



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN**

**LA "ZOOCIDAD" EN MONITOS.
HISTORIETA Y CULTURA POPULAR.**

T E S I S

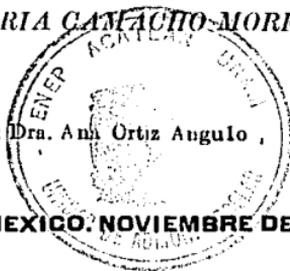
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A :

THELMA ANA MARIA CAMACHO MORFIN

Directora de tesis: *Dra. Ana Ortiz Angulo* ,



NAUCALPAN, EDO. DE MEXICO. NOVIEMBRE DE 1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**





UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION.....	4
I CULTURA POPULAR E HISTORIETA.....	13
1.1. Cultura.....	13
1.1.1. Cultura popular.....	15
1.1.2. Cultura de masas.....	19
1.2. La historieta.....	
1.2.1. la historieta.....	23
1.3.1. la historieta mexicana.....	29
II EL ENTORNO DEL "COMPADRE COYOTE".....	34
2.1. La cultura después de la Revolución.....	34
2.2. <u>¡El Nacionaal!</u>	41
2.3. Salvador Pruneda y los otros autores.....	54
III EL "COMPADRE COYOTE".....	66
3.1. Las relaciones de un perro y un coyote.....	70
3.2. Su zociedad.....	81
3.3. En la sociedad.....	97
CONCLUSIONES.....	111
BIBLIOGRAFIA.....	115
HEMEROGRAFIA.....	118
ENTREVISTAS.....	120
APENDICE.....	121

INTRODUCCION

En el mundo histórico documentado no hay nada ni tan sublime ni tan vulgar que no pueda ser abierto por el bisturi del historiador.

Arturo Arndiz y Freg.

La historieta, hasta hace poco dominio exclusivo de los estudios de pedagogos, sociólogos y comunicólogos, desde el punto de vista de la Historia tiene tres formas de abordarse:

La reconstrucción de su historia, campo hasta hoy bastante inexplorado en nuestro país y en el que ya han empezado a abrir brecha algunos artículos de revistas, la exposición "Puros cuentos" y el libro del mismo título promovidos por el Museo de Culturas Populares; sin embargo, aún hace falta particularizar en el estudio de algunas series de historietas, estudiar más atentamente la biografía de sus autores, sus contenidos ligados a un contexto social y su público. Es necesario también investigar este medio en el interior de la República, ya que no es privativo de la Ciudad de México.

La didáctica de la historia, sería un segundo aspecto, el cual comprendería la crítica de cómo se difunde esta disciplina a través de la historieta y las posibilidades del medio en la enseñanza de la misma.

Una tercera vertiente, es la utilización de la historieta como fuente. Cabe aquí preguntarnos, ¿qué fenómenos se pueden reconstruir a través de ella?. Consideramos que desde el momento en que surge en una sociedad, necesariamente tiene que manifestarse como un reflejo de ésta y por lo tanto puede convertirse en un documento para su análisis.

En esta tercera opción hemos situado el presente estudio.

Se eligió el uso de la historieta como fuente, porque ella ha constituido uno de los grandes medios de expresión del

siglo XX, no obstante, en México los historiadores se han ocupado poco de ella. Si revisamos la bibliografía sobre el tema nos daremos cuenta de que la mayor parte de los trabajos proceden de comunicólogos, sociólogos y pedagogos.

El olvido de este medio por parte de nuestra disciplina es totalmente injustificado y se debe principalmente al prejuicio que pesa sobre las manifestaciones que no forman parte de la cultura oficial; por otro lado la historieta no es dominio exclusivo de ninguna ciencia, esto lo ha comprendido cabalmente un grupo de investigadores franceses quienes, dirigidos por el historiador Alain Chante, fundaron el Grupo Interdisciplinario de Investigaciones Universitarias sobre las Historietas en 1983. Este grupo se ha percatado de los diferentes campos que intervienen en el estudio del medio y se ha ocupado de interrelacionarlos.

Consideramos que, así como el historiador puede recurrir a la información periodística con el fin de utilizarla para reconstruir una época y no por ello cae en el campo de la comunicación, de igual manera puede manejar la historieta como fuente para el estudio de la cultura de los hombres y las mujeres del presente siglo.

Por otra parte, no hay que olvidar la importancia de este medio hacia 1935, fecha en la que inicia la "Edad de oro" de la historieta mexicana, época en la cual ésta tuvo un gran desarrollo por parte de sus creadores y una influencia enorme en sus lectores. Si aún en nuestra época la historieta reviste una gran importancia, imaginemos qué sería en una época en la cual no tenía la competencia de la televisión.

Ahora bien, era necesario delimitar la esfera de la sociedad que analizaríamos a través de esta fuente, elegimos ocuparnos de la cultura, ya que ésta presupone toda una teoría en torno de su definición, y la existencia de propuestas respecto a las fuentes que pueden servirnos para reconstruirla.

La historieta ha sido tratada generalmente como cultura de masas y en algunas ocasiones como cultura popular, pero es difícil encontrarla clasificada como cultura producida por las élites, por ello el hecho de ver a la tira cómica "El Compadre Coyote" dentro de una antología titulada La cultura popular vista por las élites¹, nos llevó a cuestionarnos acerca del nivel cultural en el que podríamos enmarcar a la citada historieta, para a partir de allí, establecer si era una fuente para el estudio de la cultura popular, o si se trataba de un documento para analizar las concepciones existentes acerca de esta última.

Esta cuestión nos llevó a delimitar el aspecto específico de cultura que trataríamos a través de esta fuente. Elegimos ocuparnos de la zoomorfización de la sociedad² en virtud de que encontramos estudios donde se niega la existencia de ésta en la historieta mexicana y cuando se reconoce, se le presenta como influencia de Disney, sin tomar en cuenta que hay una gran cantidad de leyendas y fábulas anteriores a este creador, cuyos protagonistas son animales y que pueden ser el antecedente de la representación de la sociedad a través de éstos.

A partir de todo lo anterior, planteamos el siguiente problema: ¿La crítica social expresada a través de la zoomorfización de la sociedad en "El Compadre Coyote", es acorde con las concepciones oficiales o presenta una visión contrapuesta a éstas últimas?.

"El Compadre Coyote" fue una tira cómica que salió en el suplemento dominical de El Nacional, del 17 de febrero de 1935 al 31 de marzo de 1940, sus autores fueron Salvador Pruneda,

¹Irene Vázquez Valle, La cultura popular vista por las élites. Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952. México, UNAM, 1989, 566 pp.

²Entendemos por zoomorfización de la sociedad la tendencia de representar a la sociedad a través de animales que se comportan y viven como los seres humanos.

durante toda la vida de la serie, y por algunas temporadas Bismarck Mier, Raúl Noriega y Gilberto Calderón.

En un principio habíamos partido de la hipótesis de que "El Compadre Coyote" era una fuente directa para el estudio de la cultura popular, en virtud de que se trataba de una manifestación genuina de esta última, por ello la zoomorfización de la sociedad en esta historieta presentaba contenidos alternativos y por lo tanto acordes con los de otras manifestaciones de cultura popular; sin embargo, conforme fuimos avanzando en la investigación, pudimos percatarnos de que esto no era cierto, pues la tendencia de crítica social que expresa la historieta a través de la zoomorfización de la sociedad, es totalmente acorde con las concepciones oficiales de la época³, y presenta muy pocos contenidos que se contrapongan con éstas.

En consecuencia nos planteamos como objetivo valorar a la historieta "El Compadre Coyote" como fuente para el estudio de la visión que las clases hegemónicas tenían acerca de la cultura popular; para ello fue necesario identificar la relación existente entre la historieta como género y la cultura popular, definir las y conocer sus particularidades, analizar la actitud que se tenía frente a la cultura popular en el momento histórico y en el medio de comunicación en el que se produjo "El Compadre Coyote", examinar la biografía de sus autores y deducir la tendencia de crítica social que se expresa a través de la zoomorfización de la sociedad en esta historieta.

Las fuentes primarias en las que se basó el presente trabajo fueron de dos tipos: hemerográficas y orales. Recurrimos también a fuentes secundarias que trataban la cultura en la época en la que ubicamos nuestro estudio. Nos hemos permitido incluir en la bibliografía libros en los que se estudian casos

³En este trabajo denominamos cultura oficial a la cultura producida o concebida como tal por las clases hegemónicas, por ello las concepciones oficiales serían las de las clases antes citadas. Vid. infra, p. 14

específicos de cultura popular, con el fin de ver cómo ésta ha sido estudiada.

Entre las limitaciones que tuvo el presente estudio se encuentra el no haber podido incluir la biografía de Gilberto Calderón debido a que no hallamos ninguna referencia acerca de él. Tampoco fue posible conseguir datos sobre la elaboración de la historieta debido a que ninguno de los familiares de Pruneda que entrevistamos recordaba la tira cómica y este autor no escribió jamás acerca de ella.

El trabajo consta de tres capítulos. En el primero se establecen los conceptos teóricos de cultura, cultura popular, cultura de masas, las particularidades de la historieta y su surgimiento en nuestro país; en el segundo capítulo estudiamos el entorno en el que se produjo "El Compadre Coyote" mediante el estudio de México y de El Nacional en esa época, y la biografía de sus autores; en el tercer capítulo nos ocupamos de la forma como se realiza la crítica social en nuestra historieta, a través del análisis de los tres niveles de funcionamiento de los signos indicadores de la zoomorfización de la sociedad.

El método empleado para estudiar la historieta como fuente para el estudio de las concepciones oficiales acerca de la cultura popular consistió en los siguientes pasos:

En primer lugar, establecimos los conceptos teóricos de cultura, y los niveles de cultura. Determinamos que la historieta formaba parte de la cultura, definimos sus características como lenguaje específico, y llegamos a la conclusión de que podía constituirse en una fuente.

Posteriormente fue importante conocer qué actitud había con respecto a la cultura popular en la época en la que se produjo la historieta que estudiamos, analizamos la actitud hacia la cultura popular que tenía el periódico en el cual circuló. Analizamos la biografía de sus autores para ver cuál era su relación con la cultura popular y encontrar los probables filtros que impedían observar esta cultura objetivamente.

Para realizar la interpretación de los signos indicadores de la zoomorfización de la sociedad en la historieta, nos auxiliamos de la semiótica, concebida por Jenaro Talens como:

[...] la disciplina crítica de la comunicación, de sus estructuras, de los lenguajes que en ella quedan implicados. Una semiótica no de los significados, sino de la operación de significar.

Hemos elegido el uso de esta disciplina como método hermenéutico en virtud de que no sólo presupone el estudio de los signos y sus significados, sino también la inclusión de éstos en una cultura y una práctica social determinadas.

Esta ciencia plantea que el funcionamiento de los signos se da en tres niveles: sintáctico, semántico y pragmático.

En el nivel sintáctico se analizan las relaciones entre los signos.⁴ A través de él esclarecimos las relaciones entre los personajes, y las funciones que cumplen ellos en la historieta.

Con el primer objetivo utilizamos los predicados de base, los cuales sistematizan las relaciones que se establecen entre los personajes.

Los tres predicados de base más generales son:

- Amar: expresa deseo, voluntad de alcanzar un objeto, un bien, un satisfactor, un valor.
- Hacer confidencias: indica comunicación entre el emisor y el receptor con el objeto de instituir un contrato para una redistribución de valores.
- Ayudar: expresa participación en la lucha en forma de colaboración.

De estos predicados se derivan tres más por la regla de oposición:

⁴ Jenaro Talens, "Práctica artística y producción significativa", en: Talens, et. al., Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra, 1988, p. 45.

⁵ Ibid., p. 47

A través de ella se analizan y sistematizan los seis tipos de funciones que pueden desempeñar los personajes de la siguiente forma:



El nivel semántico se ocupa del significado de los signos,¹⁰ en este nivel analizamos los significados, tanto de las informaciones (las cuales son datos puros inmediatamente significantes que se refieren a lugares, objetos y gestos sirven para identificar y situar a los objetos y seres en el tiempo y en el espacio¹¹) como de los indicios, (aquellos signos que "aportan significaciones que provienen de otros sistemas semiológicos vertidos al lenguaje articulado del relato"¹²). La red de indicios nos permite caracterizar de manera individual a cada personaje, así como definir la naturaleza de sus relaciones con los demás.

El nivel pragmático estudia las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios. En este nivel se integra el análisis de las relaciones del autor con su obra, las de la obra con el lector, y la inserción de estos elementos en una formación social determinada.¹³

Para valorar las concepciones analizadas en nuestra historieta examinamos el grado de contraposición o identificación

⁹ Ibid., p.73

¹⁰ Talens, op.cit. p. 47

¹¹ Beristáin, op.cit., p.41

¹² Ibid., p. 41

¹³ Talens, op.cit., p. 47

que sus contenidos presentaban, respecto a las concepciones oficiales. Para realizar esto fue necesario comparar las concepciones que presentaban las manifestaciones cultura popular y oficial contemporáneas de la historieta analizada.

A través de todo lo anterior logramos reconstruir la visión que las clases hegemónicas tenían de la cultura popular después de la Revolución, y cómo esta visión se plasmó en un medio de comunicación.

I HISTORIETA Y CULTURA POPULAR

1.1. Cultura.

"¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?" pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos pero la pregunta conserva toda su carga.

Carlo Ginzburg.

Para estudiar las visiones que se tenían acerca de la cultura popular es muy importante la definición de nuestros conceptos, pues si hablamos de cultura necesitamos explicar qué entendemos por ella, ya que existen conceptualizaciones cerradas, que excluyen a las creaciones populares como partes integrantes de ésta.

Por lo anterior, definimos cultura como el complejo de los modos de vida, usos, costumbres, estructuras familiares, organizaciones sociales, creencias del espíritu, conocimientos, concepciones y valores que se encuentran en cada agregado social¹. Consideramos que para designar a una manifestación como cultura no debe importar su orientación, grado de complejidad o de conciencia, ni su relación con las concepciones y comportamientos que en la sociedad son reconocidos como cultura².

No podemos hablar de esta categoría como un todo homogéneo: en cada sociedad se encuentran distintos niveles de cultura los cuales son las distancias culturales que nos separan de situaciones ajenas a la nuestra,³ más adelante profundizaremos

¹Lombardi Satriani, Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna, Argentina, Galerna, 1975, p. 39.

²Mario Alberto Cirese, Ensayos sobre las culturas subalternas, México, INAH, 1979 p. 42

³Ibid., p. 46

en esta categoría, baste ahora mencionar que una de las causas de la existencia de dichos niveles está en el hecho de que la sociedad se encuentra dividida en clases.

Así encontramos que, "cuando un grupo o clase social determinado se apropia del poder social, político y económico, oficializa como cultura única sus muy peculiares pautas y modos de vida"⁴ a raíz de lo cual la cultura de las clases subalternas es relegada, condenada al rechazo y a su negación como cultura. A la primera se le ha denominado cultura "oficial", cultura de élite y cultura hegemónica.

Adoptaremos el término de cultura oficial en virtud de que define más al fenómeno en cuestión, pues la cultura de las clases hegemónicas, más que ser una cultura de élite o una cultura hegemónica, es la que tiene un reconocimiento oficial como tal. Mientras que el término de cultura de élite la restringe a la producción cultural de las élites, sin ver que dentro de este nivel cultural se encuentran infiltrados elementos que en sus inicios pertenecían a la cultura popular. Por otro lado el término de cultura hegemónica conlleva una valoración implícita porque presupone la superioridad y el dominio. Consideramos válido hablar de las clases hegemónicas, pero no se puede desprender mecánicamente del hecho de que una clase tenga una supremacía socio-económica igualmente su cultura sea superior, más bien ésta es una idea que esta clase trata de imponer, por lo mismo su cultura tiene un reconocimiento oficial como tal.

Opinamos que en el estudio de la cultura no debe existir el prejuicio del exclusivismo cultural, el cual consiste en la creencia de que lo único que debe considerarse como cultura es la oficializada o la producida por las clases hegemónicas⁵.

⁴Raul Bejar Navarro, "¿Qué es la cultura popular?, En: Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM Facultad de Ciencias Política y Sociales, no. 95-96, enero a junio de 1979, p.7

⁵Ibid. pp. 43-44

por lo contrario, consideramos que es necesario respetar y aceptar la pluralidad de las culturas, en virtud de que cuando hablamos en términos culturales entramos al campo de lo relativo, pues lo que se considera encomiable por un grupo, puede ser repulsivo para otro.

Finalmente no olvidemos que la sujeción de las clases subalternas no sólo se da en el ámbito económico, también juega un papel muy importante la negación de la cultura popular debido a su carácter de oposición a las concepciones oficiales, asunto del cual nos ocuparemos en el siguiente apartado.

1.1.1. Cultura popular.

Generalmente cuando se habla de la cultura popular suele confundirse este término con el de popularidad, es decir, se tiene la creencia de que pertenecen a este nivel cultural todos los productos cuya aceptación es mayoritaria.

Consideramos que esta relación no es adecuada puesto que se basa en términos puramente cuantitativos. Hemos preferido definir a la cultura popular en función de términos cualitativos, pues en nuestra opinión de esta manera podemos caracterizarla de una forma menos arbitraria, la cual tendrá mayores posibilidades de servirnos como categoría de análisis.

De acuerdo con lo anterior, adoptamos la definición que Mario Alberto Cirese rescata de la obra de Gramsci Observaciones sobre el folclore, en la cual se conceptualiza a la cultura popular como:

"Concepción del mundo" propia de ciertos estratos de la sociedad (precisamente del "pueblo", entendido como el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de toda sociedad hasta hoy conocida) y que se contrapone a las concepciones del mundo "oficiales", esto es, de las clases hegemónicas.

Este concepto de cultura popular deja bien establecido que el principal rasgo que distingue a ésta, de la cultura de las clases hegemónicas es la contraposición de la primera con respecto a la segunda y no necesariamente una gran aceptación de sus productos por parte de la mayoría.

Hemos elegido utilizar el concepto de cultura popular en virtud de que es un término de uso en el lenguaje coloquial y que abarca el fenómeno en toda su extensión. Lo preferimos frente al término de cultura subalterna porque este conlleva una valoración implícita y como lo indica García Canclini basándose en Giovanni Battista Bronzini, "la subalternidad es un fenómeno inherente a la estructura de la sociedad y al sistema de producción y como tal no produce cultura".⁷ Por otra parte no usamos la palabra folclor en virtud de la delimitación que se le ha impuesto, ya que se le ha restringido a manifestaciones literarias y musicales o a las creaciones rurales, lo cual hace que sea un término que se preste a confusiones

Una vez definido este término consideramos importante caracterizar a la cultura popular. Anteriormente habíamos hablado de los niveles culturales que existen en la sociedad, en el presente apartado profundizaremos un poco más en esta categoría. Cirese los llama desniveles de cultura, menciona acerca de ellos que en la sociedad se encuentran dos tipos: los desniveles externos que están representados por la cultura de las "sociedades etnológicas" [sic.], y los desniveles internos expresados en las concepciones y comportamientos de los estratos subalternos y periféricos de la sociedad.⁸ Las causas de la formación de dichos desniveles de cultura son varias, entre ellas encontramos:

- La diversidad de condiciones sociales

⁷Néstor García Canclini, Las culturas populares en el capitalismo. México, Nueva Imagen, 1982, p. 73.

⁸Ibid. p. 46

-La discriminación cultural que excluye a los estratos periféricos de la producción de los bienes culturales.

-La resistencia a la aculturación

-Las dificultades de comunicación que ocasionan un desarrollo inferior de los estratos periféricos.⁹

Muchos de los puntos anteriores son criticables, el autor hace eco del exclusivismo cultural al mencionar que las clases subalternas tienen un desarrollo cultural inferior, cuando en realidad se debe hablar de un desarrollo distinto; por otro lado, si bien es cierto que la discriminación cultural hace que las clases oprimidas no vean favorecida su creación cultural, no por ello están excluidas de la producción de los bienes culturales; esto debería puntualizarse en el sentido de que las realizaciones de las clases populares no son vistas como parte de la cultura. El nombre mismo de desnivel hace ver como inferior a la cultura popular, por lo cual hemos preferido hablar de niveles culturales como lo hace Carlo Ginzburg, en virtud de que nivel presupone horizontalidad e igualdad.

La mayor parte de los autores concuerdan con ver a la cultura popular como subsidiaria de las concepciones oficiales. Independientemente de esas concepciones, Lombardi Satriani advierte el peligro de considerar a la cultura popular como "un aglomerado indigesto de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida que se han sucedido en la historia".¹⁰

En concordancia con la crítica a estas posiciones Ginzburg se pregunta ¿hasta qué punto la cultura popular es subalterna a la cultura oficial? y con un esbozo de la vía de la independencia de aquella frente a ésta, se interroga acerca de si las concepciones de las clases subalternas estuvieran subordinadas a las de las clases dominantes, en qué medida las

⁹Ibid. pp. 46-47

¹⁰Lombardi, Op. cit., p. 25

primeras expresarían contenidos por lo menos parcialmente alternativos.¹¹ A la primera pregunta nosotros responderíamos que la subordinación que se establece entre la cultura popular y la oficial es menor de lo que generalmente se cree, y frente a la segunda, diremos que la cultura popular presenta características alternativas en virtud de su contradicción con las concepciones oficiales.

Una tercera interrogante que plantea Ginzburg, es en el sentido de si se puede hablar de una circularidad entre estos dos niveles culturales. A ésta responderíamos que no se puede hablar, como lo hace el antropólogo Cirese, de una circularidad que incluya los conceptos de ascenso (concebido como el movimiento por el cual aquellos productos que parten de la cultura popular se integran a la cultura oficial), y descenso (cuando las concepciones oficiales pasan a formar parte de la cultura popular).¹² No obstante, hay que remarcar que entre ambos niveles de cultura se establecen relaciones que pueden consistir en préstamos, intercambios y condicionamientos recíprocos.

La circularidad que establece el antropólogo italiano es cuestionable, porque como él mismo lo menciona, no se debe considerar a un fenómeno como cultura popular apelando únicamente a su origen.¹³ Para Gramsci:

Lo que distingue a un canto popular [o a la cultura popular en general] en el marco de una nación y de su cultura, no es el hecho artístico ni el origen histórico, sino su modo de concebir el mundo y la vida en contraste con la sociedad oficial.¹⁴

¹¹ Carlo Ginzburg, El queso y los gusanos, Barcelona, Muchnik, 1978, p. 14

¹² Cirese, Op.cit., p. 54-59

¹³ Cirese, Op. cit., pp. 51-59.

¹⁴ Antonio Gramsci, Cultura y literatura. Barcelona, Península, 1977. p. 336.

Podemos desprender que un producto se puede integrar dentro de la categoría de cultura popular siempre y cuando manifieste la cosmovisión del pueblo, sea reflejo de la vida de éste, de sus intereses y sus aspiraciones. Por ello consideramos que no se debe confundir la cultura popular con la cultura de masas, de la cual hablaremos más ampliamente en el siguiente apartado, aunque anticipamos que existe una enorme confusión entre ambas categorías.

Por otra parte nos parece innecesario utilizar términos como populachero para designar lo que se hace dirigido al pueblo, pues si este concepto se aplica a una creación que refleja las concepciones de las clases oprimidas, entonces es mejor aplicar la categoría de cultura popular, pero si designa a las realizaciones dirigidas a las clases subalternas, sin manifestar las concepciones de éstas, entonces será mejor ubicarlas en la cultura de masas y no en un término tan vago y poco teorizado como "populachero". El carácter de cultura popular no lo da únicamente el hecho de haber sido creado por el pueblo.

