

El cine contra las cuerdas: de la realidad a la ficción y de la representación a lo simbólico

Jesús Alberto Cabañas Osorio

RESUMEN

El presente ensayo analiza la relación del filme, *Campeón sin corona* (1945) de Alejandro Galindo con la realidad social de las clases bajas de la Ciudad de México en la década de los años cuarenta. El análisis propone revisar el filme como espejo y reflejo de un conglomerado social, pues la película se basa en la biografía real del boxeador Rodolfo El Chango Casanova y su consecuente adaptación a la ficción cinematográfica. Un pugilista real salido de los barrios bajos que alcanzara el triunfo en medio de la frustración y los complejos de clase, hasta llegar a la indigencia, la mendicidad y la muerte como parte del ascenso y descenso de su carrera deportiva. El trabajo revisa los diferentes aspectos que aparecen en la representación cinematográfica como parte de la simbolización del filme en torno a la práctica del deporte. Aspectos como el triunfo, la pobreza, la masculinidad, el héroe popular y el negocio del box entre otros aspectos relevantes que la práctica boxística trae consigo y que la película representa y simboliza.

Palabras clave: Cine, Box, Representación, Clases bajas, Simbolismo, Orden social.

ABSTRACT

This essay analyzes the relationship of Mexican cinema with the box and the box with film. We call this analysis "Cinema against strings". The title we propose answers to the question of how much the film offers a revealing look of a boxing world linked to the social reality of the lower classes in Mexico City in the 1940s? In particular, in the specific case of the film *Uncrowned Champion* (1945) by Mexican director Alejandro Galindo (based

63

Fecha de recepción: 17 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 24 de marzo de 2017

on the real life of boxer Rodolfo El Chango Casanova who was a left pugilist from the slums and reached the victory in film through frustration and complex class to reach destitution and begging as part of the decline of his career, his life and death), the question that mobilizes this essay is: how much dramatic fiction -the show audiovisual- symbolizes, represents and reflects the tragedy that lived the legendary boxer?

Keywords: Cinema, Box, Representation, Lower classes, Symbolism, Social order.

INTRODUCCIÓN

64

El cine es un fenómeno social de cobertura amplia que en su concreción como película nos permite múltiples y diversas lecturas, ya sea desde la especificidad del lenguaje cinematográfico, composición, montaje, puesta en escena, etcétera; o bien, desde los temas e historias de vidas humanas que representa, con sus diferentes sentidos y significados en la época que representa. Aproximaciones artísticas o socio-culturales al medio cinematográfico, que nos permiten observar el cine como un instrumento de comunicación y como representación de grupos humanos e individuos. Historias en imágenes que se tornan en espejo y reflejo de un conglomerado social y los individuos que lo integran.

En este contexto, el trabajo que proponemos estudia algunos de los diferentes significados que expone el binomio cine-deporte, en un contexto social, real y verdadero, específicamente en el filme *Campeón sin corona* (1945) del director mexicano Alejandro Galindo. Estudiamos la relación del cine con el box y del box con el cine en un análisis que propone revelar relatos subyacentes del mundo boxístico: clases bajas, pobreza, marginación, triunfo, etcétera; así como su tránsito y simbolismo en la ficción dramática del cine. Un filme basado en la vida del boxeador Rodolfo *El Chango* Casanova (1915-1980), salido de los barrios bajos de la ciudad, para alcanzar el triunfo pugilístico, en medio de la frustración y los complejos de clase, hasta llegar a la indigencia y la mendicidad como parte del descenso de su carrera, de su vida y su muerte.

Partimos de la siguiente pregunta: ¿La película *Campeón sin corona* se convierte en espejo y reflejo de un boxeador y un conglomerado social real y verdadero? En este sentido, las hipótesis que atraviesa el ensayo estudian el espectáculo audiovisual como simbolización, representación y reflejo de la tragedia individual y su paso a la ficción dramática del legendario boxeador. Para ello, proponemos un diseño metodológico que estructura en principio, categorías científico-sociales que constituyen el andamiaje teórico del trabajo. Esto es, el cine como medio de expresión estética que re-presenta hechos humanos, como simbolismo y como documento visual de una sociedad y su época. Enseguida estudiamos aspectos historiográficos de la biografía real del boxeador, para, finalmente observar el filme por sus características específicas y lo que revela del orden social, el deporte del box y su condensación simbólica en el cine.

65

EL CINE COMO REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE UN CONGLOMERADO SOCIAL

El cine crea y re-crea aspectos sustanciales del conglomerado social y urbano que lo articulan en términos de temática, composición, tratamiento o estructura dramática. En su configuración en imágenes, una película revela múltiples aspectos del orden social de las épocas o momentos históricos en los que se produce el filme. En el caso específico de la película *Campeón sin corona*, la cinta que nos dice de la representación de los bajos mundos urbanos, de sus formas de divertimento, de su vida en los cinturones de miseria de la gran ciudad y de los diferentes personajes que la integran. Se trata de un filme que simboliza la idiosincrasia e ideología de una clase social y que nos expone las formas de vivir, del pensar y del sentir de los individuos que la integran, así como sus oficios, sueños y aspiraciones. La cinta condensa en imágenes, en sonidos y estructuras dramáticas, las vidas humanas de los barrios bajos de la urbe en la década de los años cuarenta en México.

La película sintetiza diferentes momentos en la vida del *Kid* Terranova, así como un conglomerado urbano perteneciente al barrio bajo de La Lagunilla ubicado en el corazón de la Ciudad de México. El filme narra el ascenso del hombre-coraje, que con sus ambiciones y sueños pretende escapar de la pobreza, busca superarse a costa de lo que sea. Un joven que con sus puños logra mandar a la lona la miseria del día a día y triunfa en la ruda industria de los golpes. Es ahí, precisamente, en la ilusión de la victoria que descubre los negocios del box, el significado de la gloria y el ascenso a la celebridad, sin que sus complejos de clase lo abandonen, pues el pugilista se convierte en víctima de sí mismo frente al hombre de raza aria. Una situación que lo lanza a la indigencia. Una situación que lo enfrenta al pleito más importante de su carrera: *Kid* Terranova contra sí mismo y los fantasmas de la adversidad, la miseria y los prejuicios de clase.

Campeón sin corona aparece en el orden social, no como una extensión mecánica de la realidad de las clases bajas de la Ciudad de México, sino como una realidad en sí misma que comunica y *re-presenta* ese orden social. Al analizar el concepto de representación, el filósofo George Gadamer señala que en el arte “la representación quiere ser hasta tal punto verdadera y convincente, y que nadie se pare a reflexionar sobre el hecho de que lo representado no es real” (1986, p. 89). Pues la representación, dice Gadamer, se fundamenta en el *re-conocimiento* de algo como verdadero, pues *re-conocer* es ver algo nuevo en lo ya visto, “es captar la permanencia en lo fugitivo” (p. 87). Un *re-conocimiento* en donde lo *simbólico* es lo que propiamente la obra nos obliga a reconocer a través de la multiplicidad de significados que de ella emanan. Lo simbólico en lo re-presentado hace presente los significados de la obra, los atrae y los revela.

