



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**LÁGRIMAS, RISAS Y... CÓMICS. LA VISIÓN DEL MÉXICO INDUSTRIAL EN
LA OBRA DE YOLANDA VARGAS DULCHÉ**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
PRESENTA:**

JUAN MANUEL PEDRAZA VELÁSQUEZ

ASESOR: LIC. MANUEL ORDÓÑEZ AGUILAR

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México
Junio de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	5
1. Una (brevísim) introducción a la historieta y su historia	14
Hacia una ¿definición? de historieta y cómic	14
Antecedentes: la caricatura en el siglo XIX	16
La aparición de la historieta mexicana, 1904-1934	27
Del Milagro Mexicano al milagro del cómic. Industrialización en México y consolidación de la historieta mexicana	40
2. Desde un lugar de lágrimas y risas: Yolanda Vargas Dulché, su obra y el melodrama	58
Entre lágrimas y risas, una biografía de Yolanda Vargas Dulché	58
El éxito de los pepines: una introducción a la teoría de la recepción	70
Impacto de los pepines en la sociedad mexicana	74
Y... ¿qué tenían los melodramas?	84
3. Entre llantos, lloriqueos y desaires; sociedad mexicana en la obra de Vargas Dulché	97
Los monitos frente a los cambios sociales	97
Entre la sumisión y la libertad: la mujer mexicana en la obra de Yolanda Vargas Dulché	99
Los dramones en el arrabal: la estructura familiar frente a la industrialización	112
Del llanto al progreso hay sólo un paso: educación y ascenso social	123
De las múltiples chambas que coexisten con el llanto: artes, oficios y profesiones en el cómic	134
4. Aires de modernidad y de tradición: México en la visión de Vargas Dulché	142
México ante las historietas	142
El México que llegó: imágenes generales de la ciudad y el campo	144
El progreso se vuelve sepia: la modernidad vista y entendida por el melodrama	153
El “otro” México moderno. Pobreza en la capital del progreso	159
México en el mundo. Cultura popular y vida cotidiana en el melodrama	170
Consideraciones finales	180
Fuentes	187
Bibliografía	187
Hemerografía	193
Artículos electrónicos	195
Videografía	197
Tesis	197

Dedicatorias:

A mis padres, por su incondicional apoyo.

A Manuel Ordóñez, asesor, profesor y amigo.

A mis profesores de la licenciatura en Historia.

A la memoria del profesor Juan Bautista José Soria Díaz.

A mis hermanos, por estar cuando los necesitaba.

A mis amigos por sus observaciones y comentarios

A mis alumnos por mostrarme lo bonito de la docencia; en especial a una pequeña
“presuntuosa”.

Agradecimientos.

Un trabajo de investigación no es cosa fácil de hacer. En él forzosamente interviene el apoyo de muchas personas sin las cuales la proeza organizativa de investigación, recopilación, análisis y redacción sería imposible. No sólo es justo sino imprescindible comenzar este texto con un sincero agradecimiento hacia las personas que hicieron posible esta tesis de licenciatura.

Primeramente he de agradecer a mis padres: Esperanza Velásquez González y Mario Pedraza Morales, por su incondicional e incomparable apoyo que me dieron a lo largo de toda mi vida, sin ellos no hubiera sido posible nada. A mis hermanos por su apoyo, alegrías y todos los momentos en este trayecto. A toda mi familia que siempre me apoyó, en especial mi tía María Guadalupe Pedraza Morales.

A mis maestros de la licenciatura en Historia en la FES ACATLÁN por haberme formado y darme las herramientas necesarias en los cuatro años de mi estancia en la carrera de Historia. Al profesor Manuel Ordóñez, asesor, por haber aceptado dirigir este proyecto y por sus comentarios, observaciones y críticas puntuales al mismo. A la maestra Irma Hernández quien en aquel lejano año 2011 me alentó al elegir la historieta como tema de tesis; a la maestra Patricia Montoya, por darme las herramientas necesarias en la clase de métodos y técnicas de investigación histórica sin las cuáles no se hubiese realizado este trabajo y a mis sínodos, el Dr. Gilberto Urbina Martínez y el Mtro. Ricardo Govantes Morales por sus puntuales observaciones y correcciones.

