de personajes geniales como Doña Borola Tacuche, Rufino Burrón, Fóforo Cantarranas, que explican el cariño y arraigo de la popular historieta.

México estaba presente y conservó su hegemonía en los géneros locales, musicales, a través de las canciones y el mariachi, que significó un verdadero matrimonio de signos –musicales y de vestimenta–. Antes de la llegada y el auge de la televisión mexicana, el *gag* tuvo la escuela de los noticiarios cinematográficos y se consolidó en el gusto del público que lo asimiló como parte del entretenimiento informativo, siguiendo tendencias y usos en otros noticiarios de la época como *British Pathé*, *Welt Im Film*, *Neue Deutsche Wochenschau* y *No-Do*, y conservando –explotando, descubriendo– un sentido de humor blanco, sin “malas palabras”.

En los años cincuenta, el *sketch* cómico y los *gags* tenían su propia sección en los principales noticiarios del productor cinematográfico Manuel Barbachano Ponce que, después de sus éxitos con *Raíces* (1953), *Torero* (1956) y *Nazarín* (1958), desarrolló otras películas a partir de compilaciones de las secciones cómicas de *Tele Revista* y *Cine Verdad* y con ellas produjo dos largometrajes: *Chistelandia* (1958) y *Vuelve Chistelandia* (1959). Entre esos personajes, estaban El Tío Gamboín (Ramiro Gamboa) y Chabelo, un niño –interpretado por el joven actor Xavier López– que llegó por casualidad a figurar en una de las transmisiones en Televisión y a partir de ese debut accidental, pasaría de ser uno de los más influyentes conductores de la empresa.

Ambos consolidaron sus programas con la barra vespertina de dibujos animados de lunes

a viernes y en la mañana del domingo, una larga transmisión de concursos transmitido entre 1967-2015 en el programa *En familia con Chabelo*, patrocinado al inicio por las marcas Avalancha, Paleta Payaso y Muebles Troncoso. Después de la XIX Olimpiada en 1968 y del Mundial de Fútbol de 1970, que contaron con transmisiones en diversos países, los circuitos de difusión abarcaban estaciones de radio, festivales internacionales y disqueras. En la apertura de los años setenta, muchos personajes que venían del cine pasaron a los primeros programas para niños. Por esos años, un chavo era un joven, ni adulto ni niño, un adolescente que apenas iba consolidándose en el mundo, como una fase particular de la vida,

En el sexenio de José López Portillo (1976-1982), Televisa aprovechó la desestatización que dio impulso a la iniciativa privada y Televisión comenzó a producir películas. Luego de haber escrito el guion de *El Chanfle* (1979) dirigida por Enrique Segoviano, Roberto Gómez Bolaños debutó con *El Chanfle II* (1981), siguiendo el éxito del balompié con comedias físicas y de enredos. Eran interpretadas por él mismo, Florinda Meza, Edgar Vivar, María Antonieta de las Nieves, Angelines Fernández, Ramón Valdés y otros, la *troupe* que comenzaría la exitosísima serie que llegaría a las pantallas de los hogares latinoamericanos sin mucha conciencia de los telespectadores mexicanos.

Aunque no era querida unánimemente en casa, la rentabilidad del *El Chavo del 8* despertó el interés internacional como nunca se había dado en la televisión mexicana, acostumbrada a maquilar e imitar series norteamericanas y a explotar producciones durante varios lustros. Por esos años, un grupo español de niños y niñas arrebató el aliento a las multitudes juveniles e infantiles y Parchís, surgido en 1979, tuvo en México tal magnetismo, que convocó a un exitoso concierto en el Estadio Azteca en 1982. Los niños y las niñas siempre han sido



Fotofija, Chavo del 8, Chespirito, Televisa

buenos consumidores y el talento de los *managers* ha llenado las arcas de las empresas y canales que así pudieron vender los espacios publicitarios, pero, a la vez, provocó otras derivas de apropiación.

Aunque algunos de sus trazos lo asemejan más al *Memín Pinguín* lacrimógeno y culpógeno, la serie de *El Chavo* ofreció la oportunidad de plantear y descubrir variaciones y modulaciones sobre un conjunto de temas y situaciones con grietas sociales y fisuras en las que no siempre era posible ver un lado humano, aun con la lente televisiva. La vecindad como teatro de operaciones, la escuelita y la estrategia de vestir a los adultos como niños ha servido para ver en la infancia los vicios de los mayores y, al mismo tiempo, para conservar cierta

inocencia y servir de válvula de escape para los desposeídos con simulacros de descarga, revancha... y justicia, a través de la risa.

Duros vecindarios

Desde *El prisionero 13* (1933) de Fernando Fuentes, las madres del cine mexicano se han visto obligadas a hacer hasta lo inimaginable por saber del paradero de sus hijos desaparecidos. A partir de entonces, en los melodramas siempre había niños, por quienes se justificaba cualquier sacrificio. Presentes o ausentes, las progenitoras mexicanas aprendieron el decálogo de la abnegación. Los hijos de la chingada se hicieron legión y *El Chavo* de Gómez Bolaños califica para entrar en la categoría. Los

capítulos de su serie, que iban y venían sobre las tramas del día a día, la renta, los malentendidos, las chispas de las clases sociales, se resolvían siempre con humor y simpleza. Muy distinto a lo que mostraba el nuevo cine latinoamericano en esos días, en pantallas escasas pero que resistían sin doblegarse a las complacencias. Los años del desmantelamiento de los Estados, previo a acatar las recetas neoliberales abiertamente, fueron los del desmoronamiento de los derechos sociales que, a medio siglo, parecían estar garantizados para las generaciones venideras.