En este sentido, lo simbólico aparece ante el ojo y el espíritu de su espectador y su época como una existencia nueva, en donde la obra no se remite a algo, sino que en ella está propiamente a lo que se remite, en un juego de mostración y ocultamiento que significan la obra en sí misma (Gadamer, 1986) y frente a su espectador. La reflexión de Gadamer

propone que el arte, en su juego de mostración y ocultamiento, es un revelador que participa del conocimiento y re-conocimiento del entorno social en que se produce la obra; es decir, una forma de expresión que crea y re-presenta hechos humanos de un orden social.

En *Campeón sin corona* queda condensada esa realidad social y el día a día de los individuos de las clases bajas, así como su permanente lucha contra la adversidad y la miseria por la mera sobrevivencia física y anímica. Una condición de clase que se sintetiza en el boxeador que desafía las ironías de la vida y la muerte siempre acechante entre los que nada tienen que perder. Realidad representada y ficción que simboliza diversos ámbitos del box como deporte y como espectáculo deportivo en la vida real y el cine.

67

BIOGRAFÍA DE RODOLFO, *EL CHANGO* CASANOVA:¹

ASCENSO Y CAÍDA DE UN ÍDOLO POPULAR

En la biografía real de Rodolfo *El Chango* Casanova, nace en León, Guanajuato, en el año de 1915. De niño salió de su tierra natal huyendo de la miseria y de la violencia revolucionaria. Llegó a la Ciudad de México y se instaló en el barrio de La Lagunilla donde comenzó a ganarse la vida vendiendo helados y paletas en una nevería. A los 14 años de edad subió por primera vez a un ring y ahí demostró sus talentos naturales de peleador al hacer sangrar en pocos *rounds* a sus adversarios

¹ Distintas páginas de internet refieren la biografía de Rodolfo, *El Chango* Casanova, aunque puede observarse que en los artículos revisados, los textos son los mismos con algunas variantes. Sin embargo aparecen nombres relevantes como fuentes originales pero no son citados. Entre los nombres se advierten biógrafos, cronistas deportivos y periodistas que escribieron sobre la práctica boxística y la vida del *Chango* Casanova. Es por ello que consideramos relevante nombrar en este trabajo a los comunicadores que salen a relucir. Entre estos nombres destacan Pino Pérez, biógrafo del *Chango* Casanova; Antonio Andere y Carlos Montes, cronistas deportivos; Eduardo Camarena, cronista deportivo; Tomás Kemp, cronista deportivo y el periodista Ignacio Herrería del periódico *Excelsior*, entre otros.

(Porras, 2013). Apodado *El Chango* por la longitud de sus brazos, este personaje urbano se convirtió rápidamente en el héroe de los pobres, pues con su coraje y puños parecía reivindicar a los desposeídos de las clases más bajas de la Ciudad de México. El 9 de abril de 1932 debutó como profesional frente a Paco Villa, noqueándolo en cuatro episodios. En poco tiempo, Casanova consiguió el reconocimiento del público por su recia y veloz pegada, así como por su total entrega en cada combate.

Con 31 peleas de carrera, 29 ganadas y dos perdidas (estas últimas contra los filipinos Speedy Dado y Young Tommy), *El Chango* Casanova había conquistado a los aficionados de México y Estados Unidos. Sin embargo, era evidente y conocido por muchos de sus seguidores que los pleitos perdidos contra los dos filipinos produjeron cambios muy notorios en él, pues esas peleas “marcarían una misteriosa constante en la carrera del *nevero de La Lagunilla*: al grado de que cada vez que salía, la nostalgia y el desencuentro lo abatían más que sus rivales” (Maldonado M. & Zamora R., 1999, p. 52). Al respecto, en el año de 1933 el periodista Ignacio Herrería (1999) –del periódico *Excélsior*– “lanzó la voz de alarma” cuando escribió:

¿Qué pasa con Rudy Casanova? Por alguna razón que no podemos explicarnos, el mejor boxeador que ha producido México ha sido abandonado a su suerte y a las grandes tentaciones, que producen la popularidad y la oscuridad... anda en malos pasos pues ya se está enseñando a empuñar el codo y todo lo que con ello va aparejado... (p.53)

La prensa comentaba que esas debilidades del campeón lo glorificaban –a los ojos de sus seguidores–, pues lo hacían más parecido a ellos, simples mortales. Casanova representaba el Atlas que cargaba sus desgracias y sus alegrías: Rodolfo, *El Chango* Casanova se había convertido en ídolo y héroe popular de los pobres (Maldonado M. & Zamora R., 1999, p. 53).

En el año de 1934 viaja a los Estados Unidos y Canadá para contender por el título mundial de peso gallo (Jaramillo, 2015). El 21 de

junio, cinco días antes de la pelea, los integrantes del equipo del *nevero de La Lagunilla*, afirma Porras (2013):

Solicitan formalmente a la comisión de box de Montreal que el réferi de la pelea hable español. Sostienen que debido a que el combate será entre dos hispanohablantes, es necesario que la lengua no sea un factor que dificulte la comunicación en el ring. Era bien sabido que detrás de esas solicitudes se encontraba el horror tan conocido por todos que Casanova le tenía al inglés, la lengua de su oponente John Wayne.

La solicitud del equipo del *Chango* fue denegada. El 25 de junio la prensa registraba que Casanova era el favorito en las apuestas y que ganara o perdiera se embolsaría 3 500 dólares. Sin embargo, la noche antes de la pelea, se dice (según fuentes periodísticas reconocidas como las de Antonio Andere, Carlos Montes y el cronista deportivo Eduardo Camarena) que el *Chango* se escabulló de su equipo técnico para emborracharse en los bares de Montreal. “Lo encontraron en la madrugada cuando ya el alcohol circulaba con malicia por todo su cuerpo” (Porras, 2013). De tal manera, afirma Porras (2013), que:

69

La mañana del 26 de junio de 1934, la resaca ya se había encargado de conectarle al *Chango*, una buena docena de rechazos. Con las facultades severamente minadas por el alcohol, Rodolfo Casanova escribió aquel día una de las primeras páginas del abultado libro de las decepciones del deporte mexicano.