1.1.2. Cultura de masas.

El hecho de que generalmente se encuadre a la historieta en esta categoría y la confusión que existe entre cultura popular y cultura de masas nos llevó a definir esta última. Hemos encontrado que existe una enorme confusión en ambas categorías; muchos autores¹⁵ las consideran sinónimas. Desde nuestra óptica la identificación entre cultura popular y cultura de masas ocasiona que se incluya en la primera categoría a fenómenos que tienen poco que ver con la visión que el pueblo tiene del mundo, y que se niegue la posibilidad de las clases subalternas de crear

¹⁵ cfr. Román Gubern, los mensaje icónicos en la cultura de masas. Miguel Angel Gallo, Los comics. Un enfoque sociológico. Umberto Eco, Apocalípticos e integrados a la cultura de masas, por sólo citar algunos.

su cultura, aún a partir de los productos que le llegan por parte de la cultura de masas.

Este último término es muy polémico. Umberto Eco lo considera un "híbrido impreciso en el que no se sabe qué significa cultura ni qué se entiende por masa".¹⁶ Sin embargo no por ello niega la importancia de este concepto ya que según él, rompe con la definición clásica de cultura por lo cual considera que es necesario reformularlo.

Nosotros ya hemos establecido que partimos de la definición de cultura propuesta por la antropología cultural italiana, es decir una definición de cultura muy amplia en la que no se parte de prejuicios etnocentristas y sociales para caracterizarla. Iremos ahora a la dilucidación del significado del concepto de masa a lo largo de su historia.

El término masa fue usado por los historiadores románticos para referirse al pueblo, considerado por ellos como el verdadero actor de la historia.¹⁷ Marx, Engels y después Lenin lo utilizaron para definir a las mayorías explotadas y oprimidas por el capital. Posteriormente la burguesía se adueñó del vocablo, le dio un sentido peyorativo y lo empleó para descalificar a las masas y presentarlas como inferiores al individuo (es el sentido presente en los escritos de Ortega y Gasset y Freud).¹⁸ Ante el viraje que dio el término, se hizo imposible seguir igualándolo con el de pueblo; ya Gramsci notaba esa diferencia y establecía que era imposible equiparar a las masas, (definidas por él como muchedumbres casuales, en las cuales el individualismo se exagera ante la certidumbre de la impunidad y la irresponsabilidad)

¹⁶ Umberto Eco, Apocalípticos e integrados. Barcelona, Lumen, 1990, p. 34.

¹⁷ Montserrat Gali, El arte en la era de los medios masivos, Madrid, Fundesco, 1988, pp. 53-54

¹⁸ Ana Ortiz Angulo, Definición y clasificación del arte popular. México, INAH, 1990, pp. 101-107.

con el hombre colectivo, verdadero factor del cambio social.¹⁹ En consonancia con este planteamiento encontramos, las posiciones de Ana Ortiz y Adolfo Sánchez Vázquez quienes diferencian al hombre-masa (enajenado por el sistema capitalista) del hombre-pueblo (el cual vendría a ser el hombre colectivo para Gramsci). El sentido en el que utilizaremos el término masa en el presente trabajo, es el de el hombre enajenado que pretende crear el sistema capitalista. Ahora pasaremos a definir cultura de masas.

Umberto Eco señala que "cultura de masas" se ha convertido en:

Una definición de índole antropológica, apta para indicar un contexto histórico preciso (aquel en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de comunicación [...] aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no nos permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros períodos históricos.²⁰

El mismo autor considera que la expresión cultura de masas es muy vaga por lo cual propone sustituirla por el concepto de *mass media*.²¹ No concordamos con este punto de vista, ya que no se puede igualar cultura de masas con medios de comunicación, en virtud de que ésta va más allá de la definición de medios y como lo indica Luigi Del Grosso, es:

En el fondo, el epifenómeno de algo que está más abajo; esta ligada, no solamente al advenimiento de los medios electrónicos de masas, sino también a cualquier necesidad funcional del sistema capitalista. Esta necesidad es fácil de determinar, por lo menos a nivel general. Es la necesidad de dar "interpretaciones del

¹⁹ Antonio Gramsci, "El hombre individuo y el hombre masa". En: Gramsci, Antología. Select. Manuel Sacristán, México. Siglo XXI eds. 1988, p. 281.

²⁰ Eco, Op. cit. p. 34.

²¹ Ibid., p. 45

mundo" a las nuevas clases dominadas, dar modelos de comportamiento, valores, estilos de vida que armonizan con las exigencias del nuevo tipo de dominación".²²

Una vez establecido que cultura de masas no es necesariamente medios de comunicación, definiremos a ésta como un fenómeno propio del sistema capitalista, en el cual los productos que forman parte de esta cultura se ven regidos por las leyes de la oferta y la demanda y la producción para el consumo, inmersos en una industria que crea el objeto, la necesidad y el gusto por el mismo.²³

Dentro de las características de la cultura de masas podemos destacar las siguientes:

- Es una cultura hecha para el pueblo, aunque no refleje el sentir y la cosmovisión de éste.
- Presenta un universo y una realidad descontextualizados.
- Está dirigida a un público heterogéneo, sus características se rigen según las medidas del gusto, con ello evita soluciones originales.
- Se dirige a un público pasivo.
- Es conservadora del gusto existente.
- Provoca emociones vivas más que representarlas.
- Se rige por las leyes de la oferta y la demanda.
- Alienta una actitud pasiva y crítica del mundo.
- Impone mitos y símbolos de fácil universalidad.
- Promueve el conformismo.

²²Luigi Del Grosso, "De la cultura popular a la cultura de masas" En: Lutzemberger, et. al. Cultura, comunicación y lucha de clases. México, Ed. Nueva Imagen, 1978, p. 188.

²³ Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista. México, Era, 1977, pp. 241-249.

1.2. La historieta.

Los grandes monumentos y las joyas nos hablan de los dominantes y su poder, mientras que las pequeñas cosas son las que hacen palpable la existencia de los grupos dominados y sus formas de vivir.
 Guillermo Ramos Arizpe y Salvador Rueda Smithers, Jiquilpan (1895-1920).

1.2.1. La historieta y los niveles de cultura.

Nos hemos planteado el objetivo de dilucidar por medio del presente subcapítulo la relación existente entre la historieta y los distintos niveles culturales, para lo cual primeramente definiremos el medio.

Adoptaremos en este estudio la definición que da Román Gubern acerca de la historieta: "estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética".²⁴ El mismo autor hace la aclaración que el término "estructura narrativa" presupone una sucesión de pictogramas ya sea de forma narrativa o descriptiva en "progresión secuencial";²⁵ lo cual indica que la historieta no se limita a contar algún tipo de historia, puede también ser descriptiva.

Una de las características específicas de la historieta reside en que es un medio de comunicación masiva, que nace y se vehicula a través de la prensa, durante la plenitud del capitalismo industrial.

En este trabajo utilizaremos para referirnos a este medio los términos de: historieta, monitos, los cuales son la denominación que este género recibe en México y comics que es la

²⁴ Román Gubern, El lenguaje de los comics. Barcelona. Península, 1974, p. 107.

²⁵ Ibid., p. 107-109.

denominación más difundida y es la que recibe este medio en los Estados Unidos.

La definición que tomamos no limita a la historieta a la existencia de globos y apoyaturas con textos o al ritmo del chiste gráfico, estas son convenciones y elementos del lenguaje de la historieta y su ausencia en ella no nos indica que estemos ante un género distinto. Uno de los elementos más importantes del lenguaje de la historieta es la viñeta, definida por Gubern como "la representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un comic";²⁶ Gubern especifica que la viñeta no tiene que reducirse a una forma determinada. Uno de sus principales elementos es el encuadre el cual es "la delimitación bidimensional de un espacio".²⁷ Hay distintos tipos de encuadre cuya nomenclatura está extraída del cine: primer plano, es cuando se muestra un detalle particular de la figura; plano medio, cuando se muestra a un personaje cortado por la cintura; plano tres cuartos o plano americano, cuando el personaje se corta a la altura de las rodillas; plano general, cuando se muestra una figura completa.

El lenguaje de la historieta está basado en convenciones, entre ellas la lectura de izquierda a derecha; los globos a los cuales podemos definir como una "convención específica de los comics destinada a integrar gráficamente el texto de los diálogos o el pensamiento de los personajes de la viñeta";²⁸ las onomatopeyas, "fonemas de valor gráfico que sugieren acústicamente al lector el ruido de una acción o de un animal";²⁹ las figuras cinéticas "convención gráfica específica de los comics, que expresa la ilusión de movimiento o la trayectoria de los

²⁶ Ibid. p. 115.

²⁷ Ibid. p. 37

²⁸ Ibid. p. 149.

²⁹ Ibid. p. 151

móviles": ³⁰ las apoyaturas que son convenciones que cumplen la función de establecer una conexión de viñetas sucesivas se define como "un texto integrado en la viñeta, que cumple la función de aclarar o explicar su contenido, facilitar la continuidad entre dos viñetas o reproducir el comentario del narrador". ³¹

Es común que se considere que sólo se puede encuadrar en el género a aquellas historietas que aparecen en revista, no obstante este medio tiene varios formatos: la historieta en fascículo (comic-book), la tira cómica (daily strip) y la página dominical (Sunday).

Muchos autores consideran que la historieta pertenece a la cultura de masas en virtud de su origen, ya que ven en el hecho del nacimiento de este medio en la industria periodística norteamericana una ligazón indiscutible de la historieta con los afanes mercantiles. Este punto de vista es controvertible pues aunque se considera que la historieta surgió a fines del siglo XIX, debido a la competencia existente entre las dos grandes cadenas periodísticas de Nueva York, se ha replicado que ya para entonces la historieta había surgido en Alemania.

No vamos a discutir aquí el asunto de la paternidad responsable de la historieta por parte de éste o aquél país, solamente aclararemos que el lenguaje de la historieta es heredero de la caricatura y del grabado popular, por lo cual no sería extraño que haya aparecido en distintos países como una evolución de la caricatura y no simplemente del afán mercantil de un empresario periodístico neoyorkino. Hemos de notar, sin embargo, que fue en los Estados Unidos donde el medio creció y se expandió notablemente y de donde partieron los formatos y los géneros que caracterizarían a la historieta tiempo después, por esto analizaremos el desarrollo del medio en este país.

³⁰ Ibid. p. 155.

³¹ Ibid. p. 166

No reconstruiremos minuciosamente la historia de los monitos; sólo anotaremos una breve cronología de la historieta.

Este medio surgió a fines del siglo XIX y principios del XX en diversos países, aún cuando existe la convención de considerar que nació en 1896 con la inclusión de "Yellow Kid" en el New York Herald. Su independización del periódico para hacer de los fascículos independientes su principal medio de transporte, comenzó en los Estados Unidos en 1929 y se consolidó hasta 1934, época a partir de la cual se configura el modelo clásico de historieta. Román Gubern, comunicólogo catalán, divide la historia de este medio en tres períodos³², información que daremos más adelante completada con la que presenta Pietro Favari.

El primer período que presenta Gubern es el de los pioneros y la formación de un arte (1895-1928), las historietas de esta época son productos culturales bastante candorosos, con un registro temático muy limitado. Para Gubern la historieta es todavía una prolongación de la caricatura y del chiste gráfico. Favari hace notar que en esta época la historieta es antinaturalista, basada en aventuras cotidianas y presenta encuadres de figura entera debido a la influencia del teatro.³³

A la segunda etapa corresponde el apogeo de la historieta. Para Gubern correspondería de 1929 a 1933, Favari la extiende hasta el fin de la segunda guerra mundial. Se caracteriza por la ampliación de la temática: surgen los géneros de la épica aventurera, la aventura exótica, la ciencia ficción, las historias policiales y de intriga, y con todos ellos, los superhéroes. Favari resalta como características formales de este período, el dibujo realista, los fondos y ambientes tratados con

³² Ibid. p. 91.

³³ Pietro Favari, "La historieta desde la cuna" En: artes visuales, no. 22, México, INBA/ Museo de Arte Moderno, julio-agosto de 1979, pp. 20-22.

sumo cuidado y la representación de panorámicas y primeros planos tomados del lenguaje cinematográfico.³⁴

En la tercera etapa es difícil compaginar los esquemas de Gubern y de Favari. Mientras el comunicólogo catalán la sitúa entre los años de 1939 a 1948 y la considera una época de crisis para la historieta, Favari enmarca la "tercera edad" entre el fin de la guerra y la época actual. Tomaremos este último planteamiento. En el principio de esta etapa, muchos de los superhéroes nacidos en la anterior, marchan de la guerra a los altares e ingresan a la vida hogareña. La historieta hace eco de la Guerra Fría y se convierte en portavoz de la propaganda anti-soviética,³⁵ más tarde se ampliará la temática hacia los problemas subconscientes, el sexo y el sadismo.³⁶

En la historia de este medio en los EU no han participado solamente la de los historietistas y su creación; ha incluido, en detrimento de las cualidades de este medio, la influencia de las agencias distribuidoras (sindicatos); así, desde 1915 por obra de éstas las historietas comenzaron a estandarizarse por medio de la fijación de sus géneros en función de su aceptación en el mercado periodístico y a la expansión de su venta a los más diversos países, lo cual ocasionó una gran censura con miras a homogeneizarla conservadoramente.³⁷ A nivel externo lo anterior se manifestó a través de la unificación del formato y las dimensiones de la historieta.³⁸ La búsqueda de la satisfacción de la demanda del público provocó la muerte y la

³⁴ Loc. cit.

³⁵ Javier Coma, los comics, un arte del siglo XX. Barcelona, Guadarrama, 1978, p. 13.

³⁶ Favari, Op. cit. p. 22.

³⁷ Coma, Op. cit. p. 9-10.

³⁸ Gubern, Op. cit. p. 41.

modificación sustancial de muchas series.³⁹ el carácter de cultura de masas de muchas historietas se encuentra en la producción en función del mercado, y no en el hecho de ser un medio de comunicación que llega a las mayorías, como lo han pretendido ver muchos de los autores que estudian el medio y utilizan el término masa despojado de toda reflexión teórica para referirse únicamente a la gran cantidad de población a la que llegan los monitos.

La historieta como medio de comunicación no pertenece ni a la cultura de masas ni a la cultura popular, su inclusión en alguno de estos niveles está determinada particularmente en cada serie por su forma de producción y su contenido. Luis Arrieta Erdozain en un artículo que tiene el título de "Las relaciones extramaritales entre el comic y el Kitsch",⁴⁰ nos muestra que la historieta no es por definición cultura de masas, nos dice que "el comic no es lowbrow-cult [cultura de masas] por naturaleza, sino por el mensaje que ha elaborado".⁴¹ Más adelante, el mismo autor menciona que la historieta como medio de comunicación es originalmente neutro,⁴² pues como ya lo habíamos mencionado en el apartado en el que hablamos de la cultura de masas, esta categoría no se puede equiparar con medios de comunicación, sino que va más allá de ellos. los medios sólo son instrumentos con los cuales existe la posibilidad de transmitir otro tipo de mensajes.

³⁹ Oscar Steimberg, Levendo historietas. Buenos Aires, Nueva Visión, 1977, p. 31.

⁴⁰ En: Carlos Monsivais, et. al., El comic es algo serio, México. EUFESA, 1982, pp. 75-95.

⁴¹ Ibid. p. 84.

⁴² Ibid. p. 87.

1.2.2. La historieta mexicana.

A través de este subcapítulo nos ocuparemos del desarrollo de la historieta en nuestro país. Existe la convención de considerar que la historieta mexicana surgió a partir de la propaganda de la compañía cigarrera El Buen Tono, a principios de este siglo; sin embargo sabemos que la historieta es un lenguaje que se encontraba latente en los periódicos de la segunda mitad del siglo XIX, época en la cual la historieta comenzó a aparecer como una variante de la caricatura política, misma que presentaba muchos de los elementos del género: integración de texto e imagen con base en pies de viñeta y letreros internos, utilización de personajes reiterados y emblemáticos, etc; pero la caricatura política aún no adquiría el carácter narrativo que identifica a la historieta, ya que no tenía el desarrollo espacial y temporal que caracteriza a esta última; no obstante la caricatura política vio nacer en su seno a la historieta cuando en la prensa del siglo XIX comenzaron a aparecer cartones desarrollados en viñetas múltiples con el fin de contar una historia secuenciada.⁴³

Otros de los antecedentes de la historieta, en el campo de la gráfica popular mexicana, son las ilustraciones de ficciones literarias o crónicas de costumbres (que ya incluyen viñetas sucesivas y pies extraídos del texto), y las historias contadas a través de viñetas y didascalias, las cuales usaban la misma técnica narrativa de los aucas y las aleluyas; no obstante la prensa política fue el marco donde el nuevo lenguaje adquirió su mayor desarrollo, y a pesar de que se encontró presente en ella en un lapso que abarcó desde el último cuarto del siglo pasado hasta los primeros veinte años del presente, no se le reconoció como un género distinto.⁴⁴

⁴³ Aurrecochea y Bartra, Puros cuentos. Historia de la historieta en México, México, Grijalbo-CNCA, 1989. p. 61.

⁴⁴ Ibid. pp. 61-62.

En sus inicios, la historieta mexicana estuvo ligada a la sátira política y a la tradición gráfica del grabado popular mexicano. Durante la dictadura de Díaz el medio adquirió un carácter reaccionario, debido al surgimiento de la prensa de corte comercial domesticada por el gobierno; este carácter se conservó de la Revolución hasta los años veinte, cuando se adoptaron como modelo de la historieta los géneros, personajes y situaciones del comic norteamericano.

Ya habíamos señalado que la historieta mexicana no surgió a partir de la propaganda de El Buen Tono, sin embargo, el gran mérito de Juan Bautista Urrutia, quien hizo las historietas propagandísticas para la cigarrera entre los años de 1890-1920, fue el de haber sido el primer historietista profesional que vivió de su trabajo y se dedicó de tiempo completo al medio.

A pesar de que el lenguaje de la historieta se siguió desarrollando en los espacios que ofrecían las revistas cómicas y sicalípticas, este género tuvo que esperar hasta los años 20 del presente siglo para tener como su principal medio de difusión a los suplementos dominicales. El Imparcial fue el primer periódico mexicano que incluyó un suplemento dominical (La ilustración popular); sin embargo los suplementos se generalizarían hasta la década siguiente.

La inclusión de estos suplementos en los diarios de la segunda década del siglo XX, creó un público para las historietas, pues los diarios incluían servicios norteamericanos en las páginas de sus suplementos dominicales.

Como había ocasiones en que las planchas llegaban con retraso, los editores de los diarios comenzaron a favorecer la sustitución de este tipo de importaciones mediante la creación de historietas de factura nacional, la primera de ellas fue "Don Catarino y su apreciable familia" de Salvador Pruneda, autor de la historieta objeto de nuestro estudio.

Las historietas de carácter artesanal que circularon en las páginas de los suplementos dominicales de El Heraldo, El

Demócrata, El Universal y El País, desde 1919 hasta principios de los años 30, representan un esfuerzo nacionalista contradictorio, pues si bien el lenguaje y los personajes tienen un carácter nacionalista, se copian temas y esquemas narrativos de los dailies y sundays norteamericanos de más éxito ⁴⁵.

En esta época surgió la primera generación de historietistas mexicanos profesionales, los cuales practicaban el lenguaje de la historieta de manera sistemática. Formaron parte de ella autores como Juan Arthenack con "Adelaido el conquistador", Andrés Audifred con "El señor pestaña", Hugo Tilghmann con "Mamerto y sus conocencias", Jesús Acosta con "Chupamirto", Carlos Neve con "S.M. Segundo I. rey de Moscabia", Armando Guerrero Edwards con "Chicharrín y el sargento pistolas" y finalmente Salvador Pruneda autor de "Don Catarino" y "El Compadre Coyote" historieta que nos ocupa en este trabajo. Esta generación adoptó los formatos norteamericanos y los géneros de historietas importados de ese país ⁴⁶, y los unió a elementos nacionalistas y apologistas del folclor.

Esta generación tuvo sus principales espacios en los periódicos, pero en esta época se dieron las primeras incursiones en la creación de revistas especializadas en monitos, (primero Salvador Pruneda con Don Catarino y posteriormente, y de forma más definitiva, Arthenack con Adelaido el conquistador). ⁴⁷

A principios de la década de los años 40, los suplementos dominicales fueron ocupados por los servicios extranjeros, la historieta mexicana se estableció en las revistas de monitos, con ello surgió una nueva generación de historietistas que se especializó en éstas. ⁴⁸

⁴⁵ Ibid. p. 179.

⁴⁶ Ibid. p. 181.

⁴⁷ Ibid. p. 256.

⁴⁸ Ibid. p. 263

La primera revista de historietas de esta generación fue Paquín, publicada por editorial Sayrols en 1934. Los siguientes años vieron surgir una gran cantidad de publicaciones de este tipo: en 1935 apareció Paquito chico, en el año de 1936 se editaron Pepín, cuya vida se prolongó hasta 1954; Chamaco grande, la cual circuló hasta 1956, Chamaco chico y Cartones e historietas; finalmente en 1937 se completó la trilogía de los paquines con Paquita.

En esta época la historieta nacional adquirió un gran auge y se desprendió de los modelos norteamericanos. Los editores competían por los mercados de estas publicaciones y muchas de ellas aparecían diariamente, en general se caracterizaban por ser folletines con alrededor de 30 a 40 páginas, en los cuales aparecían mezcladas las historietas mexicanas con los servicios extranjeros. La gran innovación temática de la época fue el melodrama sentimental, considerado por Carlos Monsivais como el fuerte de la historieta mexicana y el único aspecto en el que las publicaciones norteamericanas no podían competir. No obstante esta época vio surgir otra temática, la cual reflejaba la pobreza, el subdesarrollo y la falta de tecnología, una historieta nacionalista pero irónica y que emprendía la burla de las costumbres⁴⁹.

A mediados de la década de los 50 desaparecieron Pepín y Chamaco y comenzó otra etapa para la vida de la historieta mexicana, las publicaciones de este tipo adquirieron el formato internacional. Laboralmente este período estuvo marcado, por la desaparición del sistema autoral libre y la aparición del autor asalariado al servicio de una editorial, sujeto a una división del trabajo (ya sea como guionista o dibujante) impuesta por la empresa. A nivel temático la historieta se caracteriza por el

⁴⁹ Carlos Monsivais, "Cultura popular. Reir llorando" en: Ladrón de Guevara Moisés, (coord.), La política cultural del Estado Mexicano, México, CEE-GEFE, 1983, p. 69

sensacionalismo, el amarillismo, el sentimentalismo y la propaganda anticomunista.

Al igual que con la historieta en general, no podemos encasillar a la historieta mexicana en un nivel cultural, (aún cuando se le tache de ser un producto únicamente para el consumo), sin antes estudiar detenidamente sus contenidos y su proceso de creación, circulación y recepción, ya que de esta forma evitaremos generalizaciones apriorísticas.

Los autores de Puros cuentos creen encontrar el carácter popular de la historieta mexicana en el hecho de que recoge las tradiciones y las leyendas populares, pero desde nuestro punto de vista, esto es sólo indicador de que en la historieta hay algunos elementos de cultura popular que pueden estar integrados a la cultura oficial y no necesariamente que el medio refleje la cosmovisión del pueblo, pues esta sólo se puede detectar en la medida en la que la historieta presente una contraposición con respecto de las concepciones oficiales. Con los argumentos de estos autores, sólo se pueden analizar las relaciones de la historieta con la cultura popular.

Hemos podido concluir que la historieta como medio de comunicación no pertenece a ningún nivel cultural específico; sin embargo los mensajes que transmite de ninguna manera comparten esta neutralidad. Para ubicar a estos últimos en un nivel de cultura determinado es necesario analizar su grado de contraposición con respecto de las concepciones oficiales, y su búsqueda de la satisfacción del gusto existente.