En *María de mi corazón* (1979) de Jaime Humberto Hermosillo y escrita por Gabriel García Márquez, hay un *chavillo*, -Armando Martín Martínez- que le sirve de comparsa al rudo y bruto personaje que interpretó Héctor Bonilla, quien descarga contra él sus frustraciones. En Brasil, *Pixote a lei do mais fraco/ Pixote la ley del más débil* (1981) de Héctor Babenco, mostraba la dura vida en las calles de São Paulo para un menor de edad que, en su caída al reformatorio para menores y el escape a Río de Janeiro, hallaba la solidaridad sin poder dejar el crimen como una forma de vida. *Gregorio* (1983) del Grupo Chaski va del campo a las calles de Lima, acompañando la dureza y lo agrídulce de ganarse la vida siendo infantes todavía, entre el trabajo explotado y el delito, la madurez forzada y las fantasías truncadas en Perú.

Como si fuera del otro lado del río Rímac, fluyó Paul Leduc en su retrato etnográfico *¿Cómo ves?* (1985), captando en el joven municipio de Nezahualcóyotl -en el Estado de México- el goce desinhibido y alegre de la banda joven que baila, vive al día y resiste con el rock como himno para los diferentes estados de ánimo, atravesando los choques entre quienes buscaban un lugar en el mundo y las formas de la represión llenas de encrucijadas.

Después de *Frida, naturaleza viva* (1984) Leduc siguió en sus puestas en escena en escenarios

reales, con retratos y *tableaux* de la juventud en sus faenas diarias, en los paisajes del fútbol llanero y las azoteas al aire libre donde -además de tener esa inmensidad habitacional al fondo- esas vidas a la intemperie se podrían comparar delicadamente en la dureza de los bloques de concreto y la piel desnuda de Blanca Guerra. Dedicada al Fondo Monetario Internacional, la película plantea los caminos cerrados para los jóvenes y captó actuaciones en vivo de El Tri, Rockdrigo González y Cecilia Toussaint, cuyas canciones sirven como hilos para bordar las tramas de ese mosaico en los márgenes de la ciudad, llenos de violencias físicas, simbólicas y económicas.

Los ecos de los títulos de las películas llegan al rock mexicano y entre varios otros, *La maldita vecindad* y *Los hijos del quinto patio*, hacen honor a esos pasadizos. En *sábado de mierda* (1988) Gregorio Rocha y Sarah Minter lograron un complejo y virtuoso retrato de los *punks* cuya densidad era además más confusa con los noticiarios de Televisa, que metían en el mismo costal a los chavos-banda y a los "robachicos". "La juventud", como era llamado ese sector social en los años ochenta, no encontraba muchos espacios de representación y era bombardeada por los personajes de Silvester Stallone, Chuck Norris, Bruce Willis, Al Pacino, Robert De Niro y otros. Los desencuentros de clase quedaron marcados desde *Los caifanes* (1965) y los nuevos cines mexicanos no escatimaron en resaltar las fisuras. Sin gozar del pedigrí de otros, Valentín Trujillo protagonizó diversas tramas donde los jóvenes chocan con los antagonismos que les impiden la plena realización amorosa, laboral, personal y generacional.

En los años ochenta, Televisa incursionó en el campo del arte con el museo Centro Cultural de Arte Contemporáneo (1986-1998) en Polanco, adquiriendo y ampliando sus colecciones fotográficas, pictóricas y desplegando una labor editorial y de formación que no continuó frente a las sucesivas crisis que se vinieron.

En los kioscos abundaban las historietas y las parodias que tenían su pulso en el teatro de revista, y también eran los años del florecimiento de los cartonistas políticos en periódicos capitalinos de amplia difusión como *Unomásuno* y *La Jornada*, con dibujos humorísticos, oníricos e irreverentes en los suplementos dominicales como *Ahumada*, *Helioflores* y *Patricio* y su *Cuarto Reich* de casuchas y antenas, con acidez, humor y nunca desde la con-miseración; en las páginas semanales de semanarios políticos como *Proceso* surgía el trazo de “Boogie el aceitoso” de Fontanarrosa, con la violencia extrema y los conflictos de Medio Oriente y Centroamérica. En los años noventa el suplemento dominical *Histerietas* de *La Jornada* abrió sus páginas al *Evenflo*, *Los Gachos* y los *Sex Mamelucos* de Rocha; y a Jis y Trino con *El Santos vs la Tetona Mendoza*, desde Guadalajara, Jalisco. Otros dibujantes llevaron a la revista *El Gallito Inglés* una exploración de las vecindades del Centro Histórico y sus callejuelas como Luis Fernando, que exploró mitologías aztecas en las postrimerías del siglo xx. Detrás de la escenografía, más allá de los sets de Televicentro –que se vinieron abajo en los sismos de septiembre de 1985–, México como infinita caja mágica de imágenes, guarda joyas escondidas en muchos soportes y formatos para multiplicar los retratos colectivos, en los laberintos latinoamericanos de las identidades.

Gabriel Rodríguez Álvarez. Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Maestro en Historia del arte / Estudios sobre cine y doctorando en Historia del Arte de la Universidad Autónoma de México UNAM, en cuya Facultad de Ciencias Políticas y Sociales se desempeña, desde 2010, como profesor de Sociología del cine.