Y es que en el noveno *round*, tras una andanada de golpes y un *uppercut* fulminante, *El Chango* fue a dar a la lona para permanecer por dos minutos tendido en ella. Se había consumado así la derrota más dolorosa y significativa de su carrera boxística y el inicio de un extraño síndrome en la derrota del deportista mexicano. A su regreso a México, la prensa rumoraba que parte de su fracaso se debía también a que *El Chango* había entablado una relación amorosa con la actriz de cine Mae West,

considerada un símbolo sexual. Así mismo, en el medio periodístico mexicano se decía que, antes de salir hacia Estados Unidos y Canadá, Casanova había tomado el acuerdo con su novia para casarse a su regreso; sin embargo, descubrió que su prometida había decidido a última hora no esperarlo e irse con otro hombre (Porras, 2013).

70 Cuatro años después, en el año 1938, Luis Morales, protector y amigo de Casanova, muere en un accidente. Desmoralizado y ya con el vicio del alcohol declarado, Casanova se dedica entonces a la vagancia y a emborracharse por las calles. Se decía que no había nadie que lo pudiese ayudar pues sólo podía permanecer sobrio por algunas horas, de hecho, antes de subir a pelear e incluso al bajar del ring, enseguida regresaba a la bebida (Maldonado M. & Zamora R., 1999, p. 52). Sus seguidores lo cuidaban, sabedores de lo que estaba sufriendo el que fuera el gran ídolo popular del boxeo mexicano. En pleno trastorno mental su nuevo *manager* el *Cuyo* Hernández y su hermano Carlos, ingresan a Casanova al manicomio de “La Castañeda” en la Ciudad de México, de donde no saldrá hasta el año de 1941. “Con el pantalón pringoso, un día por fin salió del manicomio. La soledad lo esperaba. Los que tanto lo adoraron, aquella multitud delirante, habían olvidado su existencia” (Maldonado M. & Zamora R., 1999, p. 53).

El periodista deportivo Héctor de Mauleón, quien escribió un texto sobre los últimos días de este ídolo del ring:

De ahí en más, Casanova encarnaría el mito del mexicano perdedor, entrando y saliendo del manicomio, rehabilitándose durante algunos meses para volver a caer después y vivir de limosnas, de préstamos y de caridades. Es el teporocho de Garibaldi, el borrachín que recorre San Juan de Letrán causando lástima y asco”. Casanova morirá en un alberge para indigentes de la Ciudad de México el 24 de noviembre de 1980 (Porras, 2013).

La biografía de Rodolfo *El Chango* Casanova pasará al cine en la película *Campeón sin corona*, en la que el Casanova real es representado por Roberto *Kid* Terranova, encarnado en el actor David Silva.

La película condensará múltiples aspectos de la industria del box mexicano dentro y fuera del cuadrilátero. Representa el drama vital que hace del box un espectáculo cargado de significados relacionados con el negocio del box, con el ascenso del peleador proveniente de las clases bajas y la idiosincrasia de los barrios que rodeaban la Ciudad de México como los de Peralvillo, La Lagunilla, la Guerrero o la Martín Carrera, entre otros. Barrios convertidos en verdaderos *guetos* de jóvenes humildes hacinados en colonias pobres, en los llamados “barrios bravos” de la ciudad. Jóvenes que en la vida real (al igual que lo vemos al inicio de la película) tenían sus anónimas arenas de boxeo clandestinas como las de Cartagena o las de Peralvillo con sus butacas hechas de tablones. Encordados improvisados en los que se escenificaban verdaderas batallas campales tanto en el ring como fuera de éste. Por supuesto, sin olvidar los cuadriláteros improvisados entre los lavaderos y tendedores en los amplios patios de las viejas vecindades de la colonia Guerrero o del barrio de Santa María la Redonda. Encordados improvisados en donde los más jóvenes pegaban brincos breves y ensayaban las poses de sus ídolos tal y como las veían en los periódicos (Maldonado M. & Zamora R., 1999, p. 10) *Campeón sin corona* condensará esa realidad en una historia que a continuación resumiremos.

71

DE LA VIDA REAL A LA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA

*Sinopsis de la película Campeón sin corona.*²

A la arena olímpica de box del barrio bravo de Peralvillo en la Ciudad de México, llega una flotilla de camiones del servicio de recolección de

² Producción: Raúl de Anda. Dirección: Alejandro Galindo. Argumento original: Alejandro Galindo. Fotografía: Domingo Carrillo. Intérpretes: David Silva (Roberto Kid Terranova), Amanda del Llano (Lupita), Carlos López Moctezuma (Tío Rosas), Fernando Soto *Mantequilla* (El Chupa), Nelly Montiel (Susana), y otros. Duración: 100 minutos.

basura. De los camiones descendieron varios jóvenes escandalosos, entre ellos Roberto y su amigo de toda la vida, *El Chupa*. Roberto, quien también se dedica al negocio de las nieves, se alista para boxear, pero de pronto, ya estando en el ring, una rechifla y trifulca del público asistente provocan que Roberto no pueda pelear en representación del Servicio de Limpia y de Transportes. Roberto es obligado a salir de la arena en medio del caos. Por la noche, al llegar a su casa, encuentra a su madre, quien lo espera angustiada. Al encontrarse con ella, ésta le pide que ya deje de pelear y se dedique a su oficio de nevero. Decepcionado por lo ocurrido, Roberto regresa a su vida cotidiana de vendedor de nieves con *El Chupa* y Lupita, la mujer que pretende para novia.

72

Un día como cualquier otro en el barrio, Roberto se ve envuelto en un pleito callejero por defender al hermano menor de Lupita (quien era violentado por un tipo mayor). En la pelea, el nevero llama la atención del *manager* Tío Rosas, al noquear de un solo golpe al abusador del niño. Es así como el *manager* lo invita a participar en peleas profesionales y le dice que, para ganar dinero, con sus puños y coraje. El *manager* le ve futuro. Roberto acepta la propuesta de ingresar al box profesional con el nombre de *Kid Terranova*. Al empezar a ganar sus peleas, se percató que todo es diferente, puede comprarse cosas, ropa, autos y conquistar con más seguridad a la pretendida muchacha de la fonda. En una de las peleas importantes, Roberto logra vencer en el quinto asalto al mejor peso ligero del mundo, Juan Zubieta. La sensación del momento *Kid Terranova* comienza a ganar fama y fortuna.

Sin embargo, después de una racha de estruendosas victorias Terranova peleará frente al estadounidense de origen mexicano, Joe Ronda, con quien antes de subir al ring se había retado en un encuentro circunstancial en una feria. En la pelea se ve cómo Roberto se acompleja, primero por escuchar hablar al púgil *pocho* en inglés y después por ver a su novia rubia y *gringa*. Roberto se distrae con la novia del *pocho* y de un momento a otro es noqueado abruptamente. Tras la derrota *Kid Terranova* pretende retirarse del box pero su *manager*, y la que es ya su novia, Lupita, lo convencen de que no lo haga. Al regresar a boxear, triunfa

y lo vuelven a ver como uno de los mejores boxeadores mexicanos que peleará por el campeonato del mundo.