II EL ENTORNO DEL COMPADRE COYOTE

2.1. La cultura después de la Revolución.

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena la mejor de todas. [...] Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.

Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores.

El objetivo del presente apartado es analizar la actitud de las clases hegemónicas frente a la cultura popular, durante la primera y segunda décadas del presente siglo.

Después de la Revolución se comenzó a transformar el perfil económico de México, de uno agrícola a otro industrial. Este proceso se sustentó en un nuevo proyecto de nación que avalaría en lo sucesivo al Estado y se apoyaba, en el plano económico, en la confianza en el desarrollo industrial; a nivel social se esperaba lograr la justicia social con la Revolución hecha gobierno¹; en el plano cultural los gobiernos posrevolucionarios oscilaron entre el nacionalismo cultural y el eclecticismo oportunista.² El nacionalismo ha sido uno de los principales soportes del Estado emanado de la Revolución, ha constituido su

¹Irene Vázquez Valle, (select. e introd.), "Introducción", en: La cultura popular vista por las élites, Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952, México, UNAM, 1989, p. 1.

²Carlos Monsivais, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en: Historia general de México, vol. IV, México, El Colegio de México, 1977, p. 1378

sustento ideológico y se ha convertido en uno de sus principales procesos de legitimación.³ Roger Bartra menciona:

El nacionalismo es la transfiguración de las supuestas características de la identidad nacional al terreno de la ideología. El nacionalismo es una corriente política que establece una relación estructural entre la naturaleza de la cultura y las peculiaridades del Estado. [...] El nacionalismo es una ideología que se disfraza de cultura para ocultar los resortes íntimos de la dominación. Pero para que esta identificación entre política y cultura tenga éxito es necesario que se haya producido un proceso de sedimentación que separe los elementos que son socialmente considerados nacionales de los ingredientes no específicamente nacionales.⁴

La definición de los elementos nacionales variará a lo largo de la primera mitad del presente siglo; así durante los años 20 lo auténtico fue buscado en lo indígena o en lo latinoamericano; es de notar que esta época, fue excepcional, pues sí tuvo un proyecto cultural bien formulado, al que se adhirió gran parte de la intelectualidad de la época.⁵

A principios de los años 30 las actitudes nacionalistas desembocaron en el chovinismo, se identificó nacionalismo con el consumo de productos de manufactura mexicana, y por lo tanto con la creación de mercado interno para la creciente industria del país.⁶

A mediados de la década de los 30, el Cardenismo abanderó las reivindicaciones del nacionalismo revolucionario y las actitudes demagógicas encontraron un terreno abonado, los

³Roger Bartra, La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano, México, Ed. Grijalbo, 1987. p. 15.

⁴Roger Bartra, Oficio mexicano. México, Grijalbo, 1993. pp. 36-37.

⁵Monsivais, "Notas sobre...." p. 1421

⁶Ibid., p. 1460

realistas socialistas y los populistas tendieron a unirse y a identificar la "cultura proletaria" (popular) con la cultura de la Revolución Mexicana.⁷

Algunos círculos, como el grupo de los Contemporáneos, reaccionaron en contra del nacionalismo revolucionario; no obstante en esa época, y dentro de ese mismo grupo, se dio un paso decisivo para la codificación del mito del carácter nacional cuando Samuel Ramos, el filósofo del Grupo de los Contemporáneos, publicó El perfil del hombre y la cultura en México, en el cual se realizaba toda una tipificación del mexicano.⁸

Hacia los años 50 el nacionalismo perdió su consenso entre los últimos intelectuales que lo apoyaban, por ello dejó de ser promotor de una política cultural y se convirtió en una fórmula de promoción oficialista.⁹

A pesar de todas estas variaciones, el nacionalismo tuvo como común denominador, durante este período, la recuperación y valoración de las culturas populares, todo ello en virtud de que la burguesía no se podía apoyar en otro tipo de tradiciones que pertenecieran al país, porque carecía de ellas.

Después de la Revolución, a los nacionalistas mexicanos -huérfanos de tradiciones burguesas autóctonas- sólo les quedaba el campesinado y el proletariado como fuente de inspiración: es necesaria una operación de disección ideológica para extraer algunos rasgos de la cultura popular, y elevarlos a la categoría de ideología nacional.¹⁰

De esta forma se llevó a cabo un proceso denominado "invención de tradiciones", el cual consistió en la apropiación y

⁷Ibid., p. 1462

⁸Bartra, La jaula..., p. 19

⁹Monsivais, "Notas sobre...", p. 1479

¹⁰Bartra, La jaula..., p. 174.

reelaboración de algunas creaciones populares que con el tiempo serían aceptadas por grandes núcleos de la población como "tradiciones mexicanas" y símbolos del Estado nacional.¹¹

Esa búsqueda y revalorización de las culturas populares con el afán de integrarlas a la cultura nacional no propició, en la mayor parte de los casos, que se impulsara a la cultura popular, por el contrario, encubrió el hecho de que las manifestaciones populares son locales o cuando mucho regionales, por ello no tienen un carácter nacional, entendido éste como la pertenencia a un Estado moderno.¹²

Los intelectuales mexicanos en su búsqueda del ser auténtico, codificaron un conjunto de estereotipos sobre el carácter del mexicano, que más tarde se reprodujeron en la sociedad provocando el espejismo de la aceptación de éstos en la cultura popular, sin que este arraigo fuera auténtico,¹³ pues el mito del carácter nacional se creó a partir de las imágenes que la clase dominante tenía del mundo rural y del ámbito urbano.¹⁴

En un país que se encontraba en la transición de la economía agrícola a la economía industrial, jugó un papel muy importante la creación de la identidad del mexicano a partir de la dicotomía entre el campo y la ciudad. De esta contradicción se desprendieron los principales arquetipos que sostendrían el mito del mexicano.

La primera parte de la dicotomía la constituyó la visión que se tenía del ámbito rural, se consideraba que la provincia era el lugar donde se guardaban las virtudes esenciales y la existencia sin complicaciones. Roger Bartra menciona al respecto:

¹¹ Irene Vázquez Valle, op. cit., p. 4

¹² Ibid., p. 4

¹³ Bartra, La jaula..., p. 179

¹⁴ Ibid., p. 18.

En México como en muchos otros países la recreación de la historia agraria es un ingrediente esencial en la configuración de la cultura nacional; [...] es su piedra clave sin la cual la coherencia del edificio cultural se vendría abajo.¹⁵

Es de notar que aún cuando el campo fue totalmente idealizado, contradictoriamente, el indígena principal habitante de las comunidades rurales, era despreciado. así tenemos que, éste, a pesar de los intentos de antropólogos como Manuel Gamio y Othón de Mendizabal y la política del Cardenismo, se convirtió en un personaje mitificado, al cual se le veía como ajeno, se le idealizaba o era considerado como un estorbo para el progreso.¹⁶ De esta forma el campo inventado representante de nuestra nacionalidad sería el habitado por los mestizos.

La élite intelectual de la época posrevolucionaria se ocupó de las diversas manifestaciones populares pero en la mayoría de los casos privilegió las correspondientes a los campesinos mestizos y vio con prejuicio a las manifestaciones indígenas; en primer lugar porque veía en el mestizo la posibilidad de una síntesis cultural y en segundo, porque se consideraba al indígena como un ser primitivo.¹⁷

La segunda parte de la dicotomía citada era la ciudad, considerada como sitio de la perdición, de la destrucción de valores y de la inmoralidad.¹⁸

De la vida en las ciudades, la principal figura que la élite tipificó fue la del pelado que en rasgos generales sería:

El campesino de la ciudad, que ha perdido su inocencia original pero que no es todavía un ser fáustico. Ha perdido sus tierras pero todavía no gana

¹⁵ Ibid., p. 33

¹⁶ Monsivais. "Notas sobre...", p. 1457.

¹⁷ Vázquez, op. cit., p. 6

¹⁸ Monsivais "Notas sobre...", p. 1433.

la fábrica: entre dos aguas, vive la tragedia del fin del mundo agrario y del inicio de la civilización industrial [...]

Este modelo se presentaba como el condensador de nuestra nacionalidad y a diferencia del pícaro español, carecía de agudeza verbal y facilidad de palabra, constituía un desecho de la industrialización urbana moderna, para el cual el lenguaje no era un medio de comunicación, sino una barrera de elusiones para poder escabullirse y defenderse.²⁰ De la vida urbana se rescataba únicamente a este arquetipo, el cual fue visto de una forma muy despectiva. En general existía poco interés por la cultura popular urbana.

El universo expresivo rural fue analizado, criticado o exaltado, mereció la atención de las élites, en tanto que lo expresivo popular urbano fue ignorado, a pesar de estar presente en manifestaciones dancísticas como el danzón, en manifestaciones artesanales como la laudería, en fiestas cívicas, religiosas y privadas, en expresiones verbales como los chistes y los juegos de palabras, y en fin, a pesar de ser la presencia más cercana y posible de reconocer.²¹

Mientras la élite intelectual negaba o despreciaba a la cultura popular urbana, esta última se encontraba en plena ebullición.

La Revolución había ocasionado un gran desplazamiento de la población del campo hacia las ciudades; a mediados de los años 20, la ciudad de México contaba ya con un millón de habitantes. Esta ciudad, que en el porfiriato había sido para las clases que detentaban el poder, se vio de pronto invadida por una gran

¹⁹ Bartra, La jaula... p. 134.

²⁰ Ibid., p. 175.

²¹ Vazquez, op. cit., p. 19

cantidad de inmigrantes que provenían tanto de los barrios suburbanos como de la provincia.²²

Durante la segunda y tercera década de este siglo, las distintas clases sociales y las más diversas culturas regionales convivían en la capital, esto ocasionó que estas últimas se transformaran y se mezclaran.

Con los provincianos que congregó la Revolución llegan modos, costumbres y diversiones que en la capital se transforman y refunden: las fiestas rurales tradicionales se reproducen en el barrio urbano, pero los bailes pueblerinos a la intemperie reviven también, bajo techo, en los multitudinarios salones y dancings; los pequeños circos nómadas, acosados primero por la guerra civil y arruinados después por la miseria posrevolucionaria, siguen a los campesinos en su emigración a la capital y ahí transforman sus tiendas en "Carpas" [sic.] y convierten sus enharinados payasos vestidos de seda en pintarrajeados y harapientos cómicos de sketch; la diversidad musical campirana es paulatinamente suplantada por un nuevo género: la "canción ranchera" que en los treinta será consagrada por la radio como expresión nacional por excelencia.²³

El paisaje urbano de la época incluyó la existencia de los medios de comunicación, los cuales, necesitaban grandes auditorios debido a su esquema comercial, por esta razón buscaron llegar al pueblo, y para lograrlo se hicieron partícipes del proyecto cultural nacionalista y del rescate de la cultura popular, que no resultó beneficiada por lo anterior en virtud de que se procuró crear productos que homogenizaran las variedades regionales, así fue como los medios de difusión participaron en la creación de la cultura nacional.

Esta época tan preocupada por la búsqueda del ser nacional, de los orígenes y la recuperación de las culturas populares se combinó con la imitación creativa de lo extranjero.

²² Aurrecoechea y Bartra, op. cit., p. 184

²³ Ibid., p. 85

no obstante, este mimetismo se dio de una forma tan imaginativa que muchos productos, inspirados en modelos foráneos, se constituyeron en testimonios culturales legítimos que reflejaban la cosmovisión de la cultura de quienes ejecutaban el plagio: "a diferencia de otros tiempos también miméticos, se copió con enorme creatividad disfrutando más las versiones autóctonas que los originales".²⁴

Se imitó en especial lo norteamericano, debido a que la influencia de la cultura de los Estados Unidos era patente en la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX; la radio, la prensa y el cine de Hollywood, difundían este modelo de vida.

A pesar de que después de la Revolución, hay interés por la cultura popular, esta no se ve favorecida debido a que se le recupera con el fin de aislar sólo algunos de sus elementos para integrarlos a la cultura nacional.

2.2. ¡El Nacionaaal!

Cada periódico un maestro; cada página una tribuna para el pueblo. Esto debe ser el periodismo moderno.

Epígrafe de la sección "Doctrina y cultura" de El Nacional 27 de mayo de 1935.

Analizaremos en el presente apartado al periódico El Nacional entre los años de 1935 a 1940, época en la que aparecía "El Compadre Coyote" en el suplemento dominical, con el fin de ubicar a esta historieta en el marco de la política editorial y el público del diario.

El Nacional surgió de los acuerdos de la convención constituyente del Partido Nacional Revolucionario (más tarde PRM y después PRI), celebrada a principios de marzo de 1929 en

²⁴ Ibid. p. 187.

Querétaro, en la cual se acordó crear un periódico que difundiera los ideales del partido, el cual recibiría el nombre de Revolución; se asignó esta labor a Basilio Vadillo y a Manlio Fabio Altamirano, quienes se transformaron en el director y el subdirector, respectivamente, de El Nacional Revolucionario, como finalmente se llamó al periódico que comenzó a circular el 27 de mayo de 1929.²⁵ Su logotipo fue un águila azteca adaptada por Salvador Pruneda.²⁶

En una época donde la prensa partidaria se encontraba en decadencia ante el afianzamiento de la muy costosa prensa comercial, era lógico que el único diario partidista fuera el portavoz del partido en el poder.

El Nacional, desde su lema destacaba su carácter: "Diario político y de información", y en efecto así era este periódico en los años que van de 1929 a 1940, en esta etapa no pretendía una "imparcialidad informativa sino la eficacia política", en tanto que era un órgano de partido lo reconocía, e incluso supeditaba la precisión de las noticias a las necesidades políticas de sus autores.²⁷

Para estudiar el desarrollo de El Nacional en la época que nos interesa seguiremos la cronología que propone José Luis Gutiérrez, quien divide el período en el que el diario constituyó un órgano de partido (1929-1940) en cuatro etapas:

Primera etapa: arranque y expansión acelerada, comprende de mayo de 1929 a septiembre de 1931. Se caracterizó porque el periódico buscaba tener un espacio propio en el debate político y en la escena periodística, sus colaboradores ocuparon sus energías para convencer en el interior del partido acerca de

²⁵ José Luis Gutiérrez, Un diario para la revolución, México, El Nacional, 1979, pp. 236-238.

²⁶ Pedro Estrada, " El Nacional. Sesenta aniversario", en: El Nacional, 27 de mayo de 1929, p. 5.

²⁷ Raúl Trejo Delarbre, "Prólogo", en: Gutiérrez, op. cit., p. 8

la importancia de que éste contara con un periódico propio. En la búsqueda de un lugar entre los cotidianos que circulaban en la ciudad de México, es común que los descalifique y los convierta en blanco de sus ataques.

En esa etapa sus directores fueron Basilio Vadillo y Juan de Dios Bojórquez. El diario se distinguió en esos años por su gran crecimiento material; en el año de 1934 aumentó su tiraje de 32 000 ejemplares a 34 095 . Sus bases económicas eran principalmente el apoyo gubernamental vía el partido y los pagos de las firmas comerciales que se anunciaban en sus páginas.

En esta época El Nacional encabezó campañas contra el soborno, la compañía azucarera United Sugar Co., el alcoholismo, y los centros de vicio. En el plano cultural organizó concursos de cuento, y uno de novelas revolucionarias, de este último surgió una corriente novelística que se autodesignaba como proletaria.²⁸ Asimismo promovió un certamen para seleccionar al mejor actor cómico, y creó servicios informativos radiofónicos.

En esta etapa se cambió el lema inicial de "Diario político y de información" por el de "Diario popular", y pretendía dirigirse tanto a las élites gobernantes como a las masas.²⁹

Segunda etapa: Consolidación, eficiencia y callismo, abarca de octubre de 1931 a diciembre de 1934. En esta etapa el diario afianzó su aspecto económico, debido a que buscó convertirse en una empresa autofinanciable, para lograrlo procuró aumentar el número de anunciantes y con el fin de atraerlos, llevó a cabo acciones que tendían a elevar la circulación del periódico: se mejoró su aspecto técnico, se buscaron noticias exclusivas, se impulsaron campañas para el consumo de productos nacionales, se opuso a la nota roja (sin suprimirla de sus páginas) y denunció la explotación de los obreros, etc, del mismo modo se organizaron campañas de suscripciones que tenían como

²⁸ Monsivais, "Notas sobre..." p. 1458.

²⁹ Gutiérrez, op. cit., pp. 235-252.

incentivos sorteos de artículos de lujo (residencias, trajes de novias, etc.) entre los suscriptores.

En esa época se incluyó por primera vez un suplemento dominical, dentro del cual se publicó una historieta: "Don Catarino y su apreciable familia" de Salvador Pruneda, autor que en el año de 1935 y ya durante la tercera etapa de vida del diario comenzó a publicar "El Compadre Coyote", más tarde el suplemento integraría historietas norteamericanas.

A nivel político el periódico estaba orientado a la justificación del maximato y al enaltecimiento de la figura de Calles.³⁰ En esa época el director fue Luis L. León, hombre muy cercano a Calles y quien trató de orientar el periódico a "familias tipo" de buen nivel económico con el fin de atraer anunciantes.

Tercera etapa: educación, orientación y reforma social comprende de diciembre de 1934 a abril de 1938. La estudiaremos con más detenimiento ya que en esta etapa se publicó en las páginas del diario la historieta objeto de nuestro estudio. Recibe el nombre de Educación, orientación y reforma social, porque estos son los postulados que identificaban a los tres directores que tuvo el cotidiano en el período. En esta época el diario hizo suya la tesis del periodismo didáctico y buscó una acción de orientación y divulgación.³¹

Durante los primeros cuatro años del gobierno de Cárdenas El Nacional en su carácter de diario de partido se erigió en uno de los principales apologistas de las políticas del régimen. Raúl Trejo, en el prólogo del libro de José Luis Gutiérrez, escribe:

[...] quizá El Nacional nunca es tan vehemente como cuando, independientemente de su ubicación formal, toma partido por una política, por un rumbo y sobre

³⁰ Ibid., pp. 253-259.

³¹ Ibid., pp. 235-236.

todo por uno de los ejes de la transformación revolucionaria de México: el cardenismo. Nunca son tan intensas las polémicas y sobre todo, nunca es tan esforzado el empeño de sus redactores, de sus trabajadores todos, como cuando comparten, comprometidos y militantes, la intensidad del vendaval de las reformas y las definiciones del cardenismo.³²

Sin embargo el papel del diario en esa época no se quedaba ahí, sus colaboradores buscaban crear lo que ellos concebían como una conciencia ciudadana responsable, enterada y participativa.³³

Después de que Cárdenas tomó posesión de la presidencia de la república, Froylán C. Manjarrez fue nombrado director de El Nacional. El diario sufrió una gran transformación debida al ideario político y el concepto de periodismo del nuevo director, quien consideraba que el diario debía ser una de las herramientas de la revolución.

Froylán C. Manjarrez nació en Puebla en el año de 1891, participó en la revolución en la filas del ejército constitucionalista, fue integrante del Congreso Constituyente de 1916-1917, dentro del cual formó parte del ala radical. En los años de 1920 a 1923 fue gobernador del Estado de Puebla y escribió para el diario El Demócrata.

Abandonó la gubernatura de su Estado para sumarse a la rebelión delahuertista en 1923. Al ser sofocado el levantamiento se exilió en España, donde fue encarcelado debido a la acusación de haber participado en una supuesta sublevación. Posteriormente vivió en París y de ahí se trasladó a la Habana donde ejerció el periodismo.

Regresó a México a finales de los años 20, fue diputado, se adhirió a la precandidatura de Cárdenas. Antes de tomar a

³²Trejo, op. cit., pp. 8-9

³³Ibid. p. 9

su cargo la dirección de El Nacional fue secretario de Prensa y propaganda del CEN del PNR.³⁴

El nuevo director y su equipo plasmaron el ideario de reivindicación de las masas en el diario y buscaron ante todo que éste, fuera leído por los trabajadores, con ese objetivo transformaron los contenidos.

El cambio que sufrió El Nacional en esta época se apoyó, en muchas de las secciones que existían con anterioridad, pero también fue necesario crear otras y suprimir algunas, así el 27 de diciembre de 1934, se publicó por primera vez la página de acción social que contenía información obrera y agraria. En esa misma época fue totalmente suprimida la nota roja, con el fin de alejarse del modelo de prensa comercial y de buscar la salud mental de los lectores. Con respecto de la supresión de la nota roja un columnista escribía lo siguiente:

Y preferimos, para adorno gráfico de nuestra segunda sección, al fotograbado que reproduce tragedias, la ágil belleza y la ironía punzante que surge del lápiz de Pruneda, Salas, Urbina y Belaunzarán.³⁵

Con respecto al partido se acordó no publicar información acerca de los conflictos internos del PNR, a menos de que esta estuviera autorizada por el Comité Ejecutivo Nacional del mismo.

Se creó una página editorial donde aparecían puntos de vista sobre varios asuntos distintos, se buscó fortalecer la plana de opinión y se invitó a nuevos colaboradores, entre ellos destacados intelectuales; en esa época escribían en las páginas de El Nacional, Mauricio Magdaleno, Vicente T. Mendoza, Luis Enrique Erro, etc.

³⁴Gutiérrez, op. cit., pp. 260-261

³⁵"Apuntes de actualidad. Improvisación de aniversario" en: El Nacional. 27 de mayo de 1935. 2a. sección, p. 1

En el mes de enero de 1935, se abrió una campaña de suscripciones, el aliciente para los suscriptores era participar en un sorteo cuyo ganador obtendría 40 000 pesos y herramientas de obreros y campesinos, los destinatarios del diario serían entonces los que utilizaran las herramientas de trabajo y no quienes buscaran la obtención de artículos de lujo que se sorteaban en la etapa anterior.

En febrero el diario tenía ya una fisonomía muy distinta a la de épocas anteriores, contaba entonces con tres secciones que llenaban un total de 16 páginas: la primera sección estaba integrada por la información general e internacional, esta última aparte de incluir cables informativos, presentaba análisis por regiones; finalmente había una página dedicada a los asuntos económicos, la cual incluía una parte dedicada a las consultas industriales.

La segunda sección llamada "Doctrina y cultura" estaba integrada por: la página editorial, en la cual se encontraban opiniones sobre varios asuntos; la de educación socialista, donde se hablaba de las transformaciones de la enseñanza en México; y la plana de cultura popular, la cual no se dedicaba a difundir las creaciones de las clases subalternas, según hemos definido este concepto en el presente trabajo, era una página dedicada a la divulgación científica y cultural, el mismo diario la definía como una enciclopedia que se iba elaborando cotidianamente.³⁶ A pesar de no haber una sección específica para los estudios de cultura popular en las páginas del diario había una gran cantidad de artículos en los que se comentaban las particularidades de las creaciones populares.