En la cima de la fama y el éxito, al noquear a un adversario filipino, aparece Susana, una joven rubia de alta sociedad, que lo seduce en la fiesta que lo ha invitado. Con el tiempo, deciden entablar una relación amorosa, pero Roberto viaja en contra de su voluntad a una gira por Estados Unidos. Susana –su nueva conquista– no lo quiere acompañar pues ya está aburrida de él y decide irse a divertirse a Acapulco con otros amigos. Al regresar triunfante de la gira de Estados Unidos, Roberto busca a Susana pero ésta ya no quiere nada con él. En una fiesta que da Susana, Roberto le hace un escándalo y su novia de sociedad llama a la policía y él va a dar a la cárcel. Ante ese hecho las cosas empeoran e incluso el *manager* Tío Rosas decide dejar en la cárcel a Roberto hasta su pelea con Joe Ronda.

73

Finalmente llega el día de la gran pelea por el campeonato del mundo. En el pleito con Ronda, Roberto cae a la lona por un derechazo de su adversario y súbitamente Terranova se percata de que Ronda y Susana son amantes. El coraje lo motiva y lo hace levantarse de la lona, al grado de noquear a su oponente, pero Roberto no puede con el terrible engaño, la frustración y los complejos de inferioridad que lo asaltan. Después de la pelea se retira del box y se da a la parranda y la borrachera. Roberto cae en la indigencia y la mendicidad, vaga por las calles, hasta que una noche, en una cantina de mala muerte, escucha una transmisión de box por la radio en donde su viejo oponente Zubieta, al ganar el campeonato del mundo, se refiere a *Kid* Terranova como el boxeador más grande que había conocido y el cual habría podido ser el máximo campeón mundial de los pesos gallo. Tiempo después, Lupita y doña Graciela, novia y madre de quien fuera el mejor boxeador entre los pesos gallo, rescatan a Roberto de la indigencia y lo convencen de que su lugar está entre los de su clase ejerciendo su antiguo oficio de nevero³.

³ La sinopsis aquí expuesta está basada directamente de la película y en los textos de García Riera, E. (1997) y el libro de Castro Peredo, F (2000).

DE LA CONDICIÓN DE POBREZA COMO MATERIA
PRIMA DEL BOXEADOR

74

En la ficción de *Campeón sin corona* y en la vida real, *Kid* Terranova y *El Chango* Casanova atraviesan por los caminos que cruzaron la mayoría de los boxeadores profesionales: la pobreza, el sacrificio, la inmersión en el mundo del box, la racha de triunfos, la gloria y finalmente la derrota. Tanto el boxeador real como el personaje de la película ejercen el oficio de la venta de nieves: un oficio como uno más entre los múltiples trabajos que realizan los boxeadores antes de convertirse en peleadores profesionales. Oficios entre otros, propios de las clases bajas, entre los que también se pueden mencionar el de carpintero, cargador, mesero, ladrón, periodiquero, vago, panadero y en ocasiones hasta el de barrendero y delincuente, antes de convertirse en profesionales del cuadrilátero. Actividades representativas de las clases bajas y que, como observamos, fueron desempeñadas en la vida real como en la película.

Oficios, carencias y violencias que coinvierten a Casanova y a Terranova en brabucones, pendencieros, groseros, peleoneros, arrojados y valentones, porque traen como escuela la calle y la sobrevivencia del día a día. Ambos peleadores trabajan para resolver la vida cotidiana hasta llegar a la esperada oportunidad en el deporte de los puños. Oportunidad que se convertirá en la única posibilidad de escapar de la miseria a fuerza de golpes y de triunfos, en peleadores con fama y dinero. Aspiraciones de jóvenes humildes para convertirse en celebridades populares con una vida de lujo como símbolo económico y social, como símbolo de la llegada y la conquista de la gloria deportiva. Los pugilistas encarnan el esfuerzo tenaz y permanente de un hombre de extracto popular que busca una oportunidad a través de sus peleas, del que trata de dar un puñetazo sobre un adversario que lo lleve a la victoria de un campeonato del mundo o al infierno de la caída como vuelta a su condición de pobreza en la derrota.

En un segundo nivel de análisis, observamos que el peleador que asciende al éxito, tras su condición de pobreza, pone en evidencia dife-

rentes aspectos propios de las mismas clases bajas de las que provienen Casanova y Terranova. El deporte se torna en dolor físico, en lucha y esfuerzo, esto es en una construcción social del dolor. En esta construcción, el dolor a través del deporte se convierte en una práctica compensatoria que se objetiva en el riesgo permanente y se legitima en tendencias grupales. Una práctica compensatoria en donde la pobreza, la violencia de clase se constituyen en el trasfondo psicológico y social del peleador. La pobreza y la violencia son parte sustancial de esa primera formación en la vida de los peleadores, que se objetiva en tendencias grupales de riesgo permanente y carencias de todo tipo. Pues como sugiere Catherine Louveau (2007, p. 52): “los hombres de los medios populares, tienden a transferir su fuerza física a su resistencia al dolor en combates de proximidad como la lucha o el box”. Se trata de una condición de suma importancia en la sublimación del dolor cuando las actividades que se practican son riesgosas y se expresan como parte de las condiciones de pobreza que forjan a los peleadores (Louveau, 2007, p. 62).

75

Para el pugilista, el box más que un deporte se convierte en un modo de sublimación del dolor y la miseria de clase, en una oportunidad para transformar el resentimiento social en coraje y resistencia al dolor físico y anímico; procesos emocionales que le permitirán materializar su condición de clase, su hambre y sus esperanzas. Es el cuerpo el recipiente del dolor y las frustraciones, así como la falta de oportunidades para salir adelante, ya que los vacíos existenciales, las carencias económicas y las frustraciones familiares y de trabajo se sintetizan en sus puños y en sus golpes, en sus ayunos y esfuerzos, en sus entrenamientos exhaustivos, en la sangre y el sudor que (si tienen éxito) correrán a la par del dinero. En la mayoría de los casos que se conocen en México, el box es la única oportunidad que tienen estos atletas populares para escapar de la miseria y convertir la adrenalina en impulsos guiados por la ensoñación y el deseo de bienestar, ansias de conquistar la fama y la gloria por encima de su comunidad y de su condición de clase.

En los barrios de la Ciudad de México, desde los años treinta, ya se registran esta clase de historias boxísticas germinadas en su mayoría

dentro de los barrios bajos de la periferia capitalina. Sitios precarios y vulnerables en donde, como señaló Pedro *El Mago* Septién, (Maldonado M. & Zamora R., 1999), el deporte de *las narices chatas y las orejas como lechugas* estaba construido sobre una dualidad:

76

por un lado el gladiador, ídolo de innumerables fanáticos que seguían con desesperada fruición cada una de sus aventuras arriba y abajo del ring, y en la otra esquina sin luz y sin banquillo, al muchacho que hacía de ese deporte su triste forma de vida, la manera de ameritarse sin importar el peso del contrincante, ni la cantidad de presentaciones que deba sobrellevar durante la semana para ir sumando los centavos que deba llevar a la familia (p. 10).