La tercera sección contenía la información de los estados, la página de acción social agraria, la de trabajo y

³⁶ "Apuntes de actualidad. Y sigue la improvisación" en: El Nacional, 27 de mayo de 1935, 2a. sección, p. 1.

previsión social (que contenía información obrera) y la de deportes. ³⁷

En junio de 1935 el periódico fue modificado nuevamente: se publicaron dos páginas en inglés y se inició la edición de cursos de enseñanza técnica. Más tarde se publicó en el suplemento dominical una página sobre medicina preventiva e higiene; se restituyó una pequeña sección policiaca escueta y sobria; se creó una página femenina con contenidos muy distintos a los que se incluían en este tipo de secciones: en ella había artículos sobre la liberación femenina, la mujer en el socialismo, etc. ³⁸

En septiembre de 1936, el director del diario encomendó a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, la elaboración del suplemento dominical, con el fin de que el mencionado suplemento no sólo diera descanso y esparcimiento, sino que también cumpliera una función didáctica. ³⁹ Luis Cardoza y Aragón quedó como director del mismo y se nombraron nuevos encargados de las distintas secciones: Arqueles Vela se ocupó de la de Vida literaria, Agustín Aragón la de Música, Fernando Leal la de Artes plásticas. ⁴⁰

En esta etapa El Nacional se concebía como un diario clasista aliado a las causas más progresistas y sin compromisos con los anunciantes. Los redactores del diario insistían:

A esta altura del siglo que vivimos, los periódicos pertenecen a empresas industriales encargadas de reflejar el criterio de los anunciantes y de hacer de la defensa de la clase que los sustenta, o son como El Nacional órganos de partido, de opinión clasista, órganos de un régimen revolucionario, y cumplen por

³⁷ Gutiérrez, op. cit., pp. 264

³⁸ Ibid., pp. 264-265

³⁹ El Nacional, 6 de septiembre de 1936, "Suplemento dominical" p. 11

⁴⁰ Gutiérrez, op. cit., p. 263-264.

esto una misión de servicio social perfectamente determinada.⁴¹

Esta labor de servicio social de la que se habla en el párrafo anterior incluía la preocupación por el aspecto educativo, cultural y por la exaltación de la nacionalidad.

[...] Hemos enriquecido últimamente nuestras páginas con meditadas aportaciones a la cultura popular, a la formación y desenvolvimiento de la conciencia de unidad y de lucha del proletariado, a la orientación y capacitación de las masas, a la higiene mental del pueblo y al conocimiento de los nuevos valores intelectuales de México.⁴²

A diferencia de la etapa anterior la figura del presidente cobró fuerza en las páginas de El Nacional, en virtud de que el diario reflejaba la situación política que se dio a partir de la ruptura entre Calles y Cárdenas y tomó partido por este último.

El periódico no veía como incongruentes el presidencialismo y el radicalismo denotados en sus páginas, puesto que ambas actitudes eran consideradas como complementarias. El diario no sólo se concebía como el órgano del PNR, sino también el portavoz de un gobierno socialista al servicio de los trabajadores.⁴³

Entre mayo y agosto de 1936 José Angel Ceniceros se hizo cargo del periódico, debido a que el director se encontraba enfermo, en este breve período se mantuvo la estructura de esta publicación.⁴⁴ Froylán C. Manjarrez se reincorporó a El

⁴¹ Editorial "Seis años de continuada superación", en: El Nacional, 27 de mayo de 1935, 2a sección, p.1.

⁴² Loc. cit.

⁴³ Gutiérrez, op. cit. pp. 262-263

⁴⁴ Ibid. p. 265

Nacional, e inició el 27 de agosto de 1936, en su segunda gestión al frente de éste. El octavo aniversario del diario dio motivo para realizar un balance cuyos resultados eran los siguientes: según sus propias estimaciones el 95% de los lectores pertenecían a las masas trabajadoras. Puntualizaba Raúl Noriega:

[...El Nacional] Aparte del público lector de periódicos, ha ganado, creándolos, millares de lectores del sindicato y del ejido, de la cooperativa y de las escuelas, de la ciudad y del campo; los sectores de obreros, campesinos y empleados, entienden la necesidad de informarse en un órgano solidario a sus tendencias, ajeno a los intereses de los núcleos que ven en ellos enemigos de sus privilegios sociales.⁴⁵

Por otra parte se llegó a la conclusión de que El Nacional se encontraba, en el aspecto informativo, a la altura de los otros diarios. A diferencia de estos últimos, cumplía con una labor de servicio social: era un diario de partido, alejado del esquema comercial y que tenía una función educativa, se concebía como el medio para lograr la liberación espiritual de las masas. La labor del diario en esa época fue de gran importancia, hecho que no fue empañado por sus defectos: un formato poco atractivo, preocupaciones didácticas que parecían, en ocasiones, toscas e ingenuas y su dependencia del subsidio estatal puesto que en ese entonces, tenía muy pocos anunciantes.⁴⁶

Froylán C. Manjarrez dejó la dirección del diario el 16 de julio de 1937, debido a que se encontraba muy enfermo, murió el 2 de octubre del mismo año. Tomó entonces la dirección de El Nacional otro revolucionario de tendencia radical: Gilberto Bosques.

Bosques nació en Puebla, fue precursor de la revolución en su Estado natal, se adhirió al maderismo y cuando Huerta

⁴⁵ Raúl Noriega, "Balance de ocho años de trabajo" en: El Nacional, 27 de mayo de 1937, Edición de aniversario, p. 5

⁴⁶ Gutiérrez, op. cit. p. 265-267

usurpó la presidencia se afilió al movimiento constitucionalista. Participó en la rebelión Delahuertista. Fue creador junto con Luis Enrique Erro del proyecto original de educación socialista. En 1937 fue designado secretario de Prensa y Propaganda del PNR, a partir de julio del mismo año se hizo cargo de la dirección de El Nacional.

En su breve gestión al frente del diario, (duró nueve meses), el cotidiano tuvo problemas económicos debido a que en esa época se derogó la disposición según la cual todos los empleados del gobierno tenían que pagar cuotas al Partido el cual las empleaba para financiar a su órgano de prensa. Bosques procuró aumentar el número de anunciantes para aliviar la situación económica del diario.⁴⁷

El nuevo director también se preocupó por fortalecer el aspecto educativo del matutino, con este fin se creó la Biblioteca de Asuntos Sociales, la cual reproducía decretos, leyes, proyectos, iniciativas, además de estudios políticos, económicos y culturales de interés nacional.⁴⁸

Así mismo, se editaron en colaboración con la Secretaría de Educación Pública, textos encuadernables sobre temas pedagógicos. Bosques renunció a la dirección de El Nacional debido a que no encontró apoyo para su proyecto de dar más presencia al diario a través de la creación de una cadena periódica que lo publicara en las ciudades de Los Angeles y Mérida.

Cuarta etapa, Moderación e institucionalidad, comprende de abril de 1938 a noviembre de 1940.⁴⁹ Da inicio con la designación de Raúl Noriega como director de El Nacional en abril de

⁴⁷ Ibid., pp. 267-269.

⁴⁸ ibid., pp. 268.

⁴⁹ Gutiérrez, op. cit., pp. 235-236.

1938, en esta etapa el periódico "no se asume tanto como órgano de partido, sino fundamentalmente como vocero presidencial".⁵⁰ Lo anterior se explica en primer lugar por los acontecimientos políticos del momento, el régimen de Cárdenas había llegado a su medida más radical con la expropiación petrolera, esta situación, si bien le había reportado un fuerte apoyo popular, también ocasionó la respuesta de los sectores más conservadores del país, lo cual tenía que manejarse con cuidado en vísperas de la sucesión presidencial. Todo ello favoreció que el diario tomara una actitud moderada.

El segundo factor del cambio que sufrió el matutino en esta época fue el nuevo director, quien no había participado en la revolución, así pues, era más un periodista que un político y por ello no se sentía comprometido con el ideario radical de sus antecesores.⁵¹

Las transformaciones no se hicieron esperar, se cambió el lema de "Diario popular" al de "Diario al servicio de la colectividad", se rediseñó la página editorial, fue suprimida la plana de educación socialista y se volvió a incluir una nota roja en tonos espectaculares que rompía con la sobriedad que la información policiaca tenía en la etapa anterior.

El periódico tomó la bandera de la divulgación de la cultura, se fortaleció en ese sentido el suplemento dominical, se editaron textos de diversa índole, al respecto un artículo sobre el décimo aniversario del periódico mencionaba lo siguiente:

[El Nacional] se ha dedicado a realizar una labor de cultura, de principios entre las masas poblacionales, a través de la publicación de páginas, de folletos y libros donde el lector encuentra algo más que

⁵⁰ Trejo, op. cit., p. 9.

⁵¹ Gutiérrez, op. cit., p. 270

propagandas mercantiles o juicios personalistas de la historia, de las ciencias y de la pragmática social.⁵²

De igual forma se crearon las "brigadas culturales de El Nacional" formadas por trabajadores del diario quienes realizaban labores de fomento y divulgación de la cultura en sindicatos, escuelas, centros ejidales, barrios y cuarteles.⁵³

El Nacional tuvo un importante avance en cuanto a actividad y presencia cultural, sin embargo perdió su carácter partidario, dejó de orientarse hacia las masas y comenzó a convertirse en un periódico dirigido a un público heterogéneo .

De esta manera nuestro diario ha sido un punto de congregación en la lucha por la orientación de nuestra existencia institucional y a él han acudido todos los núcleos sociales que necesitan y quieren conocer los derroteros de la vida política y social de la nación.⁵⁴

El matutino abandonó el lenguaje político radical en su discurso, sin embargo no renegó de las políticas progresistas del régimen. En esa época se sentaron las premisas que conducirían a que, ya durante el sexenio de Avila Camacho, el diario se convirtiera en el órgano oficial del gobierno de la república, esta transición no fue brusca, al grado que Raúl Noriega se mantuvo al frente del diario hasta el año de 1947.⁵⁵

Podemos ver que en líneas generales El Nacional fue en todo el periodo que estudiamos, un diario nacionalista representativo del clima cultural posrevolucionario, preocupado por acercarse a la cultura producida fuera de los ámbitos oficiales,

⁵² "X aniversario de El Nacional" en: El Nacional. 27 de mayo de 1939. p. 4

⁵³ Gutiérrez, op. cit. pp. 270-271.

⁵⁴ "X aniversario de El Nacional" En: El Nacional. 27 de mayo de 1939. p. 4

⁵⁵ Gutiérrez, op. cit., p. 272

en especial por lo popular, esto se debió en gran medida a que entre sus colaboradores había intelectuales y artistas que secundaron el proyecto cultural nacionalista.⁵⁶

El Nacional fue en la época en la que "El Compadre Coyote" circuló en sus páginas un diario nacionalista que pretendía dirigirse a los trabajadores, preocupado por el rescate de la cultura popular y la educación del pueblo.

2.3. Salvador Pruneda.

El que esto escribe no puede ni debe juzgar su propia obra; pero después de 65 años de dibujar para periódicos, sí puede hablar de su persona: siempre ha vivido de su producción, y para complacer a sus clientes se ha visto obligado a copiar el estilo y la técnica de algunos artistas nacionales y extranjeros, sin prejuicios ni preferencia algunos; y gracias a esto ha podido conservar el ideal de los iniciadores de la caricatura en el siglo pasado, siempre al lado del pueblo y de las causas justas.

Salvador Pruneda, La caricatura.

Salvador Pruneda Castro nació en Veracruz, Ver. el tres de noviembre de 1895, fue el hijo menor del caricaturista Alvaro Pruneda, a muy temprana edad quedó huérfano de madre por lo que su educación quedó a cargo de su abuela paterna,⁵⁷ mujer muy religiosa, él mismo describe su primera formación escolar de la siguiente manera:

El Centro Catequista del Beato Padre Canicio:
Clases de Historia Sagrada, Taquigrafía (con promesa de

⁵⁶ Vázquez, op. cit., pp. 13-14.

⁵⁷ Thelma Camacho Morfín, Entrevista oral a Aurora Martínez vda. de Pruneda, México DF, 10 de marzo de 1993.

puestos inmejorables en las principales casas de comercio). Inglés, Francés y Dibujo.⁵⁸

Su infancia transcurrió entre sus estudios, misas, fiestas religiosas y sobresaltos de la familia cada que Alvaro Pruneda era encarcelado en Belén por colaborar en diarios antiporfiristas.

Vivió algún tiempo en Puebla, en donde su padre trabajó como director del Taller de Litografía de la Escuela de Artes y Oficios.⁵⁹ A principios de enero de 1907 regresó a México y durante las vacaciones acudió a trabajar a la imprenta donde se hacía el periódico El Jacobino, ahí efectuaba labores de limpieza, y en ocasiones elaboraba algunas caricaturas que le dictaban.⁶⁰

En ese mismo año participó con su padre y su hermano en la creación del diario opositor Tilín tilín, mismo que anunciaban a través de caricaturas que su hermano Alvaro y él ejecutaban en los espejos del interior de la Cantina "Salón Bellato".⁶¹

Su formación como caricaturista la adquirió con su padre quien fue discípulo del grabador José María Villasana.⁶² Entre los años de 1908 y 1909 conoció a Ernesto García Cabral y juntos estudiaron a los caricaturistas de la época. Salvador Pruneda lo relataba así:

Desde entonces fuimos grandes amigos. Admirábamos y estudiábamos los dibujos de Ruelas, que era el

⁵⁸ Salvador Pruneda, Huellas, México, Ed. México Nuevo, 1936, pp. 15-16.

⁵⁹ Pruneda, Periódicos y periodistas, México, Editores de Revistas Ilustradas, 1975, p. 7

⁶⁰ Pruneda, Huellas, p. 21-23.

⁶¹ Pruneda, Periódicos y..., p. 7-13

⁶² Rafael Carrasco Puente, La caricatura en México, México, Imprenta Universitaria, 1953, p. 117.

maestro recién llegado de Europa. Todas las nuevas técnicas nos encantaban; admirábamos a Torres Palomar haciendo sus calogramas con líneas simples transformando totalmente los dibujos de los famosos monogramas recargados de adornitos y la primera caricatura que hizo Lyda Borel, siguiendo la técnica de Wilk, caricaturista inglés. Nos fascinaban estos trabajos porque queríamos ser caricaturistas.⁶³

Hacia 1910 realizó Don Trini, un periódico anticlerical. El y su hermano Alvaro dibujaban, el periodista Francisco Zamora hacía los textos. Con respecto a la publicación mencionaba lo siguiente: "fue un éxito. Al segundo número nos excomulgaron".⁶⁴ En el mismo año colaboró junto con su padre y hermano en México Nuevo diario publicado por Sánchez Azcona.

Aún cuando simpatizaban con la causa maderista, los Pruneda no se unieron a la revolución en 1910; sin embargo fueron los únicos caricaturistas que apoyaron al régimen en la época en que Madero era objeto de las burlas de los diarios conservadores.⁶⁵

Al estallar la revolución constitucionalista Salvador Pruneda trabajaba para mantener a su familia, puesto que su padre acababa de ser operado y sus hermanos Alvaro y Ernesto habían ingresado a las filas revolucionarias;⁶⁶ sin embargo, en 1913 abandonó la preparatoria y se unió al ejército constitucionalista, participó en las campañas militares de la Revolución, y en los principales periódicos y revistas revolucionarios.⁶⁷

En 1914, cuando el ejército constitucionalista llegó a la Ciudad de México Salvador Pruneda y su hermano Alvaro

⁶³ Salvador Pruneda, Periódicos y..., p. 17.

⁶⁴ Pruneda, Huellas, p. 31.

⁶⁵ Aurrecoechea, op. cit., p. 143.

⁶⁶ Pruneda, Periódicos y..., p. 20

⁶⁷ Carrasco, op. cit., p. 179.

comenzaron a publicar Motín un semanario de caricaturas hecho en litografía y que tenía el estilo de los periódicos opositores al porfiriato. Carranza lo mandó desaparecer por los ataques que dirigía en contra de los integrantes de su gobierno.⁶⁸

En 1916 surgió el periódico Gladiador, el cual se ocupaba de las deliberaciones del Congreso Constituyente y en el que participaban la mayor parte de los integrantes de ala radical del mismo. Alvaro Pruneda murió en noviembre de ese año y no pudo colaborar en esta publicación, a la que había sido invitado. Heriberto Jara y Francisco J. Mújica llamaron a Salvador Pruneda para que realizara las ilustraciones del periódico, labor que desempeñó hasta octubre de 1917, fecha en la que el periódico fue clausurado por órdenes de Carranza.⁶⁹

Salvador Pruneda fue de los fundadores del periódico Excelsior en 1917, elaboró el cartel con el que se anunció la aparición del diario, y con el seudónimo de Juan Lanas firmaba las ilustraciones de la sección cómica.⁷⁰

A fines de los años 20, Octavio Campero fundó Momo, un semanario de caricaturas, y contrató a Salvador Pruneda para que lo ayudara. Fue tal el éxito de la publicación, que muchas de las caricaturas fueron reproducidas en los Estados Unidos. Por esa época Pruneda formó parte del Partido Cooperatista.⁷¹

A la muerte de Carranza, Pruneda pidió licencia ilimitada en el ejército, donde ya había alcanzado el grado de Mayor, y se fue a los Angeles con el objeto de visitar los estudios de cine y conocer sus adelantos. Durante ese viaje recorrió parte de los EU: San Francisco, Chicago, Nueva Orleans y San Antonio.

⁶⁸ Pruneda Periodicos y... p. 40.

⁶⁹ Ibid., p. 34-46.

⁷⁰ Ibid., p. 47.

⁷¹ Ibid., p. 51-53.

Estuvo en Vancouver, Canadá. Fundó Cinelandia en los Angeles y colaboró en The Times y California Graphic.⁷²

Regresó a México en el año de 1921 y colaboró en El Herald de México. En esa publicación creó la historieta "Don Catarino y su apreciable familia"; la idea surgió en una ocasión en la que no llegaron las matrices de las historietas norteamericanas que se incluían en el suplemento dominical. Después de discutir lo que se podía hacer para que el diario no saliera sin historietas el director del periódico, Gonzalo de la Parra, le encomendó a Salvador Pruneda la creación de una historieta nacional cuyos textos serían hechos por Hipólito Zendejas. Más adelante hablaremos de la importancia de esta historieta. Por ahora sólo mencionaremos que se mantuvo en este diario hasta 1923, año en el que fue suspendida la publicación del matutino.⁷³

Pruneda colaboró un tiempo en El Demócrata, donde continuó publicando a "Don Catarino". En 1926 el matutino fue clausurado por Calles. Con el objeto de editar el periódico en Los Angeles, Salvador Pruneda regresó a los Estados Unidos; sin embargo, el proyecto fracasó y el caricaturista se quedó en California donde publicó sus trabajos en los diarios La Opinión, The Times y Examiner.⁷⁴

Regresó a México durante la segunda campaña presidencial de Obregón y creó un semanario, El Gallo, en el cual se criticaba duramente a Morones, colaboró en el mismo el caricaturista Islas Allende. El diario se dejó de publicar poco después de la muerte de Obregón.⁷⁵

En 1929, fue miembro fundador de El Nacional y de su sindicato, colaboró en este diario durante cerca de 50 años.

⁷² Ibid., p. 64-65.

⁷³ Ibid., p. 62-63.

⁷⁴ Ibid., p. 64-65.

⁷⁵ Ibid., p. 90-92

tiempo en el cual fungió durante varios años como jefe del Departamento de Fotograbado y Dibujo. En este periódico difundió durante varios años "Don Catarino" y en 1935 comenzó a publicar la historieta "El Compadre Coyote".⁷⁶

Salvador Pruneda fue pionero del cine nacional, en 1929 realizó la película Abismo, "con sonido de discos a 33 revoluciones, primera en México".⁷⁷ Hizo trabajos de dibujos animados. A principios de los años 40, alternó su trabajo en El Nacional con la dirección de los noticieros cinematográficos de EMA y CLASA.⁷⁸ Fue miembro fundador del Sindicato de Directores, Autores y Adaptadores Cinematográficos y de la Asociación de Fotografos de Prensa.

En el año de 1961 participó en la fundación del Club de Periodistas, asociación que después lo premiaría con la medalla de oro como veterano del periodismo. Su labor creadora fue reconocida en otras ocasiones: así, en 1942 ganó el primer premio en la exposición de caricaturas de ese año y en 1970 le fue otorgado el "Tlacuilo de Oro", por ser pionero de la historieta en México.⁷⁹

A principios de los años 70 publicó una revista, Políticas, en la cual incluía, además de caricaturas, comentarios humorísticos sobre asuntos políticos. En algunos firmaba con el seudónimo de Juan Lanás.⁸⁰

A fines de esa década fue jubilado de El Nacional, recibió una indemnización insignificante y se dedicó a hacer timbres de correo para mantener a su familia. Cuando Eduardo

⁷⁶ Ibid., p. 100-102

⁷⁷ Ibid., p. 110

⁷⁸ Ibid., p. 143-145.

⁷⁹ José Suárez Lozano, "Los modernos tlacuilos", En: Artes de México. La historieta mexicana. México, 1972, p. 34.

⁸⁰ Thelma Camacho, Entrevista citada.

Escurdia se hizo cargo de la dirección del diario del gobierno, mandó llamar de nuevo a Salvador Pruneda, quien inmediatamente volvió a colaborar.⁸¹

Los últimos años de su vida transcurrieron entre las reuniones del Club de Periodistas, las de la Asociación de Veteranos del Periodismo en México y su colaboración diaria en El Nacional, aún cuando tenía la salud minada por el enfisema pulmonar.⁸² En un artículo periodístico, José Muñoz Cota lo recordaba así:

Allá en su cubículo en el edificio propio de los periodistas, podía versele todas las tardes hasta entrada la noche, dibujando o charlando con los constantes discípulos que iban en pos de su consejo o de su ayuda.⁸³

Salvador Pruneda, entregó su última colaboración a El Nacional, el 30 de octubre de 1984 y falleció en la noche, cuatro días antes de su 89 aniversario.⁸⁴

Durante su larga vida, colaboró en más de 75 periódicos de México y de los EU, sin embargo como hemos visto, su labor no se circunscribió únicamente a la del caricaturista de prensa. Aparte de ser pionero del cine y de la historieta nacionales, fue ilustrador de libros y crónicas entre los que se encuentran: Hechos y leyendas de nuestra América: relatos hispanoamericanos de Demetrio Aguilera Malta, publicado por el Departamento del Distrito Federal; México insurgente de John Reed, editado por el Complejo Editorial Mexicano y la publicación que hizo El Nacional

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ José Muñoz Cota, "Ha muerto Salvador Pruneda". En: Novedades, 13 de noviembre de 1984, Sección Editorial, p. 5.

⁸⁴ "Murió el célebre caricaturista mexicano, Don Salvador Pruneda" En: El Nacional, 1 de noviembre de 1984, p. 1.

en 1939 de los Anales históricos de la Revolución Mexicana de Jesús Romero Flores.

Publicó siete libros propios: El carton del día, el cual es una compilación de caricaturas, La Revolución mexicana. Algunos de sus hombres y conquistas logradas de 1910 - 1973. Dibujos a pluma, publicado en 1974; Tres anecdotarios Estampas (1920), Huellas (1936) y Periódicos y periodistas (1975); por último dos sobre la actividad a la que consagró la mayor parte de su vida, La caricatura como arma política (1958) y La Caricatura (1973).

En los dos últimos citados tuvo la oportunidad de plantear algunas reflexiones no sólo en torno de la caricatura; sino también sus concepciones acerca de su obra y su ideología.

Nacionalista convencido, Salvador Pruneda, consideraba que existía un carácter nacional cuyas manifestaciones podían rastrearse desde la época prehispánica.⁸⁵ veía en el charro la personificación de la idiosincracia del mexicano.⁸⁶ Este nacionalismo lo llevó a rechazar las ideas socialistas a las cuales descalificaba por considerarlas ajenas e incluso nocivas al ser nacional.

Es necesario que prevalezca, por encima de cualquier influencia extraña, la pureza de principios democráticos de un mexicanismo revolucionario, sin recurrir a ideas exóticas, como las importadas de Siberia y otras. Nuestro sindicalismo y nuestro sistema agrario nada tienen que ver con los sistemas omnímodos. México y su Revolución tienen fisonomía inconfundible.⁸⁷

⁸⁵ Salvador Pruneda, La caricatura. México, edición del autor, 1973, p. 28.

⁸⁶ Salvador Pruneda, La caricatura como arma política. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1958, p. 11.

⁸⁷ Ibid., p. 453.

Era un hombre que siempre vivió de sus creaciones, afirmaba que para subsistir había tenido que "pintar, dibujar, hacer caricaturas, fotografías, cine y mil otras cosas".⁸⁸ Este rasgo marcó el carácter comercial de muchas de sus producciones, pues algunas veces imitaba el estilo de otros con el objetivo de satisfacer el gusto de sus clientes,⁸⁹ rasgo que lo acerca al productor de cultura de masas, puesto que buscaba realizar un producto poco original, con el cual perseguía ajustarse a un gusto creado por una industria cultural.⁹⁰ No obstante, él se concebía como heredero de los ideales artísticos de los caricaturistas decimonónicos, consideraba que siempre había estado al lado del "pueblo y de las causas justas",⁹¹ pensaba que éstas eran las que habían triunfado con la Revolución hecha gobierno.

La Revolución lleva ya varias décadas de haberse convertido en el orden político mexicano por excelencia, y bajo su organización se han logrado beneficios auténticos para el pueblo y los trabajadores, que nadie puede negar, por más que se pretenda escarbar los yerros que los gobernantes, como humanos, deben tener y será la Historia la que dé su veredicto.⁹²

Concebía a las manifestaciones de la cultura popular como aquellas ejecutadas por artistas anónimos, quienes sin perseguir un provecho económico interpretaban con sus creaciones el sentir del pueblo,⁹³ en cambio, para Pruneda, del muralismo usurpaba, con fines lucrativos, las características del arte

⁸⁸ Pruneda, La caricatura, p. 57.

⁸⁹ Ibid., p. 51

⁹⁰ vid. supra, p. 21

⁹¹ Loc. cit.

⁹² Pruneda, La caricatura como... p. 453.

⁹³ Pruneda, La caricatura, p. 27

popular, este juicio lo convirtió en enemigo de ese movimiento pictórico:⁹⁴

[...] El monumental muralismo, que no es otra cosa que una serie de malas caricaturas, preferidas por los que componen las modas y los estilos, secundados por los falsos críticos de arte, elogiadores de los gustos *chabacanos* [subrayado de Pruneda] de las mentes atrofiadas de los aristócratas que pagan adulaciones vacuas.⁹⁵

En cuanto a su obra, Salvador Pruneda se consideraba fundamentalmente un caricaturista; tenía una definición muy abierta de caricatura, pues no sólo contemplaba al dibujo como expresión de ésta, sino incluía dentro de ella otras manifestaciones plásticas (la pintura y la escultura).⁹⁶ Pensaba que el rasgo sobresaliente de la caricatura era la exageración de actitudes o gestos,⁹⁷ con el fin de ridiculizar o de hacer énfasis "en lo grotesco, irónico o divertido de los rasgos de una fisonomía, una figura o una escena particular".⁹⁸

Llevó estos elementos de la caricatura a la historieta; sus personajes son, en muchas ocasiones, la exageración de los tipos sociales que representan. Su incursión en este campo comenzó en 1921, con la creación de "Don Catarino y su apreciable familia" cuya importancia radicó en que si bien no fue la primera historieta mexicana con un personaje fijo, si fue la primera que logró prolongar su existencia más allá de algunos meses, durante

⁹⁴ Ibid., p. 59

⁹⁵ Loc. cit.

⁹⁶ Pruneda, La caricatura como... p. 11.

⁹⁷ Pruneda, La caricatura, p. 53.

⁹⁸ Pruneda, La caricatura como... p. 11

mas de 25 años se encontró, aunque de forma discontinua, en los periódicos o en forma de revista.⁹⁹

Aún cuando el nombre de Salvador Pruneda se liga siempre a "Don Catarino" no fue su única creación dentro de este género: incursionó en el campo de la historieta didáctica en El mensajero de la salud, semanario que editaba el Departamento de Salubridad y donde Salvador Pruneda publicaba una historieta con consejos de higiene.¹⁰⁰ En 1935 realizó la historieta "El Compadre Coyote" de la cual nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

Para la realización de la historieta contó con la colaboración de Raúl Noriega (Lope López), quien nació en la Ciudad de México en 1907. Estudió Derecho, y durante sus estudios en la Universidad Nacional, dirigió varios periódicos.

En el diario El Nacional se inició como redactor en 1929, después fue el encargado del suplemento dominical, secretario de redacción, auditor, subdirector y director gerente (1938-1947). Fue profesor de Historia en la Escuela Nacional Preparatoria y desempeñó varios puestos en diversos sectores de la administración estatal, murió en 1977.¹⁰¹

Otro de los colaboradores de esta serie fue Antonio Mier Borrego (Bismarck Mier), quien nació en Linares, Nuevo León en 1906, muy joven se trasladó a Los Angeles, donde inició sus estudios de arte. Trabajó para los estudios de Walt Disney y posteriormente para la Metro Goldwing Meyer, donde logró dominar la técnica de la animación.

Al residir en la Ciudad de México se inició en la historieta, a mediados de los años 30 colaboró en el departamento de dibujo de El Nacional. Posteriormente trabajó en el suplemento dominical de Novedades, donde creó "Chivo Chava" y "Padrinos y

⁹⁹ Aurrecochea, op. cit., p. 213

¹⁰⁰ Pruneda, Periódicos y..., p. 125

¹⁰¹ Enciclopedia de México, vol. 10, México, Enciclopedia de México, 1977.

Vampiresos". Experto en animacion realizó cortometrajes con los personajes "Chema y Juana". Murió en 1962.¹⁰²

¹⁰² José Suárez Lozano, (coord.), "la historieta mexicana", en Artes de México, México, 1972, p. 41

III EL COMPADRE COYOTE

En este capítulo nos hemos propuesto como objetivo deducir la tendencia de crítica social que se expresa a través de la zoomorfización de la sociedad en "El Compadre Coyote", para lo cual en primer lugar hablaremos de lo que se ha escrito acerca de la zoomorfización de la sociedad en la historieta mexicana, posteriormente nos ocuparemos de reconstruir la historia de la tira cómica objeto de nuestro estudio y para finalizar realizaremos el análisis de la misma.

Generalmente se niega la existencia de historietas mexicanas protagonizadas por animales, Victor Hugo Bolaños Martínez menciona que una de las principales diferencias entre la historieta mexicana y la norteamericana, es que en la primera no hay series que traten acerca de animales humanizados; pues en ella sólo se encuentran:

[...]vestigios de tentativas frustrantes para hacer vivir personajes tomados de animales [sic] que adoptan caracteres humanos; que se visten y se comportan como los hombres, y que viven en ciudades y habitaciones iguales a las de los humanos.¹

Para Bolaños, esta resistencia del mexicano y del latino en general para dejar que los animales tomen su puesto, se debe a dos razones, la primera es que "como pueblos en desarrollo que luchan por su libertad, les es más útil el lenguaje franco y la crítica directa contra las injusticias y corrupciones del sistema", contra las transnacionales y el imperialismo; la segunda razón es la tradición greco-latina de las fábulas, aún presente en nuestra cultura; y en la cual, aparecen animales, que nunca se comportan como seres humanos; por el contrario, dan la

¹ Victor Hugo Bolaños, Impacto de la revista, la gran prensa y la historieta en la conciencia social, cit. pos., Rosa María Valle Ruiz, "Poder y penetración desaprovechado", en El Nacional, 10 de agosto de 1984, Tercera sección, p. 2.

impresión de hablar en su propio lenguaje. Esta situación es distinta en las historietas norteamericanas, en las cuales los animales hablan, viven y se comportan como seres humanos².

Bolaños parecería olvidar la gran tradición de leyendas prehispánicas que existe en el subcontinente, pues sólo menciona la tradición grecolatina; sin embargo es cierto que en las leyendas y las fábulas, los animales no ocupan el lugar de los seres humanos, ni tienen las mismas aspiraciones y objetivos.

Nos parece muy aventurado decir que el latino en general ha renunciado a expresarse a través de animales, ya que ejemplos como el de las canciones de Cri-cri, protagonizadas en muchos casos por animales que viven y se comportan como seres humanos, confirman lo contrario.

Carlos Monsivais considera que la presentación de animales con características humanas en la historieta, se encuentra sólo "en efímeras copias de Disney [ya que] Cri-Cri se reserva el monopolio de las fábulas con animales humanizados".³

A continuación entraremos en materia.

Se ha escrito poco acerca de "El Compadre Coyote"; ni siquiera el mismo Salvador Pruneda, quien tanto escribió acerca de sus obras, dedicó una línea a esta historieta. Las únicas dos referencias que hemos podido encontrar, son su inclusión en el libro La cultura popular vista por las élites de Irene Vázquez Valle y los dos párrafos que le dedican Aurrecoechea y Bartra en su historia de la historieta:

En 1937, Pruneda, influido por la estética de Disney, crea un animal strip: El Compadre Coyote. Sus protagonistas son dos compadres de "Cailla": un coyote flaco y aindiado que se cubre con una raída cobija y su contrapache, un ratón de orejas picudas, que como los animales humanizados del comic norteamericano cuenta tan sólo con cuatro dedos en cada mano. En el coyote encarna la condición del indígena, mientras que el

² Loc cit.

³ Monsivais, "Cultura popular...", p. 75-76

ratón representa el personaje mestizo, untado de civilización y de ciudad.

Esta incursión de Pruneda en los comics de animales humanizados, es tan sólo parte de una corriente de la historieta nacional que intenta explotar el gigantesco éxito de las películas y comics de Walt Disney y el fenómeno se analizará más adelante.

Estos párrafos se presentan llenos de imprecisiones entre las que se encuentran las siguientes: El Compadre Coyote comenzó a publicarse en 1935, no sólo fue escrito por Pruneda, sino por éste y otros historietistas, Cauila (escrito como CagUila en la tira) no es un lugar, sino una de las denominaciones que recibe el compadre; además, el "ratón" es un perro chihuahueño, quien no tiene "cuatro dedos en cada mano", sino tres en una y cuatro en la otra, como más adelante veremos.

Aurrecoechea y Bartra olvidan mencionar elementos de las leyendas, las fábulas y la lírica infantil, como otras fuentes de las que se nutre esta historieta; porque no sólo se percibe en ella una enorme influencia de Disney.

"El Compadre Coyote" comenzó a aparecer en el suplemento dominical del El Nacional el domingo 17 de febrero de 1935, con textos de Lope López [Raúl Noriega] y dibujos de Salvador Pruneda y Bismarck Mier.

Fue una historieta que apareció en formato de tira cómica autoconclusiva en el suplemento dominical del diario El Nacional. Durante los casi 5 años en los que se publicó constaba de seis o nueve viñetas rectangulares (aunque por algunos períodos disminuía la cantidad de éstas). Usualmente los encuadres de esta tira son de plano general, lo cual nos remite a una influencia de las historietas norteamericanas de la primera etapa.

Esta historieta presenta un manejo deficiente de algunas convenciones específicas del medio: los globos siempre tienen la misma forma, lo cual significa que no hay una

⁴ Aurrecoechea, op.cit., p. 224.

explotación de las cualidades de esta convención: en vez de mostrar inflexiones de voz a través del cambio de forma de la letra, los autores hacen una anotación junto al globo para indicar qué está sucediendo. Así mismo el estado de ánimo de los protagonistas, sólo se refleja en sus diálogos, no en la forma del globo. En esta tira cómica aparecen muy pocas onomatopeyas y figuras cinéticas; no obstante hay un tímido esfuerzo por adaptar algunas convenciones, por ejemplo, cuando a los personajes se les ocurre una idea, en vez de representar a ésta con un foco prendido, se dibuja en lugar de éste una vela.

Las características anteriores manifiestan que la historieta analizada tuvo como modelo a la norteamericana y por ello presenta en gran medida, un dominio del género, aunque en El Compadre Coyote se privilegia el lenguaje fonético en detrimento de la expresividad de los pictogramas.

A pesar de estar ubicada cronológicamente en la segunda etapa de la historia de la historieta mexicana, por su forma, medio de circulación, características y fines, es una tira cómica perteneciente a la primera etapa; es decir, fue representante de las últimas historietas que sobrevivían aisladas en los suplementos dominicales de algunos diarios, mientras el medio se desarrollaba y adquiría gran difusión en las revistas especializadas en el género.

En un principio "El Compadre Coyote" sólo tenía seis viñetas y aparecía a color; compartía la plana del periódico con "Don Cata y su respetable familia" de Salvador Pruneda. Para abril de 1935 la historieta contaba con tres viñetas más, a costa del espacio de "Don Cata...", quien quedó sólo con seis viñetas.

La historieta contó con la colaboración de Mier, Noriega y Pruneda durante cinco meses; a partir del 28 de julio de 1935 quedó únicamente bajo la responsabilidad de Bismarck Mier y Salvador Pruneda; comenzó a publicarse en blanco y negro y volvió a tener sólo 6 viñetas. En agosto de 1936, la historieta se editó de nuevo en colores, por algunas semanas.

En el año de 1937, la historieta quedó a cargo de un solo autor; durante agosto, septiembre y parte de octubre, Mier se ocupó completamente de ella, y a partir del 31 de octubre la elaboración de dibujos y textos corrió a cargo de Salvador Pruneda.

Esta situación se prolongó hasta el 20 de marzo de 1938, fecha en la cual Gilberto Calderón comenzó a colaborar en la tira cómica. Su participación con Pruneda duró hasta el 31 de marzo de 1940, cuando la historieta dejó de aparecer.

En su periodo final, la tira sufrió una crisis, misma que había comenzado a partir de mayo de 1938, fecha en la cual salió del suplemento dominical y se convirtió en una tira de cinco viñetas. Durante junio, julio y parte de agosto del mismo año, la historieta dejó de salir. El 21 de agosto su reaparición fue anunciada en la primera plana del diario. Más tarde se reintegró al suplemento dominical.

La historieta continuó poco más de año y medio, los cambios que hubo en el equipo productor, no repercutieron en su temática, ni en su estructura. Sólo el estallido de la Segunda Guerra Mundial dio origen a temas nuevos alusivos, a la preocupación causada por la guerra (vid. apéndice, fig. 16).

En febrero de 1940 comenzó la decadencia de la historieta, la cual se denotó en que las tiras autoconclusivas perdieron su secuencia y relación con las tiras de la semana siguiente y en la publicación de episodios ya aparecidos en semanas anteriores.

Finalmente en marzo el suplemento dominical cambió su nombre por el de "Suplemento cultural" y su formato se hizo más pequeño. "El Compadre Coyote" quedó confinado a cuatro viñetas cuadrangulares y dejó de salir el 31 de marzo de 1940.

3.1. Las relaciones de un coyote y un perro.

El objetivo del presente apartado es conocer las relaciones que existen entre los signos de zoomorfización de la sociedad que aparecen en "El Compadre Coyote".

En primer lugar es necesario conocer cuáles son los signos de esta zoomorfización; para nosotros, están constituidos por los personajes de la historieta. Los protagonistas (un coyote y un perro chihuahueño) constituyen los signos principales de la serie. Los otros animales que aparecen mencionados y dibujados sólo cumplen funciones en torno a los anteriores.

Analizaremos, ahora, las funciones que cumplen los protagonistas dentro de la tira cómica de acuerdo con los 10 objetos que a nuestro juicio persiguen :

- 1.- Vengarse o entorpecer al otro.
- 2.- Enriquecerse
- 3.- Satisfacer hambre.
- 4.- Cumplir un absurdo.
- 5.- No trabajar.
- 6.- Trabajar.
- 7.- Aculturarse.
- 8.- Ayudar (a otros o a ellos mismos).
- 9.- Manifestar nacionalismo.
- 10.- Buscar un mejoramiento personal.

Hemos clasificado las tiras de acuerdo con estos objetos, el orden de los mismos está en relación con las veces que aparece el objeto en cuestión.

- 1.- Venganza o entorpecimiento del otro.

La matriz actancial para este objeto es la siguiente:



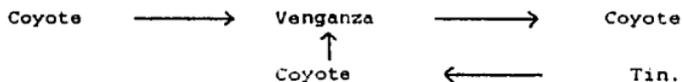
Tin es quien busca una venganza o entorpecer al Coyote, destinatario de este objeto.

En las primeras tiras en las que encontramos esta matriz, la esfera del ayudante se encuentra ocupada por un personaje X, el cual siempre aparece iracundo; posteriormente la ignorancia del Compadre Coyote ocupara esta función actancial.

Generalmente no hay oponente en este tipo de matriz, aunque algunas veces El Compadre Coyote cumple esta función; esto se realiza cuando descubre el objeto de Tin y procura impedir la venganza. En raras ocasiones otro personaje ejecuta esta función.

En muy pocas oportunidades a Tin se le revierte su propia venganza, por lo cual no es común que cumpla la función de destinatario en este modelo matricial.

Una variante de la matriz arriba señalada es la siguiente:

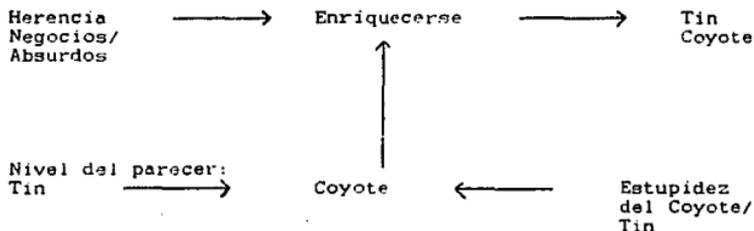


Aunque el objeto del Coyote sea la venganza, generalmente no la logra y se convierte en destinatario de ésta, debido a que se encuentra solo para realizarla; esto se debe a que carece de destinador y de ayudante, el personaje no establece alianzas, por lo cual él mismo se convierte en el destinatario de su propio objeto.

Unicamente en dos ocasiones el Coyote tiene ayudante, y en una de ellas el mismo ataca a quien podria ayudarlo, con lo cual evita que este ultimo cumpla con su función.

2.- Enriquecimiento.

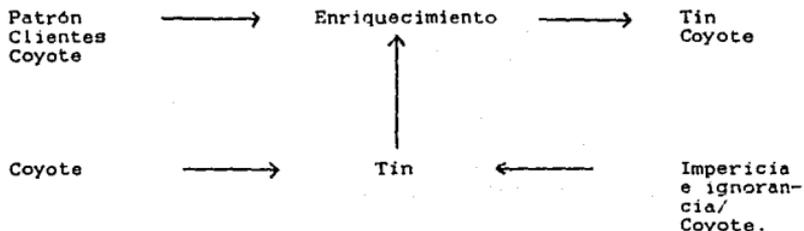
Se nos presento la siguiente matriz actancial para el objeto:



En el nivel del parecer, el Coyote cuenta con el apoyo de Tin para lograr enriquecerse; sin embargo, en el nivel del ser, generalmente este último cumple la función de oponente y la de destinatario, en virtud de que el perro persigue un provecho personal y ayuda al Coyote.

En la esfera del destinador se encuentra la herencia de algún pariente, o algún negocio ya sea real o absurdo, emprendido por el Coyote. Dentro del primer tipo agrupamos los negocios que son susceptibles de llevarse a cabo, en el segundo tipo clasificamos a aquellos que carecen de referente en la realidad, tales como patentar el mole de guajolote, descubrir cómo le metieron el fuego a los cerillos, etc.

Una variante de esta matriz es cuando Tin busca el enriquecimiento:



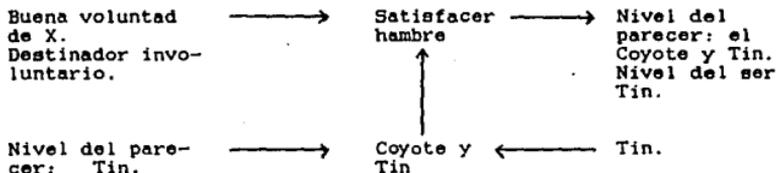
Generalmente, este sujeto cuenta con la ayuda del Compadre Coyote y encuentra la oposición en su propia impericia e ignorancia; en muy pocas ocasiones su compadre cumple la función de oponente, debido a que el Coyote, por lo general, presta ayuda desinteresada a Tin.

En esta variante, donde Tin funge como sujeto, el destinador de la riqueza no está representado nunca por un pariente que deje una herencia, a diferencia de la matriz anterior, en la cual el Coyote es sujeto. Generalmente Tin recibe dinero de algún negocio o del Coyote.

En pocas ocasiones el Coyote se convierte en destinatario de las riquezas perseguidas por Tin, aún cuando lo ayuda a conseguirlas.

3.- Satisfacer hambre.

En este modelo matricial, encontramos que los personajes desempeñan las siguientes funciones:



Para conseguir este objeto coinciden a un mismo tiempo Tin y el Compadre Coyote; sin embargo, el primero es quien generalmente se convierte en destinatario de la comida, pues utiliza como aliadas la buena fe y la estupidez del Coyote, manejado como instrumento para conseguir comida.

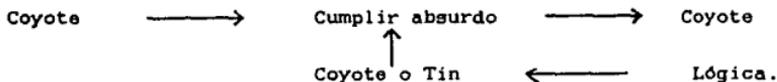
Muchas veces se presenta el caso de un destinador involuntario, el cual sufre el hecho de ser robado por los protagonistas de la tira; también se da el caso del destinador que voluntariamente accede a dar de comer a los personajes, en particular al Coyote.

En el nivel del parecer, los destinatarios son El Compadre Coyote y Tin, pero en el nivel del ser, el único destinatario es Tin, pues el perro ayuda en forma interesada porque persigue posesionarse de los alimentos que el Coyote intenta conseguir para ambos.

4.- Cumplir un absurdo.

Con este nombre nos referiremos a todos los objetos ilógicos para el entorno y nivel cultural de los personajes que los persiguen.

En esta matriz actancial agrupamos la mayor parte de las tiras referentes a la Segunda Guerra Mundial, así como las que muestran que el Coyote pretende elevar su nivel de información, aquellas que muestran la posibilidad de obtener un oficio también ajeno a las posibilidades económicas de los protagonistas, y las tiras donde se muestra que los personajes persiguen objetos vanales, como la participación del Coyote en el desfile del 20 de noviembre como representante del equipo de "Pipis y gafas". El modelo matricial es el siguiente:

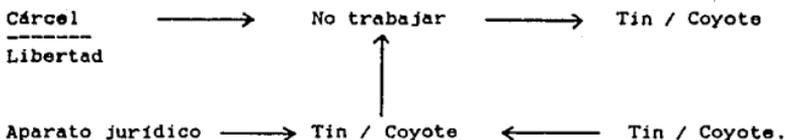


En la mayor parte de los casos, el oponente es la falta de lógica de los personajes (o la posesión de una lógica diferente no comprendida por el autor): en otras, el oponente (con respecto al coyote) es Tin, sobre todo cuando este personaje se ve afectado por las pretensiones del Coyote.

Las esferas del destinador y del destinatario se encuentran ocupadas por el mismo sujeto; quien, al no tener más personajes que compartan su lógica, se queda solo en la búsqueda de su objeto.

5.- No trabajar.

Esta matriz actancial se nos presenta del siguiente modo:



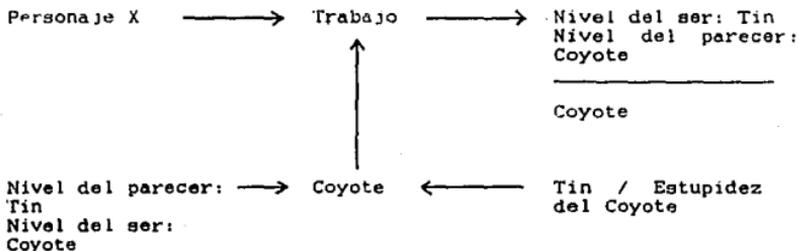
Con el objeto de no trabajar, los personajes oscilan entre su permanencia en la cárcel (la cual les asegura alimentos y vivienda sin esfuerzo físico) y la necesidad de huir, cuando ésta representa trabajos forzados.