La pobreza y todo lo que ella conlleva, privaciones y vulnerabilidad, surgen como un potente resorte que se tornará en determinación para vivir, así como en búsqueda de la oportunidad deseada para hacerse un nombre en la industria de los golpes. Aspectos que se convertirán en los móviles compensatorios que los negocios de la destrucción física dispondrán del boxeador. Un capital de clase baja que lo llevará a construirse una corporeidad con un valor económico, social y simbólico.

En la vida real y el filme, el *Chango* Casanova y *Kid* Terranova no pelean —en principio— por el triunfo sobre sus oponentes, sino por el triunfo sobre su miseria, sus carencias de clase y sus trayectorias de vida. Pelean contra su clase social, pues son boxeadores llenos de ira, violentos e intransigentes. Son violentos porque lo aprendieron en el barrio, porque la calle es el sitio en donde se legitima la valentía del “ser hombre” en las clases bajas. Y es que en las clases bajas y sus barrios, la sangre, el sudor, el cuerpo, el esfuerzo, el sacrificio son las únicas monedas de cambio con que se cuenta para mostrar esa valentía que en última instancia se convertirá en una construcción de poder, visibilidad y masculinidad frente al otro, frente a las mujeres y frente a los miembros de la comunidad. Tal vez por ello es que se exponen físicamente y sin límites frente al que quiera retarlos y entrarle a los golpes. Es decir, su

coraje, su ira y resentimiento social van más allá del encordado, son una manifestación abierta frente a su condición de clase, contra los prejuicios y sufrimientos que la pobreza pone al descubierto, contra su falta de educación e ignorancia, como materia prima del negocio de la destrucción del otro con los puños, que se explota al máximo. Un negocio que, finalmente, forma parte de los mercados del deporte moderno, de los también llamados mercados de carne.

LOS MERCADOS DE CARNE

Como se aprecia en la cinta de Galindo y en la vida real del *Chango Casanova*, al interior de la industria del box-espectáculo, el cuerpo del pugilista se convierte en una mercancía. A los dos boxeadores se les asigna un valor económico con base en sus triunfos, estilo y espectacularidad a través de sus potencias corporales, técnicas y destrezas físicas. Un valor que por supuesto se observa mejor cuando los boxeadores comienzan a gozar de ganancias objetivadas en el dinero, el lujo y los placeres obtenidos, pero también ganancias simbólicas como el reconocimiento social, la fama y el triunfo. Ambos peleadores se transformaron en mercancías, en capital rentable, como lo hicieron patente sus promotores a través de la venta de distintas peleas y giras para el negocio del espectáculo boxístico. Los promotores aparecen en escena como sujetos claves porque saben de la contundencia de la materia prima que venden: ese capital hecho de carne pobre salida de la clase baja y hecha de fuerza física y anímica. Una mercancía sumamente provechosa que se inscribe, como parte de las lógicas del negocio del box y del entretenimiento con base en el espectáculo y la destrucción, coraje y estilo de los contrincantes.

En el negocio mexicano del boxeo-espectáculo de la década de los cuarenta, el pugilista es considerado de facto un personaje popular, pero también se le percibe –al menos mediáticamente– como un ignorante, un sujeto mal educado y de clase baja, perteneciente a un *sub-proletario*

(Wacquant, 2007, p. 80) cuya única materia prima para ejercer el trabajo es su cuerpo, el esfuerzo físico, sus destrezas y carga de adrenalina susceptibles de convertirse en mercancía. Una *materia prima* que se pone en juego en la escenificación de las batallas boxísticas, con todo lo que ésta conlleva: sangre, hinchazones, sudor, caídas, dramatismo, estilos, valentía, derrotas, triunfos, negocio, peleas arregladas o vendidas, etcétera, y en ocasiones peleas que concluyen hasta con la muerte de los boxeadores (muertes que nos conducen al espectáculo-tragedia del box que veremos más adelante).

78

En el año de 1970, en una entrevista realizada a Howard Cosell, presentador deportivo en Estados Unidos, el entrevistado coincide con lo que han relatado muchos promotores, boxeadores, *managers*, entrenadores y demás gente de la industria de los golpes: el box profesional es una práctica deportiva basada en la manipulación, la estafa y el engaño, el box-espectáculo no es más que un “mercado de carne” en donde los fuertes sobreviven devorando y deshaciendo (literalmente) a los más débiles (Wacquant, 2007, p. 80). Es una declaración que nos conduce también a distintas reflexiones sobre el box. Por un lado, aparece la sublimación de las violencias simbólicas de opresión y de clase encarnadas en los peleadores provenientes de los sectores populares y en extrema pobreza; y por otro, se despliega una economía de mercado fundamentada en esa falta de oportunidades, en el resentimiento social y el hambre que funcionan como motores de opresión hacia clases sociales desposeídas, que son vistas como capital rentable, espectáculo y violencia física legalizada.

Como lo muestran la película y la biografía del *Chango* Casanova, los dos pugilistas en principio son víctimas de la pobreza pero después son víctimas de los promotores y del espectáculo construido a partir de la tragedia, la sangre y los golpes, la indigencia y la mendicidad. Aspectos que caracterizan el negocio del box-espectáculo y nos hablan de la forma en que se encumbra y entroniza al ídolo deportivo. Un proceso que se pone en marcha por distintas variables que al conjugarse comienzan a configurar al ídolo que todos quieren imitar, al héroe

urbano, a la leyenda que la afición admira y nutre con sus historias al imaginario colectivo. Aspectos que a continuación revisaremos como la anatomía del héroe.

LA ANATOMÍA DEL HÉROE PUGILÍSTICO

Campeón sin corona y Rodolfo *El Chango* Casanova nos hablan de las variadas motivaciones que impulsan al deportista en general y al pugilista profesional (de origen humilde) en particular. Entre estas motivaciones aparecen por supuesto los fantasmas que acompañan y conforman al boxeador como héroe popular y celebridad deportiva. Procesos psicosociales que confeccionan al ídolo popular que se funden con lo humano y la práctica de los golpes. Aspectos que se vinculan con el esplendor de la gloria y la miseria de la caída, con la mezquindad de los negocios de la carne y las lógicas del mercado. Del entretenimiento sintetizado en la fuerza de los puños, en el estilo de pelear y las facultades físicas del gladiador en turno. Aspectos que observamos como fantasmas, que sin duda se constituyen en los resortes profundos de cada boxeador, incluso podemos decir, que de cada deportista sea éste futbolista, boxeador o corredor de autos con vocación de héroe en el imaginario colectivo.