El hambre ocupa la esfera del oponente, ya que los hace huir de la libertad y buscar la cárcel; ya en ésta, jueces, carceleros, abogados y alcaides, se oponen a que los protagonistas no trabajen, y los castigan con trabajos forzados.

No siempre los personajes se convierten en destinatarios del objeto, ya que se encuentran solos para su obtención, y al final no siempre logran lo buscado, ya que se entorpecen mutuamente.

6.- Trabajar

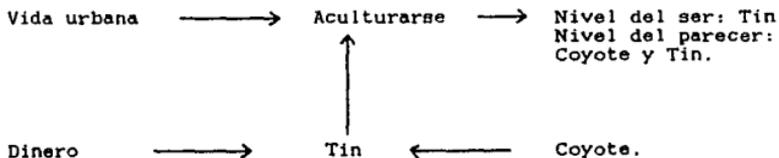
Esta matriz se opone con la anterior y presenta las siguientes particularidades.



El trabajo como objeto es perseguido sobre todo por el Coyote; pues aún cuando en ocasiones Tin se convierte en destinatario, no es porque su objeto sea el empleo, sino que busca entorpecer al Coyote, este hecho lo hace cumplir también la función de oponente.

Muchas veces el Coyote se transforma en su propio oponente debido a su estupidez: generalmente carece de ayudante pues Tin, que se desempeña como tal, sólo lo es en el nivel del parecer, puesto que aparenta ayudar con el fin de adueñarse de los logros del Coyote

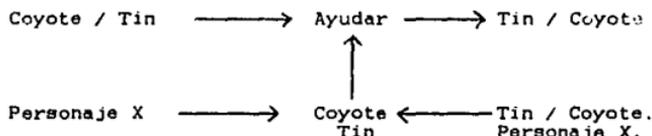
7.- Aculturarse



Este objeto es perseguido únicamente por Tin, quien lo persigue no solo para él, sino también para su compadre. Es la única matriz en la que el Coyote es el oponente, ya que su lógica es contraria por completo a la lógica de la nueva cultura. El Coyote nunca se convierte en destinatario porque se ingenia para conservar su forma de vida.

La vida urbana y el dinero respectivamente, cumplen las funciones de destinador y ayudante.

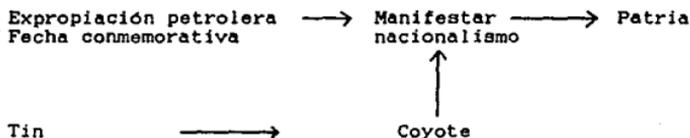
8.- Ayudar.



En este tipo de casos, el Coyote o Tin pretenden ayudarse mutuamente, casi siempre con la oposición del destinatario, ya que éste no comprende la ayuda que se le está prestando. Por lo general, existe la intervención de algún personaje extra en la esfera del ayudante.

9.- Manifestar nacionalismo.

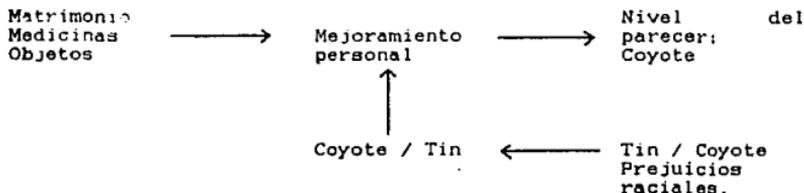
Este objeto se relaciona de la siguiente forma:



Este objeto aparece por primera vez en la historieta con motivo de la expropiación petrolera. Este tipo de matriz es la única donde la esfera del oponente se encuentra vacía, debido a que ambos personajes, a pesar de su aparente falta de valores, sacrifican todo por el interés nacional.

10.- Mejoramiento personal.

Este es el último objeto que hemos descubierto al analizar la tira. El modelo matricial es el siguiente:



Los destinadores del mejoramiento personal están representados por el matrimonio, los medicamentos, y los objetos; todo esto no siempre llega al sujeto que lo persigue, debido al entorpecimiento mutuo del Coyote y Tin; quienes, aún teniendo un mismo objetivo, no lo buscan juntos, debido a que la mayor parte de las veces el mejoramiento del otro no les retribuirá un beneficio personal. Sólo hay un caso en el que los prejuicios raciales se encuentran en la esfera del oponente.

Para finalizar este nivel, analizamos las relaciones que se establecen entre los personajes.

Podemos observar que en el nivel del parecer se dan las siguientes relaciones:

El Compadre Coyote ama a Tin, y de forma recíproca el Compadre Coyote es amado por Tin.

El Compadre Coyote ayuda a Tin, y de forma recíproca el Compadre Coyote es ayudado por Tin.

El Compadre Coyote se confía a Tin, y de forma recíproca el Compadre Coyote es confidente de Tin.

Sin embargo, en el nivel del ser, nos damos cuenta de que no hay reciprocidad entre las relaciones mantenidas por el Coyote y Tin, debido a que este último (la mayor parte de las veces) sólo utiliza al Coyote para convertirse en destinatario del objeto buscado.

Por la razón anteriormente expuesta, en el nivel del ser tendríamos las siguientes relaciones:

El Compadre Coyote ama a Tin, sin embargo el Coyote es odiado por Tin.

El Compadre Coyote ayuda a Tin, sin embargo el Coyote sufre la oposición de Tin.

El Compadre Coyote se confía a Tin, sin embargo Tin revela las confidencias del Coyote.

Conforme avanza la tira, muchas de éstas relaciones se invierten cuando el Coyote advierte que Tin siempre saca provecho de las relaciones que ambos entablan, aunque con ésta concientización lleva al Coyote a convertirse, sólo en ocasiones, en el adversario del perro chihuahueño.

Los objetos que persiguen Tin y El Coyote así como las relaciones que ambos establecen, reflejan la concepción que los autores tenían con respecto de las clases subalternas.

A pesar de que ambos personajes son pobres y tienen una relación de amistad y compadrazgo, no por ello se ayudan, así en la mayor parte de las tiras lo que persiguen es entorpecerse el uno al otro. Con ello los autores ponen de manifiesto su visión del campo y de la ciudad como ambientes antagónicos.

Presentan al pueblo, a través de los personajes de la tira, como seres que viven en el límite de la sobrevivencia, y que a pesar de ello son incapaces de trabajar.

Los objetos que persiguen los personajes son totalmente correspondientes a actitudes y actividades humanas, esto unido al hecho de que los personajes son representantes de los arquetipos

que sostienen el mito de lo nacional⁵, es indicador de que se zoomorfiza la sociedad a través de esta historieta.

3.2. Su "zoociedad"

El objetivo del presente apartado es el de analizar el significado de los signos que con respecto de la zoomorfización de la sociedad aparecen en "El Compadre Coyote".

Habíamos mencionado que la historieta objeto de nuestro estudio está protagonizada por un coyote y un perro chihuahueño, analizaremos a continuación las características de ambos personajes.

Comenzaremos con el Coyote, personaje que le da nombre a la tira cómica.

A lo largo de la tira este personaje es nombrado Coyote, Compadre, Compadre Coyote y Cagüila; el nombre que más recibe es el primero, incluso cuando a este personaje lo llaman a través de un adjetivo calificativo, él contesta que es "no'más Coyote"⁶

Iconográficamente está representado por un Coyote negro, flaco, con un copete largo y desordenado y sólo cuatro dedos en cada mano. Su trazo nos recuerda a los personajes de las historietas de Disney, aún cuando, su indumentaria responde a distintas tradiciones que coexisten en México: usa un "jarano" (sombrero de ala ancha de copa extremadamente larga y angosta), un paliacate al cuello (que en las tiras a color es rojo), una camisa remangada de los brazos (misma que él denomina como guaripa), un ceñidor rojo que en ocasiones sostiene un cuchillo⁷, en alguna tira posterior se explica que el cinto no es tal, que

⁵ vid. supra, pp. 82-93.

⁶ Pruneda, et.al., "El compadre Coyote", tira cómica publicada en El Nacional, Suplemento dominical, 27 de noviembre de 1938.

⁷ Ibid., 24 de febrero de 1935.

es una reata (vid. apéndice fig. 1).⁸ Complementan el vestuario del animal unos pantalones y huaraches. bajo de los pantalones usa un calzon de manta y bajo la camisa una camiseta; no obstante lo pobre de su indumentaria tiene una muela de oro.⁹

Cuando hace frio o el Coyote necesita cubrirse para robar, utiliza una cobija raída o un sarape.

El vestuario de este personaje nos remite al paisaje rural y a las actividades del campo (el caso de la reata) los huaraches darán cuenta de su condición indígena.

Este último atributo se convierte en el bastión de la defensa de la cultura de este personaje, pues cuando lo obligan a vestirse de otra forma, el Coyote renuncia a sus huaraches solo para quedarse descalzo y nunca utilizará zapatos. Cuando Tin lo manda vestirse elegantemente, El Coyote aparece vestido de frac, con su paliacate, un sombrero de ala ancha, sin zapatos. En la tira de la siguiente semana aparecerá vestido de la misma forma, pero con huaraches.

De igual forma cuando el personaje entra a trabajar en la fonda o en una fábrica, traerá encima de su indumentaria el delantal y el overol respectivamente; cuando se encuentra en la cárcel vestido con una camisa de puntos y un pantalón de rayas calza sus huaraches; los trae incluso cuando se disfraza de norteamericano o de gaitero.

Pasaremos ahora al análisis del perfil psicológico del Coyote, este personaje aparece representado como el indio agachado, nostálgico y tonto.

Los autores presentan a un personaje flojo que no le gusta levantarse temprano: "Lo que no me cuadra es que tengo que entrar a barrer a las cinco y con el sueño que a mí me agarra a la madrugada"¹⁰ y que más adelante se manifiesta totalmente

⁸ Ibid., 21 de agosto de 1938.

⁹ Ibid., 10 de mayo de 1936.

¹⁰ Ibid., 5 mayo 1935

contrario a realizar cualquier esfuerzo físico: cuando se quedan sin qué comer. Tin menciona: "se me está ocurriendo una cosa [y el Coyote le contesta] con que no sea trabajar porque yo no l'entro"¹¹; sin embargo, a pesar de que manifiesta una aversión al trabajo ésta no se da de manera total, ya que como ya habíamos mencionado, la búsqueda de un empleo forma parte de los objetos de este personaje (Vid. apéndice figs. 5, 6 y 7).

Otra de las particularidades de su carácter es la melancolía que lo acompaña, la cual se manifiesta cuando el personaje está hambriento o se encuentra solo. Cuando Tin interroga: "¿Qué te pasa compadre? ¿Por qué estás tan aguitao, [el Coyote le contesta] ¡Como no voy a'star!... tu te vas del pueblo y yo me quedo aquí solito y mi' alma."¹² Esta característica tras aparejada la necesidad de compañía aunque esta no sea benéfica para el personaje: "Tengo que buscar al bandido de Tin [...] me serviría de compañía aunque es un desgraciado".

El Compadre Coyote es también conformista con su situación. En un episodio en el que enloquece por ingerir toloache, Tin consigue con qué curarlo y trata de convencerlo para que beba el remedio, su compadre le contesta "¿Me curo luego, luego? [...] Pos yo stoy más contento asina"¹³, ese conformismo lo llevará a no darle gran valor al dinero cuando lo tiene en abundancia ya que piensa en regalarlo antes que cambiar su situación a través de él.¹⁴ Este desprendimiento de lo material lo hace fácilmente chantajeable, rasgo que aprovecha Tin para robarlo, es común que el perro le cuente al Coyote historias inventadas para decirle que él o alguno de sus parientes necesita dinero.

¹¹ Ibid., 6 diciembre de 1936.

¹² Ibid., 20 septiembre de 1936.

¹³ Ibid., 26 de enero de 1936

¹⁴ Ibid., 1 de agosto de 1937

[Coyote.-] "no sigas por favor [Tin] que se me quiebra el alma de tristeza [...] Toma Tincito es todo lo que tengo... mándaselos a ver si les sirve de algo.. Ay.

Entre los valores de mayor importancia para el Coyote se encuentra su pretendida belleza física, así cuando el y Tin se encuentran en la cárcel el Coyote hace la mención de ello.

[Coyote.-] [...] Otra cosa es lo que me trae preocupado.

[Tin.-] ¿Se puede saber qué es? ¿Algo peor que la muerte?

[Coyote.-] Pa mi sí

[Tin.-] ¿A poco el honor?

[Coyote.-]...Ni lo conozco; lo que me trae carilachao es que me afusilen y...¹⁵ las balas perjudiquen la belleza de mi carita serrana.

Analizaremos ahora la actuación que este personaje tiene en la historieta. Habíamos adelantado que es un personaje rural, profundizaremos en su origen: es un migrante, como lo ponen de relieve los siguientes indicios: su esposa le escribe para pedirle una foto ¹⁷ y le manda "elotes de la milpita que tenemos" ¹⁸, a partir de esta cita podemos deducir que el Coyote era campesino en su lugar de origen. Los oficios que dice haber tenido el Coyote también dan cuenta de su procedencia rural y de migrante, en una tira comenta "Hacia mucho que no la giraba de

¹⁵ Ibid., 5 de Enero de 1936

¹⁶ Ibid., 29 de enero de 1939

¹⁷ Ibid., 18 de abril de 1937

¹⁸ Ibid., 28 de abril de 1935.

arriero"¹⁹ y en otra que aparece años después menciona "Yo en Múzquiz era el mero charro" (vid apéndice fig. 14).²⁰

Los autores de la historieta se aprovechan de la identidad del personaje (quien es indígena y migrante) para tratar, de modo burlesco, las dificultades de los migrantes del campo para adaptarse a la vida urbana (vid. apéndice fig. 8, 9 y 10). Con esto puede verse que en muchos de los chistes los creadores de la tira hacen escarnio, de una lógica y una cosmovisión no concordantes con su cultura; al indígena (concebido como el tonto y atrasado), se le atribuyen todas las actitudes ridículas imaginables a partir de una imagen estereotipada de éste, concebido como un individuo que no puede ser redimido ni por la educación ni por el contacto con lo moderno (vid. apéndice fig. 13).

Pruebas de lo anterior se encuentran en varias tiras de la serie, en donde se presenta al Compadre Coyote incapaz de entender los buenos modales

[Perro (dueño de la casa donde se encuentra comiendo el Coyote).-] ¿Por qué se está comiendo eso?
 [Coyote.-] ¿Pos no me dijo ayer que me lo presentaron que aquí tenía mi casa? ¡Pos aquí estoy!... Y le alvierto que no me cuadra que en "mi casa" le echen cebolla a los frijoles!²¹

Este personaje tiene limitaciones para acceder a la cultura escrita, esta se le presenta como algo incomprendible a pesar de que está alfabetizado.

[Tin.-] ¿Qué estás leyendo ahora?
 [Coyote (con un libro titulado Napoleón en la mano).-] Un libro reteinteresante. [...] Trata de hartas guerras rete bonitas, pero nomás una cosa... Que no sé... ¿que

¹⁹ Ibid.. 16 de agosto de 1936

²⁰ Ibid.. 21 de agosto de 1938

²¹ Ibid.. 21 de febrero de 1937.

cosa era ese Napolion que mientan? ¿era un puente o un cañón?²²

El lenguaje de los medios de comunicación también es para este personaje algo totalmente ininteligible.

[Tin (alumbrado por una vela, ensaya ser director de cine).-] Voy a sacarte un "Pley bol", un "meic op" y un "Jat queic" con un "clos op".
[Coyote.-] eso tu lo serás²³.

De igual forma, el Coyote desconoce los automóviles, los considera fruto de la brujería; en una de las tiras, en donde aparece en la primera viñeta un automóvil, el Coyote se asusta y comienza a afirmar que en el pueblo espantan: "¡Fíjate Tincito que vi un carro que iba chisquiao, el solito y nomás jumiaba por la cola!"

Cuando el Coyote tiene acceso al conocimiento de las instituciones modernas, las integra de forma absurda a su mundo tradicional; de este modo, dice, cuanto tiene por objeto el enriquecerse: "Voy a patentar el mole de guajolote"²⁴.

En el comentario anterior vemos el juego establecido con el ser tradicional del Compadre Coyote, contrapuesto con la modernidad que significaban las patentes.

A pesar de que el Coyote tiene esposa en el pueblo del que es originario²⁵, ello no evita que lleve un noviazgo desde hace 18 años con Nata, la vaca cocinera de una fonda del pueblo a donde emigró.

²² Ibid., 21 de marzo de 1937.

²³ Ibid., 13 de agosto de 1937.

²⁴ Ibid., 14 de abril de 1940.

²⁵ Dice el Coyote: "Voy a retratarme pa' mandarle un retrato a mi vieja que me lo mandó pedir" Ibid., 18 de abril de 1937.

Ambas relaciones no constituyen un impedimento para que el Coyote intente casarse con la perra Longaniza:

Tin.- "¿No te redites de amor por la Alemana?"

C.C.- "¿Por la perra Longaniza?. ¡Pos claro que sí!"

Tin.- "¿Cuándo te casas?. Tengo ganas de comer mole de cocona..."

C.C.- "¡Tú ni me ayudas!. La familia se me para de manos por una babosada" [...]

C.C.- "... Porque no soy coyote de Raza Aria." ²⁶

En este episodio vemos también alusión al nazismo, (explicado por que la perra es pastora alemana). El Coyote es, víctima del racismo por no ser germano; sin embargo este prejuicio se presenta como algo lejano, sólo de los alemanes, cuando la historieta, es racista y desprecia al indígena.

Los prejuicios sociales no evitan que el Coyote persiga un matrimonio donde pueda realizar su machismo:

C. Coyote.- "La perra tendrá obligación de ver que el Coyote viva gordito... y si no, ella recibirá sus güenas patadas... eso es todo" ²⁷

La cita anterior nos presenta sintetizado el machismo, una de las características atribuidas al mexicano. Así nos presentan como una de las máximas aspiraciones del Coyote ser un macho servido por una pareja alnegada que lo sirva y soporte los malos tratos.

En el último año de la serie, se nos presenta una evolución del personaje. El Coyote deja a un lado su actitud sumisa y comienza a transformarse en un pelado, como lo ejemplifica cuando, refiriéndose a Tin, comenta: "Me pongo chango

²⁶ Ibid., 23 de octubre de 1938.

²⁷ Ibid., 7 de mayo de 1939.

porque tú me enseñates las mafias y ora te'nojas" (vid. apéndice figs. 3 y 4).²⁸

Esto revela que el personaje comienza a imitar a su compadre Tin, a quien analizaremos a continuación.

Para terminar, debemos señalar que el cambio en la personalidad del Compadre Coyote es tan súbito que (a pesar de haberse mostrado tan reactivo a la aculturación), al final aparece en una tira, como conductor de un automóvil.

Podemos ver que el Compadre Coyote representa la visión mistificada del indígena creada en la época en la que se apuntalaron los mitos nacionales.

Pasaremos ahora a analizar al otro personaje de la tira.

En la historieta nunca se menciona explícitamente de qué animal se trata, sin embargo, podemos decir que es un perro chihuahueño; ya habíamos mencionado que Aurrecochea y Bartra lo confunden con un ratón; sin embargo el personaje llama a un intento de asesinato "perricidio": [Tin.-] "Lo acuso de perricidio frustra con alevosía y desventaja pa'mí; pos puso esta sierra en un pan pa' que yo me lo comiera y me cortara las tripas".²⁹ Lo anterior es un indicio de que el animal representado es un perro.

Además, en varias tiras menciona que él proviene de Chihuahua, y si nos fijamos en el dibujo, el personaje tiene más características de perro que de ratón (orejas picudas y cola en forma de gancho que la mueve cuando se encuentra alegre).

En cuanto al aspecto físico del personaje, podemos decir que es un perro chihuahueño con orejas picudas, tres dedos en la mano derecha y cuatro en la izquierda, viste un pantalón con un parche en la parte trasera (cachiruleado), suéter y zapatos. En ocasiones trae un gorro pequeño; esta vestimenta nos remite inmediatamente al ámbito urbano. Para este personaje su

²⁸ Ibid., 9 de abril de 1939.

²⁹ Ibid., 5 de julio de 1936.

vestuario no representa ninguna defensa cultural, ya que cuando tiene dinero, se viste de frac o de levita, y utiliza sombreros de bombín o de copa. En vez de corbata utiliza moño.

No hay en él una prenda a la que nunca renuncie como es el caso del Coyote, ello nos habla de su tendencia a la aculturación.

Ahora analizaremos su perfil psicológico.

El personaje es, al igual que el Coyote, un migrante; sin embargo, es la representación del pelado, tanto por su aspecto físico, como por sus ideas.

Entre las características que lo ligan con el pelado está su complejo de inferioridad, que esconde a través de creerse superior, pues a pesar de ser tanto o más pobre que el Coyote, presume de su origen aristócrata: "Soy de las mejores familias de Chihuahua [...] yo siempre la [comida] he tenido segura"³⁰. Cuando se refiere al Coyote, siempre lo desprecia: "No más eso me faltaba, que siendo de tan buenas familias, fuera a servirle a un lépero como tú", y generalmente se aprovecha de la situación de éste, ya que sólo sabe ser superior con aquellos a quienes ve inferiores; cuando Tin se convierte en el jefe del Coyote en la fonda, le dice: "... Comerás un día a la semana y ... Negocios son negocios. Aquí no vale la amistad. Yo soy aquí el jefe y tú tendrás que hacer lo que yo mande"³¹.

Cuando tiene dinero, y llega a vestirse elegantemente, reniega incluso de su compadre: "Yo no me llevo con pelaos como tú"³².

Tin es un personaje bastante astuto; sólo que esta astucia no la emplea positivamente, sino para no trabajar (mete a una pelea de box al Coyote, lo incita a robar, etc.)

³⁰ Ibid., 12 mayo 1935

³¹ Ibid., 19 de mayo de 1935

³² Ibid., 28 de septiembre de 1936.

Otra de las manifestaciones de su astucia, consiste en el uso de la adulación para lograr los fines perseguidos, (entre el que se cuenta que el Coyote haga lo que él desea): "[Tin le habla al Compadre] ¿tu conoces a los zorros?, son muy inteligentes, pero ni de mentiras te llegan a la suela de los huaraches; tú eres más listo".³³

Esta astucia esta al servicio de su flojera: "No se apuren, si lo sacamos ahorita, nos cuesta mucho trabajo... mejor esperamos a que s'inche el cadáver y solito flota".³⁴

Siempre asume, con respecto al Coyote, una actitud de reto para obtener un provecho de su Compadre: "Y te apuesto a que ni tú puedes bombar, con todo y que presumes de estar rejerte".³⁵

Con el mismo fin emplea la manipulación sentimental. Cuando el Coyote le reclama el haberlo intentado matar, Tin le contesta: "El tiempo de demostrará que no hay en el mundo quien te quiera como yo. Que he sido para tí más que tu padre"³⁶

Utiliza el chantaje para obtener dinero del Coyote.