79

La configuración del héroe pugilístico en el México de la década de los cuarenta nos revela aspectos de una clase social urbana y de una sociedad entera que participa y legitima el espectáculo del box profesional y del deporte-entretenimiento en su conjunto. Aspectos que se sintetizan en el ritual de la violencia de los puños y que nos dan cuenta de la condición humana, pero también de los negocios de la carne y de la escenificación del drama humano; de la conquista de la fama y la transformación del pugilista en una moderna celebridad mediática. Lógicas de la comunicación de masas asociadas al héroe deportivo que nos indican los significados del triunfo y de la derrota, tanto en el peleador como en el público espectador, pues como ya lo revisamos, el deportista en general y el boxeador en particular encarnan en sus triunfos los ideales del

héroe popular y su deseo de triunfar sobre la debilidad, la “naturaleza” y la fatalidad de las cosas⁴.

El boxeador encarna signos de proeza y de miseria, de esfuerzo y de sacrificio, de sangre y de dolor. Es por ello que –en primera instancia– lo que el pugilista encarna en su camino a convertirse en héroe es la sublimación del coraje como una de sus primeras hazañas frente a la adversidad. Asimismo, el boxeador es la expresión del vigor y la destreza como principios de control, como una forma de domesticación de la violencia y desarrollo de la valentía y la técnica de golpeo: destrezas y habilidades que si son bien llevadas lo encaminarán al triunfo y después al reconocimiento de ser aparentemente “más” que los mortales comunes y corrientes. Éstos son, pues, los primeros pasos, en el camino que emprenden estos dioses de carne y hueso, o al menos todo aquel que aspire a convertirse en ídolo para un espectador, una afición o un conglomerado social. Es la construcción de un ideal a seguir, de una perfección en proceso y de un hombre que desea ser percibido como distinto a los demás.

En la vida de boxeador, escribe Antonio Andere al referirse a la afición y a las peleas de box en los años cuarenta, cuando las peleas se hicieron espectáculos-públicos, nuevos grupos de aficionados comenzaron a participar de la fiesta del box: “la gente de los barrios gritaba. Chiflaba. Lloraba. Celebraba de manera distinta cada una de las acciones que ocurrían en el cuadrilátero. Este público podía ser compasivo o desmesurado en sus reacciones” (Maldonado M. & Zamora R., 1999, p. 23) En esos triunfos y alegrías, de esfuerzo y coraje del boxeador estaba ya sembrada la semilla del héroe, pues en ese cuerpo aguerido y lleno de coraje y entrega se comienza a configurar un ideal de arrojo y de perfección, de entrega y de valentía de un ser humano en camino de convertirse en ídolo o héroe popular que llevará en su cuerpo e imagen los ideales más elevados a seguir.

⁴ La reflexión del *triunfo*, del deportista como triunfo sobre las cosas, pertenece a Roland Barthes al referirse al espectáculo del deporte como lo veremos más adelante.

La práctica boxística y el cuerpo del deportista simbolizan entonces las acciones físicas de la técnica, del vigor de las complexiones y habilidades físicas, de la resistencia y la entrega, pero también de las carencias de clase y la lucha por la sobrevivencia en el diario vivir. El cuerpo del boxeador triunfante es, pues, el cuerpo del ideal consumado y sintetizado en el héroe que emprende su camino a convertirse en un símbolo, pues en él se condensan múltiples aspectos en el orden social al que se pertenece, así como el valor, el arrojo o la masculinidad que se hacen patentes en el enfrentamiento con la violencia y el dolor como expresiones del hombre victorioso, como ideales de lo humano pero también como progreso o ascenso de una clase social a otra. De ahí que en sus triunfos, el boxeador de origen popular construya idealizaciones en el entorno social al que pertenece, mismas que pasan al espectador. Una de ellas la constituye la construcción de un modo de masculinidad específica, que se refleja en la violencia física y en la tolerancia al dolor y los golpes.

81

A propósito de esto, Norbet Elías y Eric Dunning (2007), quienes han reflexionado sobre la construcción de la masculinidad en el deporte, señalan que los deportes actuales de enfrentamiento como el fútbol, el rugby y el box tienen su origen en varios juegos populares caracterizados por una gran violencia física. Deportes decimonónicos donde existe un fuerte dominio de la fuerza física, prácticas atléticas modernas que de algún modo se fundan y se inventaron para preservar la masculinidad del caballero victoriano (Elías & Dunning, 2007, p. 78). Aunque en el caso del cuerpo del pugilista se trata de un deporte moderno en el que quedan encarnadas varias tensiones sociales que evidencian la lucha de clases y las lógicas de mercado en el deporte así como la construcción de lo masculino y la naturalización de la violencia dirigida; entre otros múltiples aspectos que el deporte de los puños nos permite observar.

Así como *El Chango* Casanova en la vida real y *Kid* Terranova en la película, el boxeador va ganando en idealización con cada victoria, en simbolismo y representación para cada espectador que se re-conoce en ellos, que siente y vive sus triunfos y fracasos como propios. Y es que, en esta industria, en la sublimación del vencedor también está la

empatía del espectador, porque hay que reconocer que la sublimación del triunfo, de la violencia, del dolor físico y moral, también se encarna en el cuerpo del espectador, del ferviente consumidor del espectáculo. Es por ello que la euforia y las emociones se desbordan en alaridos, en pasiones y en afecciones expresadas dentro de las arenas y gimnasios. Al respecto, Raymundo Mier (2014) nos dice que: “la aniquilación física se transforma en un espectáculo de afanes, de la extenuación o de la celebración del vigor corporal, la amenaza de la fatiga, de la exaltación contenida y de la violencia controlada” (p. 27). Más adelante, refiriéndose a la aniquilación física en el deporte, el mismo Mier agrega que la competencia “alienta por su parte una respuesta en los espectadores, éstos se reconocen en los contendientes, comparten con ellos la oportunidad de una efusión exorbitante, aunque enmarcada en umbrales regulados de tolerancia” (p. 27).

En este sentido en la vida real del *Chango Casanova* como en la película vemos cómo el box ampara un cúmulo de afecciones miméticas del boxeador con sus espectadores. Expresiones impulsivas, emotivas y físicas que aparecen como expresiones desbordadas y alaridos de los espectadores que llevan en sí mismas al mimetismo del que pelea con el que mira gozoso la contienda. Es así que el boxeador, comienza a deambular como héroe ante el espectador, frente a la afición y poco a poco se va filtrando al interior del imaginario colectivo. Son hombres que empiezan a dejar de serlo cuando empiezan a ver sus imágenes en los periódicos, en las revistas deportivas y en la publicidad; seres de carne y hueso que aprenden a “existir” también como *cuerpos de papel* e imágenes que si se observan bien permiten al espectador seguir sus proezas físicas (las acciones de golpeo con sus puños y habilidades) de forma inmóvil o en pleno movimiento.

EL SACRIFICIO EN EL CELULOIDE

Como se puede intuir, por sus características, dramaticidad y las emociones que implica, en la industria del cine el box-profesional es una

actividad que se traslapa con la narrativa de la vida. Hay que reconocerlo: pocos deportes modernos poseen una estructura tan dramática como el box profesional, un entretenimiento donde –nos guste o no– las vicisitudes cotidianas del pugilista, pero sobre todo, el drama de su ascenso, triunfo y declive, posibilitan un tipo de historias que de suyo atrapan la atención del espectador y permiten hablar sobre lo frágil o más significativo de la condición humana. Nos referimos a filmes en donde el protagonista casi personifica en su esfuerzo y puños una biografía latente en los mundos marginales de las clases bajas y sus guetos diseminados alrededor de las grandes ciudades.

La presencia del box-espectáculo en el cine oscila entre la ficción y el documental, pues como se ha comentado, es una actividad o una práctica atlética que por sus características está entre la realidad y la re-presentación; esto es, que oscila entre el testimonio personal, la representación artística y el simbolismo sociocultural. De ahí que por lo regular el cine de box también nos relate la vida de los habitantes de los barrios bajos, de sus personajes y del diario vivir en los conglomerados o guetos donde se articulan los desposeídos que luego acceden a los cuadriláteros; como sucede en *Campeón sin corona*. El filme nos revela las idiosincrasias socio-culturales de las clases desfavorecidas de la capital (con sus grupos ubicados en las periferias de los suburbios citadinos), mismas que son re-creadas y re-traducidas hasta transformarlas en un espectáculo audiovisual donde se narran las vidas de personajes específicos que encarnan magistralmente esas mismas idiosincrasias e ideología de clase.

Campeón sin corona condensa la vida de los pugilistas pobres en el espectáculo-tragedia del box profesional: en la historia observamos de forma constante el fantasma de la victoria y del fracaso como un espectáculo de los puños hecho de celebración, de ascenso pero también de sangre, de heridas, de hinchazones, sudores y temblores como preámbulo del dolor, del drama y de la indigencia que llegan al final. Un espectáculo-tragedia convertido en sacrificio público confeccionado al mismo tiempo de triunfo y derrota. *Campeón sin corona* es en este sen-

tido una radiografía cruda de la tensión y el clímax, del ascenso y la caída siempre latentes en el box. La película nos habla de la celebración en la victoria, pero también de la tragedia de la derrota y en ocasiones, hasta de la muerte del propio boxeador.

Distintos son los momentos por los que atraviesa el filme: primero la película nos permite ver el triunfo de *Kid* Terranova como la victoria sobre la naturaleza y la adversidad, como control, armonía y técnica de las potencias físicas y de clase del hombre humilde. Y nos las permite ver como arrojo, valentía sobre la adversidad y la fragilidad de lo humano pero después también nos deja ver la caída de Terranova durante la derrota que es al mismo tiempo el triunfo, no del contrincante, sino de la ignorancia y la debilidad, del miedo frente a la fragilidad real y cotidiana de lo humano.

La narrativa cinematográfica expone la derrota de Roberto como referente del temor del hombre frente a la debilidad y el fracaso, así como también del miedo a retornar a la miseria y el fin de sus aspiraciones de clase. Hablamos de una derrota que cobra todos los significados y que se refiere metafóricamente a la muerte anímica y civil pero también a la muerte física, pues lo que muere en la derrota deportiva y en el fracaso social no sólo es el ánimo y las fuerzas físicas del boxeador, sino también, como bien sugiere Roland Barthes (2008), un ideal de coraje, de valentía y de fuerza moral y ética. Roberto se vuelve indigente después de sus fracasos morales y en el ring, y lo que muere con él —nos dice la película— es un ideal de perfección (p. 33) que se venía consolidando en cada combate. Pues tal y como sucedió con la vida y muerte reales del *Chango* Casanova: mientras la victoria representó el desafío (el ataque, el coraje, la técnica, la destreza, la valentía, el vigor, etcétera), la derrota significó la decadencia (la pérdida, el vacío, el miedo y la desesperanza) y representó —en principio— la muerte anímica y después una muerte civil o mediática, ambas como ante-sala de la muerte física.

LAS MUERTES DEL BOXEADOR

El box como espectáculo lleva consigo —de manera implícita y explícita— los elementos de la tragedia humana en el deportista y en el hombre que vive y muere de los golpes. Es un ritual laico que funciona como una especie de sacrificio público cuando el boxeador profesional es llevado al ring empujado por el hambre, pero también por la voracidad y la corrupción de los mercados de carne. Es un espectáculo-tragedia⁵ en donde la muerte siempre ronda al pugilista (como lo deja ver el caso de quienes han muerto en plena contienda y los que han fallecido como producto de las múltiples peleas que sostuvieron a lo largo de su carrera) y donde la trayectoria deportiva de estos atletas los conduce a la pérdida paulatina de las destrezas físicas, la fuerza y las habilidades. Una trayectoria donde casi siempre después de los triunfos vienen las derrotas, la decadencia física, moral y social. Pues si en la victoria lo que el boxeador profesional celebra es un capital material fisiológico y simbólico hecho de vigor, técnica, el arrojo, dinero, fama y la supremacía sobre los demás; en la derrota experimenta el regreso al universo común de sus semejantes vistos como iguales.

85

Roland Barthes, al estudiar la noción de la derrota atlética, explica que ésta es el reconocimiento de cuerpos comunes y cotidianos, cuerpos secundarios y menores en comparación con los cuerpos ganadores (2008, p. 33). Y es que el espectáculo-tragedia del box profesional es un deporte donde el peleador sabe que en cada pelea también vive el combate fatal de la vida y donde mientras la victoria es una evidencia coronada de ser mejor que los demás, la derrota pone en evidencia los principios de la muerte anímica y física. Pues como ya lo mencionamos, mientras la victoria representa el triunfo sobre la naturaleza y la adversidad, sobre el temor y las cosas (Barthes, 2008, pp. 34-37), la derrota en el ring evidencia y pre-figura las distintas muertes por las que cruza y experimen-

⁵ La frase es de Rolan Barthes (2008) al referirse al espectáculo de los toros y los riesgos del torero como un *espectáculo-tragedia*. En el análisis que hace subraya que el deporte de los toros encierra en sí mismo todos los elementos del espectáculo romano.

ta el boxeador profesional. En esta configuración de la derrota del pugilista, enumeramos las distintas muertes por las que atraviesa:

PRIMERA MUERTE: cuando el pugilista pierde la batalla en el ring, cuando su moral le dice que su cuerpo, su destreza y su fortaleza física ya no son las idóneas para el combate o que hay mejores boxeadores que él. Es decir, cuando sus habilidades ya no son las que él pensaba de sí mismo.