[Tin.-] Recibí un telegrama de Chiguagua en que me dicen que se volvió a morir mi mamá... buu ...[...] y antes de morirse dicen que se acordó mucho de tí... Quién había de decirlo que no hay ni pa' enterrarla ibuu!³⁷

Además de esta característica es un personaje hipócrita, hace pasar las cosas de mala fe como si fueran hechas con buenas intenciones: "¡Eres un sinvergüenza y malagradecido,

³³ Ibid., 14 de abril de 1935

³⁴ Ibid., 4 de agosto de 1935

³⁵ Ibid., 30 de junio de 1935

³⁶ Ibid., 29 de septiembre de 1935

³⁷ Ibid., 5 de enero de 1936

porque si te agarraron cuando te ibas a jullir, jue por mí, que no quería que fueras a pasar hambres por "ai!".³⁸

Es un ser indiscreto, y esta característica lo lleva a delatar al Coyote: "Oiga inspector, a mí no me gusta el chisme, pero se está juyendo el Coyote por la ventana... icórrale si lo quiere agarrar!...".³⁹

En otro episodio aprovecha una confidencia del Coyote para traicionarlo y hacer que su novia huya de él: "No le digas que yo te lo dije; pos aunque no le tengo miedo, no me gustan los chismes. Lo único que quería era que no te siguiera tomando el pelo" ⁴⁰

Es también un personaje que carece de educación formal, esto se ve cuando el doctor le pregunta: "¿por qué no cuenta bien y se brinca el dos [... Tin] Porque nomás se contar con los dedos y me falta uno".⁴¹

Los valores de Tin giran en torno de lo material. Cuando tiene la expectativa de ganar dinero, hace planes que sólo incluyen este aspecto:

Parece que se está interesando el boticario, ojalá que nos pida aunque sea un ciento, que a tres pesos si no me equivoco son como mil pesos más o menos... Luego luego me compro un coche y unos zapatos de segunda mano pal [sic] Compadre.⁴²

Esta exagerada estimación que le da al dinero, lo lleva a la tacañería:

³⁸ Ibid., 7 de junio de 1936

³⁹ Ibid., 6 de octubre de 1935

⁴⁰ Ibid., 2 de junio de 1935

⁴¹ Ibid., 7 de marzo de 1937.

⁴² Ibid., 8 de diciembre de 1935

"Me duele en la mera alma tener que gastar los últimos veinte fierros que tengo; pero pior es que siga malo el coyote [... dirigiéndose al boticario] No tiene por "ai" un remedio pa curar a un "entolochao" ⁴³ y que no valga más de diez centavos con to' y casco".

Esta tacaffería lo previene contra los chantajes; así cuando el Compadre Coyote intenta usar las mismas armas que Tin para robarlo: "[Coyote] Ay... ¡qué desgracia! emprestame un tostón" Tin "Pos sí, ¡qué desgracia!... ¿un tos...? [...] ¡Chirrión, ya mero me conmovía!". ⁴⁴

Este personaje tan metalizado considera la humildad como un defecto, y llega a la conclusión de que, cuando piden limosna, no les dan nada por tener una actitud sumisa:

"[Coyote] No me dieron nada ¿y a tí? [Tin] Tampoco; pero todo se debe a que pidimos muy humildes como si nos fueran a hacer favor. Ora verás como sí nos dan. [En la siguiente viñeta llegan a exigir que les den caridad]". ⁴⁵

A diferencia del Coyote, este personaje no es supersticioso, sin embargo, utiliza la superchería en la que cree el Coyote para manipularlo: "[Tin] ¿No sabes que regresan las almas de los muertos que mueren así?" ⁴⁶

Ya habíamos mencionado que este personaje no le gusta trabajar. Cuando llega a ayudar al Coyote y le consigue trabajo, lo hace para descargar todas sus obligaciones laborales en él. ⁴⁷

Sus antecedentes laborales fluctúan entre los oficios rurales y los urbanos, por ejemplo menciona: "¿Los doce riales

⁴³ Ibid., 26 de enero de 1936

⁴⁴ Ibid., 11 de julio de 1937

⁴⁵ Ibid., 31 de enero de 1937

⁴⁶ Ibid., 13 de noviembre de 1938

⁴⁷ Ibid., 19 de mayo de 1935

que ganamos cuidando burros?"⁴⁸ y de igual forma afirma: "Eso déjamele a mí que soy medio sastre",⁴⁹ de igual forma se vanagloria de ser: "El apoderao de la compañía manufacturera de pepitas...".⁵⁰

Pasemos ahora a analizar los otros personajes de la serie. La mayoría de éstos son animales domésticos; sin embargo también hay animales salvajes que corresponden a otras latitudes: osos orangutanes, canguros, etc. A continuación presentamos una lista de todos los que aparecen en la historieta:

Don Puerco.

Don Cuino, granjero.

Oso salvaje, luchador.

Un perro empresario de la arena de luchas.

Doña Burra.

Don Chivato, dueño de una fonda.

Nata (una vaca), cocinera de la misma fonda.

Don Pifanio (perro).

Crocopio Herrero (oso), herrero.

Un puerco.

Un caballo.

Un perro.

Don Pildorín (perro), farmacéutico.

Don Butifarra (perro), carnicero.

Un perro relojero.

El alcaide (perro).

Un chango, ranchero.

Un perro corredor de caballos.

Una perra comedera.

Una puerca comedera.

⁴⁸ Ibid., 16 de julio de 1939

⁴⁹ Ibid., 29 de noviembre de 1936

⁵⁰ Ibid., 19 de septiembre de 1937

Un perro dálmata enfermo del mal del pinto.
 Un perro boticario.
 Una Hiena, enterrador
 Don Chucho (perro).
 Unos perros carceleros.
 Un perro inspector de la cárcel.
 Un Gorila, presidiario.
 Un perro vendedor de boletos de tren.
 Un chango.
 Un orangután, cargador.
 Una cangura, pasajera de tren.
 Un perro, médico.
 Otra perra comedera.
 Un cerdo, licenciado.
 Frijolito (Oso), guardaespaldas de Tin.
 Un perro.
 Un puerco.
 Un gallo.
 Una tortuga.
 Un chivo.
 Un chivo, notario.
 Don Puerco (gendarme).
 Perra longaniza (Pastora alemana), prometida del Coyote.
 Doña Polla Gira, cliente de la peluquería.
 Un perro Gendarme.
 Don Gallo, juez.
 Búho, abogado.
 Doña Perra.

En general notamos que los autores recurren a animales domésticos y salvajes, con lo cual no hay un acercamiento a una cultura popular. Los animales no son reflejo de una cosmovisión, ni de un entorno, son elegidos de forma más o menos arbitraria.

provenientes de un ambiente que no existe, con lo cual se revela una falta de referentes locales y regionales.

Las especies que predominan en la historieta son los puercos, los chivos, y los perros. Estos últimos son los que cada vez, conforme va avanzando la historieta, aparecen con mayor frecuencia; sin embargo, no se les da un valor en especial ni son reflejo de una crítica social, aunque no dejan de retratar el ambiente urbano en el que se desenvolvían los autores de la tira.

Pareciera ser que la utilización de los puercos y los gorilas para representar a ciertos oficios y sectores sociales, encierra elementos de crítica; sin embargo no existe una constante, puesto que estos mismos animales aparecen en oficios que no tendrían un referente con las características de los animales encarnados.

Salta a la vista un animal que, a pesar de haber aparecido en muy pocas tiras, encierra una crítica a quienes hacen negocio con los servicios funerarios: don hiena, personaje con elementos de crítica social (puesto que él propone a Tin y al Coyote matar a los animales humanizados para que él la entierre sin ningún escrúpulo), pero sólo es un personaje usado de manera contingente.⁵¹

A pesar de que los personajes de esta historieta eran en general animales, con motivo del primer aniversario, los autores se dan la libertad de incluirse en la tira; Raúl Noriega resulta en esta ser padrino del Compadre Coyote, y Pruneda y Mier, "güenos amigos" (vid. apéndice figura 2).⁵²

Cuando se da la decadencia de la tira, los autores ya no se toman la molestia de ver qué animal podría representar a un médico, los autores ponen a un ser humano con barba y bata blanca que atiende en su consultorio a Tin y al Coyote.⁵³

⁵¹ Ibid... 2 de marzo de 1936

⁵² Ibid... 16 de febrero de 1936

⁵³ Ibid... 19 de febrero de 1939

En cuanto a la ubicación geográfica de la tira, nunca queda claro dónde se desarrolla. Los personajes son migrantes, pero no viven en una ciudad, las actividades que se desarrollan en el lugar donde habitan son la producción agrícola y los servicios, lo cual está en contradicción con el carácter migrante de los personajes. Se habla de objetos de la vida urbana moderna (teléfonos, semáforos) encuadrados en un pueblo. El medio de comunicación principal es el tren, incluso, el Coyote se espanta la primera vez que ve un coche. Se dan los nombres de algunos sitios, pero la historieta carece de una ubicación topográfica específica. Se dan nombres de pueblos y ciudades muy distantes, pues a los autores les interesa recalcar que México es el mismo e igual, independientemente del lugar donde se desarrolla la tira, por lo tanto, los prototipos nacionales (el pelado y el indio) viven en cualquier lugar del país, por ello no es necesario situar en un lugar específico las aventuras de la tira.

Cuando es necesario mencionar un edificio público, no se le menciona con un nombre propio, sino con el genérico de "Teatro nacional" apelativo que denota que esa institución no pertenece a un sitio en específico, sino a la "nación".

Los animales que no aparecen humanizados, son generalmente animales domésticos (vacas, gallinas...) pero los autores sobre todo destacan aquellos animales con una denominación local o que se pueden llamar originarios de México. Así mencionan al "Camalión", a la culebra, la cocona y los jules (peces).

Ya habíamos mencionado que la economía en la que se desenvuelven estos personajes está basada en los servicios y las actividades rurales; sin embargo, se da el caso de que el Coyote entre a trabajar de obrero, esto significa que los autores pretenden mostrar un país unificado, sin características locales ni economía propia de una región.

Los intercambios comerciales se realizan en monedas de denominaciones menores, los pesos son unidades propias de los sueños, una meta que se desea alcanzar, no una realidad. Esto

refleja que quizá no existía un nombre popular que pudiera aplicarse al peso.

En cuanto a la alimentación, al igual que la ubicación topográfica, no corresponde a ningún sitio en específico, sino corresponde a cualquier parte del país. No existe un elemento característico, y cuando se llega a nombrar una comida local ("chorizo de toluca" "ayocotes"), se hace con el objeto de dar un carácter nacional al asunto, no regional.

Tratar las enfermedades da margen para hablar de toda una serie de remedios y burlarse de la medicina tradicional.

En el caso de las viviendas, vemos que ésta fluctúa entre lo tradicional y lo moderno. De hecho, en la mayor parte de los chistes, utilizan las dificultades del Coyote para adaptarse a la vivienda urbana, y contraponen a ésta los usos de la vivienda tradicional.

De igual forma se habla de una gran cantidad de juegos de todo tipo, pero ante todo, aquellos de un carácter popular y que pueden identificarse con uno nacional.

En el plano ideológico, nos percatamos de que el Coyote es un personaje nacionalista por sus afinidades (como en el caso del aniversario de la expropiación petrolera, donde no pierde la oportunidad de gritar ¡Viva México!, y así demostrar su ser nacional, o en los episodios que salieron poco después del 18 de marzo de 1938, donde el personaje colabora con dinero y prendas empeñadas para pagar la deuda del petróleo) vid. apéndice fig. 15).

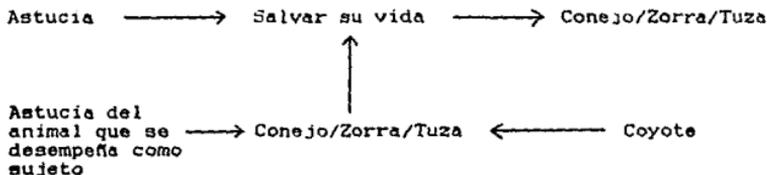
3.1. En la sociedad

En este apartado deduciremos las relaciones que se establecieron entre los signos de la zoomorfización de la sociedad y sus usuarios. En este rubro se integra el análisis de las relaciones entre los autores de "El Compadre Coyote" y su obra,

En este modelo matricial el coyote busca satisfacer el hambre a través de comerse a cualquiera de los animales mencionados como destinadores o de robarle la comida a algún ser humano. Cumplen la función de oponentes los mismos animales que él pretende comer. También esta función puede ser ocupada por los perros, los cuales son los únicos que le hacen frente al coyote. Cuando aparece un ser humano, éste siempre va a ser oponente del depredador.

La esfera del destinador siempre se encuentra vacía, lo mismo ocurre con la esfera del ayudante, la cual se encuentra ocupada por la astucia del coyote sólo en aquellos cuentos de tradición náhuatl⁵⁵.

El objeto que persiguen los otros animales siempre es el de salvar su vida, podemos sintetizar las funciones de los otros animales a través de la siguiente matriz actancial:



En este modelo los animales que corren el peligro de ser devorados por el coyote, se convierten en destinatarios del objeto, en virtud de que siempre cuentan con la ayuda de su astucia, la misma característica va a desempeñar la función de destinadora.

Es raro que el coyote logre su objeto porque siempre actúa solo, además cuenta con la oposición de la astucia de los otros animales. En muy raras ocasiones el coyote es un animal ingenioso e inteligente, capaz de descubrir los engaños de sus

⁵⁵ Pablo González Casanova, op. cit., p. 79

contrincantes, por ello la mayor parte de las veces queda a merced de los animales a los que pretende devorar.

A través de estos modelos podemos darnos cuenta de que el coyote de las leyendas no vive en una sociedad, por que sus relaciones con los demás animales, no son relaciones sociales, sino más bien constituyen el reflejo de una cadena alimenticia.

Aquellas leyendas que tratan acerca del coyote y el perro viejo⁵⁶, son las únicas en donde el coyote persigue (antes que satisfacer su apetito) ayudar al perro. En este tipo de leyendas sí logra su objeto y se ve recompensado por el can quien le premia con alimentos. Aún cuando en esta clase de relatos el coyote persigue un objeto menos relacionado con las necesidades primarias de los animales, no por ello ocupa el lugar de los seres humanos, ni renuncia a su propósito primordial (satisfacer su hambre), el cual se ve cristalizado en la recompensa que recibe por parte del perro.

En pocas las leyendas que describen el lugar donde habita el coyote. En una se menciona "El Coyotito habitaba en su agujero en una loma".⁵⁷ A partir de esta cita podemos darnos cuenta que el coyote no toma el lugar de los seres humanos, ya que no vive en una casa, sino conserva su hábitat.

Ahora nos ocuparemos de las relaciones que guarda este animal con los perros. Ya habíamos mencionado que hay un tipo de leyendas en las que el coyote ayuda a un perro viejo; en ellas ambos cánidos actúan de común acuerdo y no aparecen como antagonicos; sin embargo hay otro tipo de relatos en donde, (como ya habíamos mencionado) los animales que se ven en peligro de ser comidos por el coyote se auxilian de los perros para ahuyentar y herir a este depredador.

⁵⁶ Cfr. las leyendas que compiló Robe, Mexican Tales and legends from los Altos, p. 69-74.

⁵⁷ González Casanova Op. cit. p. 79.

Los coyotes también juegan un papel importante en la lírica infantil tradicional: en ella (al igual que en las leyendas), no se zoomorfixa la sociedad. Los animales aparecen con ciertas características humanas, pero su objeto es la satisfacción del hambre. Así una canción se refiere a este cánido de la siguiente forma:

-¿Coyotito a dónde vas?
 -A la tienda de San Nicolás
 -¿A qué vas?
 -A comer pollito asado. ⁵⁸

El objeto del coyote sigue siendo alimentarse, aunque como ser humano vaya a conseguir comida a una tienda y el alimento que busca esté preparado. Otras canciones destacan su papel como depredador. Una canción de cuna lo retrata de la siguiente manera:

Duérmete, nifito,
 que ahí viene el coyote,
 y te va a llevar
 como al guajolote. ⁵⁹

En este verso se le destaca como un animal temible que siempre tiene hambre y que persigue a los animales del corral.

En la cultura popular tradicional no existe la zoomorfización de la sociedad o se presenta muy poco. En especial el coyote nunca deja de aparecer como un animal que forma parte de la cadena alimenticia, aún cuando adquiere algunas características humanas; a pesar de lo anterior, sería muy aventurado afirmar que la zoomorfización de la sociedad no puede existir en la cultura popular o que sólo se trata de la imitación de Disney.

⁵⁸ Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, Naranja dulce, limón partido, México, El Colegio de México, 1979, p. 36

⁵⁹ Ibid. p. 36.

pues del hecho de humanizar a los animales. al de zoomorfizar la sociedad hay un paso, que fue dado en algunas manifestaciones de la lírica infantil.⁶⁰

Nos ocuparemos ahora de aquéllas manifestaciones que zoomorfizan la sociedad. es decir. aquellos productos en los cuales se representa a la sociedad a través de animales que se comportan y actúan como seres humanos.

Las canciones de Francisco Gabilondo Soler, "Cri-cri". quien nació en 1907 y comenzó a componer sus canciones infantiles en 1934, son referencia obligada cuando se habla de la representación de la sociedad a través de animales.

Hemos seleccionado para el análisis dos canciones de Cri-cri, en las que se presenta la visión de los ámbitos rural y urbano, para contrastar su crítica social contra la presentada en "El Compadre Coyote".

Comenzaremos con la visión que se tiene del habitante del campo, éste está representado por un abejorro, que recibe el nombre de Jicote aguamielero,⁶¹ físicamente está descrito con bigotes abundantes "de aguacero", moreno y gordo, la reina lo describe despectivamente como "ese prieto barrigón". Su perfil psicológico indica que es un personaje soñador "ilusionado de pedir, pedirle [a la reina de las abejas] su corazón", tenaz, (rasgo que se revela en la insistencia con la que pretende a la reina), y orgulloso. Esta última característica se aprecia en el siguiente verso:

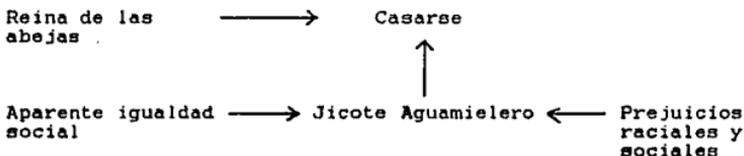
⁶⁰ Cfr. la canción que comienza con el verso "Estaba el señor Don Gato..." en: Ibid. p. 20. En esta canción se dan las siguientes informaciones: el gato está sentado en una silla de oro, cuando se ve grave hace su testamento, es llevado a enterrar bajo la liturgia católica. A través de estos datos podemos ver que no sólo se le asignan al gato ciertas características humanas, sino que este animal vive bajo los usos y costumbres de una sociedad.

⁶¹ "El jicote aguamielero". Cuentos y canciones de Cri-cri. Francisco Gabilondo Soler. Selecciones del Reader's Digest. Cassette 4.

rezumbando regresó a su maguey
sin rubores en la frente
porque ultimadamente
a la sombra de las pencas es el rey.

Cri-cri lo retrata como un personaje pobre "humilde de condición", pero no carente de educación y que conoce sus derechos "Leí que éramos iguales / según la constitución". Su vivienda es un maguey, lo cual nos remite directamente al campo, su oficio reafirma esta aseveración. Es aguamielero no sólo por adjetivo calificativo, sino por oficio.

El objeto que persigue es el matrimonio con la Reina de las abejas, y las función que desempeña está descrita en la siguiente matriz actancial:



A través de este modelo podemos ver que el objeto del Jicote es casarse con la Reina de las abejas, la cual ocupa la esfera del destinador. El Jicote no se transforma en el destinatario de su objeto debido a que se le oponen los prejuicios raciales y sociales, además se encuentra sólo para lograr su objeto debido a que en la esfera del ayudante se encuentra una igualdad social que por ser sólo una apariencia, pesa menos que el racismo y la superioridad social que son actitudes reales.

El habitante urbano, está descrito en la canción "El gato de barrio"⁶², este personaje es nombrado durante toda la canción como gatito, de su físico sólo se mencionan los bigotes. Sus rasgos psicológicos lo muestran como un personaje enamorado

⁶² "Gato de barrio", Loc. cit.

con un gran arraigo a su lugar, y como su barrio, es trabajador y pobre.

Su vivienda esta ubicada en las afueras de la ciudad, en el que subsisten muchos elementos rurales: está cerca de la sierra "...a lo lejos por los cerros...", aún se puede oír por la noche a las cigarras "...no dejan las chicharras de cantar" y los habitantes crían cerdos "empiezan los cochinos a roncar".

El gato tiene tradición, la cual se denota en el gran arraigo que siente por el lugar donde vive, y por las costumbres que ha heredado de ahí, de esta forma la canción menciona:

El gatito repitió: es imposible
que yo me fuera de mi cantón
por mi untaron los bigotes con manteca
para robarme el corazón.

El hecho mismo de que el personaje se defina en función de su barrio es un indicador de su tradición.

Por medio del análisis de estas dos canciones nos podemos percatar cuán diferente es la crítica social que hacen, Pruneda y Cri-cri a través de la zoomorfización de la sociedad.

Hay constantes en cuanto a la representación de algunos animales y lo que simbolizan. El habitante urbano está representado por ambos a través de un animal doméstico, en Pruneda es el perro, para Cri-cri, es el gato. Por otro lado el habitante del medio rural está representado por animales cuyo nombre proviene del náhuatl, los cuales aparecen en las leyendas y la lírica infantil. Esto puede ser reflejo de un campo como un ambiente rico en tradiciones y con gran influencia de la cultura indígena.

La crítica social es lo que separa a ambos creadores, mientras Cri-cri, le tiene una gran simpatía a las clases populares, y al habitante rural le da valores como el orgullo y la tenacidad, (lo presenta alfabetizado, conciente de sus derechos constitucionales y víctima de un racismo que se manifiesta a

través de adjetivos peyorativos "prieto, igualado"): para Pruneda el habitante del campo es flojo, sumiso y apegado a sus tradiciones al grado de no comprender las instituciones modernas, víctima de un racismo que pareciera lejano a la realidad de los lectores (se le discrimina por no ser de raza aria).⁶³

Lo mismo ocurre con la representación de los personajes urbanos, el gato no está caracterizado como pelado, mientras Tin responde enteramente a este estereotipo. El gato define a su barrio, y en consecuencia a sus habitantes, como pobre y trabajador: "yo soy de barrio, de un barrio pobre y trabajador", en tanto que Tin es completamente enemigo del trabajo. El perro carece de tradiciones y de pasado, mientras que el gato tiene un gran arraigo por su barrio y su historia.

La visión de la cultura popular que presenta "El Compadre Coyote" está más ligada a las concepciones oficiales que a las que presentan las manifestaciones de cultura popular. Tomemos un ejemplo de estas concepciones oficiales. Samuel Ramos en su libro El perfil del hombre y la cultura en México el cual se publicó en 1934, hace la descripción del indígena y del pelado. Menciona acerca del primero:

No creemos que la pasividad del indio sea exclusivamente un resultado de la esclavitud en que cayó al ser conquistado. Se dejó conquistar tal vez porque ya su espíritu estaba dispuesto a la pasividad. Desde antes de la conquista los indígenas eran reacios a todo cambio, a toda renovación. Vivían apegados a sus tradiciones, eran rutinarios y conservadores. En el estilo de su cultura quedó estampada la voluntad de lo inmutable.⁶⁴

El párrafo anterior es totalmente acorde con la visión del indígena que se presenta en "El Compadre Coyote"; el hecho de

⁶³ vid. supra, p. 87.

⁶⁴ Samuel Ramos, El perfil del hombre y la cultura en México. México, SEP-UNAM, 1987, p. 34

que para este personaje sea imposible adaptarse a la vida urbana, que no renuncie a sus huaraches y que cuando bebe toloache y Tin lo intenta curar, él se niega a cambiar, revela esa "voluntad de lo inmutable" de la que habla Ramos.

El mismo autor describe de la siguiente manera al habitante pobre del medio urbano:

El "pelado" pertenece a una fauna social de categoría infima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo.⁶⁵

Hay varios puntos de contacto en la representación que hacen los autores de "El Compadre Coyote" y la descripción que hace Ramos del pelado: En el párrafo citado, el filósofo menciona que el pelado forma parte de una "fauna social", los autores de la historieta retratan esta "fauna", a través de la zoomorfización de la sociedad, por ello los tipos populares están representados por animales. Por otra parte el pelado, está definido como "desecho humano de la gran ciudad" por ello Tin no tiene pasado, tradiciones, ni valores. Para Ramos el pelado es menos que un proletario, y en la tira cómica, mientras el Compadre Coyote no duda en trabajar de obrero, Tin nunca lo hace; con ello se remarca su nivel social por abajo de la clase proletaria.