SEGUNDA MUERTE: cuando se retira de los cuadriláteros pues su vigor, técnica, reflejos, rapidez y habilidades han quedado en el pasado. Aquí es cuando sus victorias son sólo recuerdos y glorias que se ven como pasadas. Los años, los golpes recibidos, la vejez y la enfermedad lo van minando, matando lentamente moral y físicamente hasta el punto que lo hacen retirarse de los cuadriláteros.

TERCERA MUERTE: cuando ya nadie lo reconoce como celebridad mediática, cuando ya nadie lo identifica como boxeador y mucho menos como campeón, ni siquiera en los medios de difusión que lo encumbraron frente a las multitudes que ya no lo reconocen ni en la calle cuando lo ven. El boxeador desintegra en esta etapa su visibilidad y comienza su invisibilidad, se torna en un fantasma frente a los demás pues en esta etapa ha perdido su valor de boxeador, de héroe, su fama y su dinero. Es una muerte anímica, material y civil que se convierte en soledad, en nostalgia y en vacío. Una muerte que lo conduce a una vida de vicios, recuerdos y nostalgias que comienzan a olvidarse con el alcohol. Es decir, experimenta una muerte civil como preámbulo de la muerte física.

CUARTA MUERTE: cuando el peso de las tres muertes anteriores lo llevan al final de su vida, a la muerte física. Es entonces cuando curiosamente el boxeador toma un nuevo valor en los mercados del box, pues su muerte se convierte en nueva moneda de cambio; es decir, al final de su vida el excampeón vale más muerto que vivo. Y es su propia muerte biológica la que lo convierte en leyenda urbana que deambula por programas deportivos, por revistas, por la radio, etcétera, así como por el imaginario colectivo que pasa de una época a otra.

REFLEXIONES FINALES

La biografía real de Rodolfo *El Chango* Casanova y su representación audiovisual en la célebre película *Campeón sin corona* nos permiten identificar diversos aspectos de la vida social en una época y un lugar pertenecientes a los barrios bajos de la Ciudad de México, así como también posibilitan asomarnos al modo en que se ejercía una práctica deportiva profesional y se manejaba como negocio de entretenimiento urbano en el box profesional. El filme re-presenta y simboliza de manera ejemplar dos cosas: tanto al deporte de los puños en el México de los años cuarenta del siglo pasado (un deporte cuya realidad pero sobre todo su extensión en la ficción cinematográfica nos permite claramente observar que la materia prima que en el México pos-revolucionario dio vida a esta industria-espectáculo de la carne provenía de una clase social baja poseedora de una mentalidad ávida de ascenso, sublimación y triunfo sobre la adversidad), como a la sociedad urbana que legitimaba la existencia de dicha práctica boxística.

87

En los dos casos, revisamos la interacción de procesos que se articulan de forma compleja en torno al box y que revelan la construcción del pugilista en términos de prácticas de riesgo y violencia (lo cual es un caso paradigmático de cómo se construían las masculinidades entre las clases bajas) y al mismo tiempo nos hablan de la legitimación del mismo espectáculo-negocio de los mercados boxísticos. Procesos que como ya expusimos, conducen a la creación del ídolo popular y a la construcción mediática del héroe deportivo como parte de los negocios del box y su representación en el imaginario colectivo.

En esta práctica corporal –legitimada– de los golpes, tanto en la vida real como en la película, la victoria adquiere significados que se vinculan directamente con la falta de oportunidades, los oficios populares, la calle y la violencia, pero especialmente con la superación de las adversidades de una clase social frente a otra. Se trata de prácticas atléticas configuradas a partir de riesgo permanente que caracteriza al ídolo y al héroe deportivo de aquella época. Prácticas corporales en cuyo lado

opuesto o su zona oscura se encuentra la derrota deportiva y social que en la película también adquiere el significado de un regreso, de una caída o vuelta abrupta –física y anímica– a las clases bajas y marginales de la mendicidad y la indigencia, y en ocasiones, hasta de la muerte.

Una práctica atlético-deportiva que sostiene un espectáculo y un negocio que en su concreción y en sus maneras de consumirse en la década de los cuarenta, nos revela las idiosincrasias e ideologías de toda una sociedad. Hablamos del espectáculo-tragedia, del espectáculo-negocio y del espectáculo del cuerpo explotado que deja al descubierto tanto las estructuras de clase como un biocapitalismo sustentado en la opresión y el uso alienante de una energía corporal hecha de miseria y violencia. *Campeón sin corona* nos muestra el box-espectáculo como un deporte que se sintetiza en los puños del pugilista, en los flujos sanguíneos de su rostro, en el sudor, en la hinchazón de sus pómulos, labios y rostro, en la caída y en la victoria, en el alarido y los silbidos de los aficionados, entre las cuerdas del ring y en la compra y venta de estilos de peleadores. Todos éstos son los principales aspectos que tanto la biografía del *Chango* Casanova y la película *Campeón sin corona* nos permiten advertir en relación con el deporte de los puños que se nutre de la destrucción del otro que, como dijera Raymundo Mier siguiendo a Norbert Elías (2014, p. 12), aparece como “una práctica que articula valores, mentalidades, idiosincrasias y subjetividades de una sociedad, y los articula en términos de espectáculo, confrontación, negocio, violencia, emoción, mimetismo, mercado y deporte”.

88

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2008). *Del deporte y los hombres*. Barcelona: Paidós.
- Castro Peredo, F. (2000). *Alejandro Galindo, un alma rebelde*. México: Conaculta/IMCINE/Miguel Ángel Porrúa.
- Elías, N. & Dunning, E. (2014). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Gadamer, H.G. (1996). *Estética y hermenéutica*. España: Ténos.
- García Riera, E. (1997). *Historia documental del Cine Mexicano. 1943-1045. Tomo 3*. México: Conaculta.
- Guillermo, J. (10 de octubre, 2015). Casanova de largos brazos. *El Horizonte*. Recuperado de: <http://www.elhorizonte.mx/deportes/opinion-de-portiva/606120/casanova-de-largos-brazos>.
- Lachaud, J.M. & Neveux, O. (Dirs.). (2007). *Cuerpos en acción, cuerpos en ruptura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Maldonado M. & Zamora, R. (1999). *Historia del box mexicano 1. Pasión por los guantes, 1895-1960*. México: Clío.
- Porras Ferreyra, J. (3 de febrero de 2013). La parranda más cara de Rodolfo Casanova, cómo perder en el extrajero. *Replicante*. Recuperado de: <http://revistareplicante.com/la-parranda-mas-cara-de-rodolfo-casanova>
- Wacquant, L. (2007). Un traficante de carne en acción: pasión, poder y lucro en la economía del box profesional. En Lachaud, J.C. & Neveux, O (Dirs.), *Cuerpos en acción, cuerpos en ruptura* (59-79) Buenos Aires. Nueva Visión.