El filósofo termina de describir al pelado como un ser grosero, agresivo, fanfarrón y desconfiado, que "carece de todo valor humano y es impotente para adquirirlo".⁶⁶

Como ya habíamos visto Tin presenta muchas de estas características: la falta de valores humanos, la agresividad, la fanfarronería y la desconfianza, forman parte de su perfil psicológico; aunque no es un personaje grosero ni es intelectualmente por completo un primitivo, ya que es astuto, este es el único

⁶⁵ Ibid. p. 50

⁶⁶ Ibid. p. 53

rasgo que lo liga con los personajes que en las leyendas se oponen a los coyotes. Su primitivismo intelectual se revela en que a pesar de su astucia no tiene la inteligencia que le permitiría salir de su situación.

En concordancia con la visión de Ramos, el Compadre Coyote y Tin están representados como seres pasivos, rutinarios, conservadores, primitivos y mezquinos, características que se reflejan en sus aspiraciones, ya que como ya lo habíamos mencionado, los objetos que persiguen corresponden al primitivismo que se encuentra presente cuando buscan satisfacer el hambre (matriz 3); a la conservación del orden existente, ejemplos de ello serían cuando buscan enriquecimiento personal o aculturarse, pues con estas acciones no cuestionan sino refuerzan la situación existente (matrices 2 y 7); a la inmutabilidad personal, se revela cuando persiguen no trabajar (matriz 5); y, finalmente a la mezquindad, modelo de ello es cuando su objeto es la venganza (matriz 1).⁶⁷

Las relaciones que establecen los protagonistas son mecánicas e instintivas, jamás se cuestionan ni se explican. Campo y ciudad conviven pero son antagónicos y este antagonismo desde el punto de vista de las concepciones oficiales no puede ser superado.

Pasaremos ahora a analizar la relación de los creadores, especialmente Salvador Pruneda, con la historieta.

Esta relación fue la de autores-productores, no la de esta característica aparejada a la de receptores-críticos. Fueron autores que jamás cuestionaron su creación.

Lo anterior se manifestó en el uso indiscriminado de algunos signos: las historias son reiterativas, los chistes se repiten con frecuencia (aún y cuando cambien las circunstancias o los personajes que los ejecuten), y además esta obra presenta lugares comunes que habían aparecido antes en la creación de

⁶⁷ vid. supra. p. 72-77.

Pruneda (es el caso de la presentación y la burla de las dificultades de los migrantes de provincia para adaptarse a la vida urbana) esto es un motivo ya utilizado por el autor en "Don Catarino" y que apareció también en otras historietas de la época, como en "Mamerto y sus conocencias", de Hugo Tilghmann.

La relación de Salvador Pruneda con el género refleja también esa falta de autocrítica, ya que no explota todas las capacidades del medio. Como habíamos mencionado en el primer apartado de este capítulo, en esta tira se privilegia el lenguaje escrito en detrimento del pictográfico.

En esta historieta se denota que los autores absorbieron las concepciones oficiales acerca de las clases subalternas, y participaron en la creación de la cultura nacional al retratar una cultura popular vista a través de los filtros de un nacionalismo que limitaba la riqueza pluricultural de México en el estereotipo del carácter nacional.

La influencia de la historieta norteamericana se refleja en el hecho de que se retomó el formato de tira cómica (*daily strip*) y los personajes tienen un trazo muy similar al de los personajes de Walt Disney. Este hecho pudiera deberse a la colaboración de Bismarck Mier, quien trabajó en los estudios Disney y en la Metro Goldwing Meyer; sin embargo, como ya lo habíamos señalado, esta similitud se da sólo en un plano formal.

La historieta tenía un propósito pedagógico, acorde con los objetivos de El Nacional en aquella época, esto se denota en las características de los personajes; por ejemplo, Tin no es un pelado en su lenguaje, asimismo, el Compadre Coyote jamás aparece borracho, cuando éste es un estado habitual del indio estereotipado.

Dentro de la misma línea pedagógica, se persigue exaltar el nacionalismo, y la historieta se une a la cruzada nacional por el pago de la deuda del petróleo. Persigue crear una conciencia de lo nacional al integrar en ésta elementos de las distintas culturas locales. Esto podría tener también como propósito

capturar lectores, puesto que si la ciudad estaba llena de migrantes de provincia éstos querrían verse reflejados en los medios de comunicación donde encontrarán parte de su vida. En la historieta se concentraron rasgos generales de cultura popular que perseguían la identificación de los migrantes con los modelos presentados. Por otra parte la ridiculización que hacía de los pobres permitía al público lector de periódicos, en general perteneciente a la clase media, compartir esa burla que se hacía del pueblo.

Los destinatarios de esta tira eran los niños, hecho que se pone de manifiesto en el momento en el que el diario incluye la tira en la página infantil del suplemento dominical, y presenta los personajes en la sección "Para recortar" del mismo suplemento.

Vamos a dar a los chiquillos que leen todos los domingos esta página una bonita colección de los personajes que figuran en las historietas de nuestro suplemento. Hoy va a visitarlos el Compadre Coyote.⁸⁸

Aunque podemos conocer a los destinatarios, desconocemos en realidad quiénes fueron los receptores de esta tira cómica, y de qué forma incorporaron a su cultura los mensajes de la misma.

El Nacional dio tal importancia a las historietas mexicanas, que llegó a promoverlas en la primera plana, un ejemplo de ello fue el anuncio aparecido en ésta el domingo 21 de agosto de 1938, donde se informaba:

Don Catarino y su respetable familia; el Compadre Coyote y el Vale Tin ya llegaron a México, y saludan cariñosamente a sus viejos amigos. Vea las historietas

⁸⁸ "Para recortar". en El Nacional, 14 de febrero de 1937, Suplemento dominical, página infantil.

en la sexta plana de la segunda sección (vid. apéndice fig. 11).

A principios de 1938, El Nacional editó un calendario ilustrado con los monitos que aparecían en sus páginas, entre los que se encontraban el Compadre Coyote y Tin (vid. apéndice fig. 12).

Nueve años antes de morir, Salvador Pruneda escribió un libro donde habla de la mayor parte de sus creaciones; ahí menciona que él y el público recordaban con mucho cariño a Don Catarino. (su primera historieta, y la primera historieta mexicana de inspiración norteamericana), pero ni en ese libro, ni en otro de los cuatro que consultamos escribió acerca de "El Compadre Coyote". Este hecho nos parece significativo; es probable que esta historieta no le interesara demasiado, quizá fue, como él lo llegó a escribir, un producto hecho para satisfacer a sus clientes⁷⁰; donde debió que copiar el estilo de otros y adoptar como representantes de la nacionalidad al pelado y al indio, no al charro, a quien consideraba como el verdadero representante de la nacionalidad mexicana.

Con este último punto llegamos al fin de nuestro análisis.

Podemos concluir que esta historieta es una fuente para conocer el punto de vista de la clase dominante con respecto al pueblo y la cultura popular. A través de esta tira podemos encontrar que aún cuando el nacionalismo promovió el acercamiento a la cultura popular, este acercamiento se plasmó en la historieta en forma de desprecio hacia el hombre del pueblo, ya fuera este del ámbito urbano o del rural.

⁶⁹ Ibid.. 21 de agosto de 1938.

⁷⁰ vid. supra. p. 54 y 62.

CONCLUSIONES

A través de este estudio hemos concluido que la tendencia de crítica social que expresaba "El Compadre Coyote" a través de la zoomorfización de la sociedad, era totalmente acorde con las concepciones oficiales de la época en la que fue escrita; por lo tanto, esta tira cómica es más una fuente para estudiar las concepciones oficiales acerca de las clases subalternas, que una fuente para reconstruir y caracterizar a la cultura popular.

La historieta en cuestión es reflejo de la sociedad de la época. La tira expresa la participación de los medios de comunicación en la elaboración de la cultura nacional.

Esta historieta es una fuente para estudiar las concepciones de las clases hegemónicas acerca de las clases dominadas. Estas concepciones se revelan en la sociedad que se retrata, cuyos personajes centrales son dos representantes de las clases subalternas: el indio y el pelado; a éstos se les consideraba reflejo de la nacionalidad. El Estado, surgido de la Revolución, necesitaba sustentarse en las clases populares, entre otras cosas, porque no contaba con tradiciones burguesas autóctonas en las cuales apoyarse.

En la historieta que analizamos se presenta la contraposición entre lo urbano y lo rural, a través del coyote y el perro chihuahuero. El primero representa un animal salvaje del campo, opuesto al perro, animal doméstico adaptado a la vida de las ciudades. Ambos confluyen en un mismo lugar, y constituyen una manifestación del proceso de industrialización y urbanización que vive el país en esos momentos.

El perro chihuahuero representa al pelado, quien tiende a la aculturación, rehuye al trabajo y utiliza la astucia con el fin de evitarse cualquier esfuerzo físico; sin embargo, no es grosero aunque esta sea una de las principales características del estereotipo. Ello se debe a que la historieta se destinaba a un público infantil.

El Coyote representa al indígena y con él la vida agraria. Es un signo sacado de las leyendas tradicionales, pero totalmente descontextualizado e integrado al mito de lo nacional: encarna al indígena flojo (pero más trabajador que el pelado), sumiso y tonto. Esta última característica se explica porque es el "otro", el que posee una cultura distinta, no comprendida por los autores.

Sin embargo no todas las características del Coyote son negativas; él, a diferencia de Tin, sí busca empleo y procura conservarlo, y además cuenta con tradición: recibió una herencia, mantiene contacto con su esposa (quien todavía cultiva la milpa de ambos) ejerció en su ambiente rural distintos oficios, etcétera.

A diferencia de su compadre, Tin no tiene pasado, porque encarna el desprecio que se tenía por la ciudad, lugar considerado como el sitio de la perdición y del abandono de los valores tradicionales. El perro chihuahuense es, como expresa Samuel Ramos acerca del pelado, "un desecho humano de la gran ciudad", un individuo acomplejado por su inferioridad, sin valores ni creencias y con la mente enajenada por lo material.

Al final de la tira, el Coyote comienza a adquirir las características del pelado, y este hecho sugiere que los autores comiencen a tratarlo con más libertad, porque identifican en él al estereotipo más cercano: el del ambiente de la ciudad en el que ellos mismos están inmersos.

Un reflejo del desprecio que en la época se tenía hacia el indígena se nota en las relaciones que establecen los dos protagonistas de la historieta las cuales representan la supeditación del indígena al mestizo.

En esta tira cómica las clases subalternas no están plasmadas con sus características y aspiraciones propias; están representados los dos pilares del mito de la nacionalidad, enmarcados en una geografía que puede corresponder a cualquier pueblo del país, donde se integran tanto elementos rurales como

urbanos, donde los animales reciben apelativos de diversas tradiciones, y donde se comen guisos de distintas partes de la República; es decir, estos personajes no están ubicados en un ambiente local o regional (el cual sería el espacio de la cultura popular), sino en un Estado nacional.

En los planteamientos teóricos de este trabajo habíamos dicho que, como medio de comunicación, la historieta es originalmente neutra en cuanto a que no pertenece a un determinado nivel cultural; a pesar de esta premisa, podemos concluir que se puede estudiar la cultura popular a través de ella; sin embargo es necesario analizar los contenidos, los cuales de ningún modo son neutros, y es necesario analizar los filtros subjetivos que tiene cada autor.

El nacionalismo que profesaban los autores de la historieta en cuestión les impidió comprometerse con la cultura popular, y a pesar de que reflejaron algunos elementos de ella, los integraban a otra cosmovisión.

Lo anterior se debe a que esta historieta es un producto de la cultura de masas. La pertenencia a este nivel se manifiesta en su carácter reiterativo y en el afán mercantil de satisfacer el gusto establecido. Los autores de la tira no buscaban expresarse particularmente y dar a conocer sus concepciones acerca de lo popular, sino sólo satisfacer a un público inmerso en la corriente nacionalista y en el crisol de culturas que era la Ciudad de México en aquella época.

Los resultados anteriores no invalidan que la historieta, como género, sirva como elemento para el análisis histórico de una época; pero el historiador debe realizar una valoración de los signos contenidos en la fuente con el fin de determinar el nivel cultural al que pertenece, y de ahí seleccionar qué fenómenos pueden reconstruirse a partir de ella.

Cuando estudiamos manifestaciones no consideradas como cultura oficial, debemos tomar una definición abierta de cultura, pues no podremos utilizar a ésta última como categoría de

análisis, si la presentamos con una definición cerrada, ya que su significado excluiría a los fenómenos que nos proponemos analizar.

Tomar una definición abierta de cultura nos permite emprender estudios sin prejuicios, y permitirá a la historia incursionar más en el campo de la cultura popular. Es posible que los historiadores investiguen diversos fenómenos a través de la historieta.

Nuestra disciplina tiene mucho por hacer en el campo de la historieta: se puede utilizar como fuente (como lo hicimos en este estudio), se puede realizar la historia de este medio en el interior de la República (la cual aún está por emprenderse, ya que se le ha tomado como un género privativo de la Ciudad de México, y no se han considerado las realizaciones de los historietistas de los estados), también sería interesante estudiar la evolución de los trazos y los diseños de las historietas.

Consideramos importante el estudio de esta fuente porque corresponde a uno de los grandes medios de comunicación del presente siglo, con grandes posibilidades de expresión y que no ha sido lo suficientemente atendida por historiadores, aún cuando ella da testimonio de su época.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERRO, Solange y Serge Grusinski, Manual de Historia de las mentalidades. México. INAH. 1979, 379 pp.
- AURRECOECHEA, Juan Manue. y Armando Bartra. Puros cuentos. La historia de la historieta en México (1874-1939). México. CNCA-Ed. Grijalbo. 1989.
- BARON-Carvais, Annie. La historieta. México. FCE. 1989. 181 pp. (Colecc. Popular. 422)
- BARTRA, Roger, La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano. México. Grijalbo. 1987. 271 pp.
- , Oficio mexicano. México. Grijalbo. 1993. 208 pp
- BERISTAIN, Helena. Análisis estructural del relato literario. México. UNAM. 1982. 200 pp.
- CARRASCO Puente, Rafael. La caricatura en México. México. Imprenta Universitaria. 1953. 322 pp.
- CIRESE, Mario Alberto. Ensayos sobre las culturas subalternas. trad. Luis Barjau. México. INAH. 1979. 145 pp. (Colecc. Cuadernos de la Casa Chata. 24).
- COLOMBRES, Adolfo. (comp.). La cultura popular. México. Premiá. 1987. 148 pp. (Colecc. La red de Jonás).
- COMA, Javier. Los comics, un arte del siglo XX. Barcelona. Guadarrama. 1978. 204 pp. (Colecc. Punto Omega).
- CURIEL, Fernando. Mal de ojo. Iniciación a la literatura icónica. México. UNAM. 1989. 212 pp.
- DIAZ Roig, Mercedes y María Teresa Miaja. Naranja dulce. limón partido. Antología de lírica infantil mexicana. México. El Colegio de México. 1979. 151 pp.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona. Lumen. 1990. 366 pp.
- GALI, Montserrat. El arte en la era de los medios masivos. Madrid, Fundesco, 1986. 115 pp. (Colecc. Impactos).
- GARCIA Canclini, Néstor. Las culturas populares en el capitalismo. México. Nueva Imagen. 1982. 171 pp.
- GARCIA, Elvira. ...Es Cri-cri. México. Posada. 1985. 164 pp.

- GUINZBURG, Carlo. El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI. Barcelona, Muchnik. 1981. 257 pp.
- GOLDMANN, Lucien. La creación cultural en la sociedad moderna. Barcelona, Ed. Fontamara, 1980, 170 pp. (Colecc. Ensayo contemporáneo).
- GONZALEZ Casanova, Pablo. Cuentos indígenas. México, UNAM, 1965. 118 pp.
- GONZALEZ y González, Luis. Historia de la Revolución mexicana, periodo 1934-1940. vol. XIV. Los artifices del cardenismo. México, El Colegio de México, 1979. 273 pp.
- , Historia de la Revolución mexicana, periodo 1934-1940. vol. XV. Los días del presidente Cárdenas. México, El Colegio de México, 1981. 381 pp.
- GRAMSCI, Antonio. Cultura y literatura. Selección y prólogo: Jordi Solé-Tura, 4a. ed., Barcelona, Península, 1977, 363 pp.
- , "El hombre individuo y el hombre masa", en: Gramsci, Antología. Select. Manuel Sacristán, México, Siglo XXI eds. 1986, pp. 281-284.
- GUBERN, Román. El lenguaje de los comics. Barcelona, Península, 1974, 184 pp. (Colecc. Ediciones de bolsillo, 195).
- , Literatura de la imagen. Barcelona, Salvat, 1980, 141 pp. (Colecc. Biblioteca Salvat de grandes temas).
- GUTIERREZ Espíndola, José Luis. Un diario para la Revolución. El Nacional en la historia de México. vol. I. Prol. Raúl Trejo Delarbre, México, El Nacional. 1979. 276 pp.
- HERNER, Irene. Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México. México, UNAM-Nueva Imagen, 1979. 318 pp.
- LADRON de Guevara, Moisés. (coord.) Política cultural del Estado mexicano. México, CEE-GEFE, 1983, 250 pp.
- LOMBARDI Satriani, L. M. Antropología cultural: Analisis de la cultura subalterna. Argentina, Galerna, 1975, 197 pp.
- LUTZEMBERGER, Maria Grazia, et. al., Cultura, comunicación de masas y lucha de clases. México, Nueva Imagen, 1978. 277 pp.
- MONSIVAIS, Carlos, et. al., El comic es algo serio. México, Eds. EUFESA, 1982, 198 pp. (Colecc. Comunicación).

- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En: Historia General de México. vol. IV. México, El Colegio de México, 1977.
- NOVO, Salvador. La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas. México, Empresas Editoriales, 1964.
- ORTIZ Angulo, Ana. Definición y clasificación del arte popular. México, INAH, 1990. 150 pp. (Colecc. Científica).
- PASQUALI, Antonio. Comunicación y cultura de masas. 4^a ed.. Caracas, Monte Avila eds., 1977. 611 pp.
- PRUNEDA, Salvador. La caricatura. México, Ed. del Autor, 1973.
- , La caricatura como arma política. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958.
- , Huellas. México, México Nuevo, 1936. 159 pp.
- , Periódicos y periodistas. México, Editores de Revistas ilustradas, 1975.
- RAMOS, Samuel. El perfil del Hombre y la cultura en México. México, SEP-UNAM, 1987. 250 pp.
- RAMOS Arizpe, Guillermo y Salvador Rueda Smithers. Jiquilpan 1895-1920. Una visión subalterna del pasado a través de la historia oral. México, Centro de Estudios de la Revolución Mexicana A.C., 1984. 327 pp.
- ROBE Stanley, L., Mexican Tales and Legens from Los Altos. Berkeley, University of California Press, 1970, 578 pp. (Folklore Studies, 20).
- , Mexican Tales and Legens from Veracruz. Berkeley, University of California Press, 1971. 161 pp. (Serie Folklore Studies, 23).
- SANCHEZ Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de Estética marxista. México, Era, 1977. 293 pp.
- STEIMBERG, Oscar. Leyendo historietas. Buenos Aires, Nueva visión, 1977, 154 pp.
- TALENS, Jenaro, et. al. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid, Cátedra, 1988, 238 pp.
- VÁZQUEZ Valle, Irene. (comp.). La cultura popular vista por las élites (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952). México, UNAM, 1989. 566 pp.

HEMEROGRAFIA

- "X Aniversario de El Nacional". en: El Nacional, 27 de mayo de 1939, p. 4.
- "Apuntes de actualidad. Improvisación de Aniversario. Y sigue la improvisación". en: El Nacional, 27 de mayo de 1935, 2^a sección, p. 1.
- BEJAR Navarro, Raul, "¿Qué es la cultura popular?" En: Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM-FCPyS, no. 95-96, enero a junio de 1979, pp. 5-14.
- "Edición de Aniversario", en: El Nacional, 27 de mayo de 1938, p. 1.
- ESTRADA, Pedro, "El Nacional, Sesenta aniversario", en: El Nacional, 27 de mayo de 1979, p. 3, 15.
- FAVARI, Pietro, "La historieta desde la cuna", En: Artes Visuales, no. 22, México, Museo de Arte Moderno/INBA, julio-agosto 1979.
- HINDS, Harold Jr., "Algunas reflexiones sobre la historieta mexicana", en: Artes visuales, no. 22, México, Museo de Arte Moderno/INBA, julio-agosto 1979.
- MUÑOZ, Luis, "En su última morada Salvador Pruneda, un Quijote de la caricatura", en: El Nacional, 1 de noviembre de 1984, 1^a sección p. 2.
- MUÑOZ Cota, José, "Ha muerto Salvador Pruneda", en: Novedades, 13 de noviembre de 1984, sección editorial, p. 5.
- "Murió el célebre caricaturista mexicano Don Salvador Pruneda" en: El Nacional, 1 de noviembre de 1984, primera plana.
- "El Nacional cuenta con un departamento de publicidad moderno y bien organizado", en: El Nacional, 27 de mayo de 1937.
- "El Nacional fue creado para satisfacer las necesidades de un partido de responsabilidad", en: El Nacional, 27 de mayo de 1936.
- NORIEGA, Raúl, "Balance de ocho años de trabajo" en: El Nacional, 27 de mayo de 1937, Edición de aniversario, p. 5
- , "Mensaje al sindicato de El Nacional en ocasión del noveno aniversario", en: El Nacional, 27 de mayo de 1938, primera plana.

PRUNEDA, Salvador, et. al. "El Compadre Coyote", tira cómica publicada en: El Nacional, Suplemento dominical, febrero de 1935 - mayo de 1940.

"Seis años de superación continuada" Editorial, en: El Nacional, 27 de mayo de 1935, 2^a sección, p. 1.

SUAREZ Lozano, José, (coord), "La historieta mexicana", en: Artes de México, México, 1972, 91 pp.

"Suplemento Dominical", en: El Nacional, 6 de septiembre de 1936, p. 11.

"Una estadística de los servicios de El Nacional", en: El Nacional, 27 de mayo de 1937. Edición de aniversario, p. 1.

VILLORO, Luis, "La cultura mexicana de 1910-1960". En: Historia Mexicana, El Colegio de México, vol. 10, no. 2, [38], octubre-diciembre de 1960, pp. 196-219.

ENTREVISTAS

CAMACHO Morfín Thelma. Entrevista oral a Aurora Martínez Morales
vda. de Pruneda Castro, México DF, 10 de marzo de 1993.

-----, Entrevista oral a Dolores Paquilla vda. de Pruneda Malda,
México DF, 27 de marzo de 1992.

APENDICE



figura 1



figura 2



figura 3



figura 4



figura 5

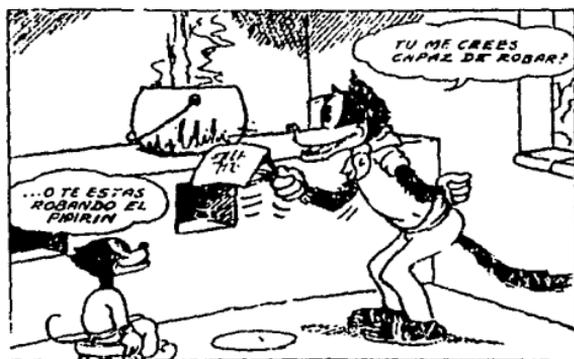


figura 6



figura 7



figura 8



figura 9



figura 10



figura 11



figura 13



figura 14