A mis amigos. Gracias por brindarme su amistad en momentos difíciles y en motivarme. Tanto los de la Facultad como los de otras universidades en especial a Aura Mercado, Carlos González, Ulises Rodríguez, Julio Pérez Rivas, Rodrigo Espinosa de los Monteros, Carlos Roa, Miguel Ángel Juárez, Luis Guadarrama, Manuel González y muchos con los que compartí muy buenos momentos.

A mis amigos y compañeros del INEHRM, en especial a “H Cuerpo de Becarios” quienes me brindaron su apoyo y amistad durante mi estancia en el instituto: Jorge, “Chava”. “Bere”, Carla, David, Héctor, Erika, “Paty” y Fátima. Esta tesis también es para ustedes.

Por último pero no menos importantes quiero agradecerles a los alguna vez fueron mis alumnos; la casualidad me llevó a dar clases y ahí aprendí el valor a la docencia. Merecen especial mención mis ex alumnos de la preparatoria CEDCO, por demostrarme que pese a los problemas uno puede salir adelante. También al profesor Fernando García Rosete por darme una oportunidad en la docencia cuando incluso ni yo creía en mí.

A todos aquellos que estuvieron conmigo... muchas gracias.

Introducción

Historieta, cómic, revistas de monitos, pepines, tiras cómicas son algunos de los sinónimos o palabras aceptadas para este medio de comunicación de masas que lleva más de 100 años de circulación a nivel mundial. Desde el momento en que fue concebida con la publicación de *The Yellow Kid* en 1896, la historieta fue un producto cuyo destinatario principalmente fueron las masas, los sectores bajos con un grado mínimo de alfabetismo. De ahí en adelante, su producción fue encauzada en cooptar una mayor cantidad de público. Debido a este carácter popular, el medio fue identificado como una especie de “paraliteratura”, cuyo consumo se asociaba principalmente con sectores populares. Y pese a que fue una herramienta primordial en la venta de los principales diarios en Norteamérica, los académicos le daban poca seriedad.

Posteriormente, las tiras cómicas se independizan de los diarios para tener su propio formato. Los temas preferidos eran de acción, detectives y misterio, debido a que encajaban perfectamente con el contexto del momento, cuando el gansterismo, el crimen y la inseguridad aumentaron en Estados Unidos a raíz de la Gran Depresión. Por otra parte, nuestro país prefería los temas tradicionales, el ambiente rural en contraste con la ciudad y la comedia fueron las historietas predilectas a principios de los años treinta. Independientemente de la temática, la historieta recibió la mirada inquisidora de los sectores letrados de su tiempo. Sin embargo su lenguaje sencillo, aunado a una trama nada compleja y realizada en pocas páginas, ocasionaron que durante mucho tiempo fuera marginada de todo tipo de análisis académico.

Por otra parte, los estudios que fueron pioneros en el análisis de la historieta, mostraron a este medio como un instrumento más de la dominación elitista sobre las clases populares. En Chile, los comunicólogos Ariel Dorfman y Armand Mattelart se dedicaron a analizar las tiras cómicas que la compañía de Walt Disney distribuía en aquel país en el año de 1972.¹ Los autores, en su tesis central demostraron que en éstas se reproduce, legitima y propaga una ideología colonialista impuesta por Estados Unidos. Incluso argumentaron que su obra se trataba de un “manual de descolonización”; ésta fue la primera vez en América Latina que la historieta fue analizada desde las ciencias sociales, empero, el estudio de los comunicólogos sólo promovió el estereotipo de que la historieta era una evasión social.

Años más tarde, los estudios del cómic recibirían nuevos enfoques: Irene Herner en su ya clásica obra *Mitos y Monitos* analiza la historieta mexicana, su papel dentro de la sociedad mexicana y la representación de ésta;² en Estados Unidos se creó el *Journal of Popular Culture*, revista especializada en la comunicación de masas, en donde la historieta mexicana recibió un especial tratamiento; en España, Javier Coma realizó un breve acercamiento a la historia de la historieta en Estados Unidos y su función dentro de la

¹ Vid. Ariel Dorfman y Armand Matelart, *Para leer al Pato Donald, comunicación de masas y colonialismo*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1972.

² Vid. Irene Herner, *Mitos y monitos, historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM-ERA, 1979.

sociedad y el Estado norteamericano.³ Poco a poco, y aunque escasos, los estudios del cómic fueron tomando importancia entre las ciencias sociales.

En cuanto a nuestro país, los estudios de comunicación de masas fueron los pioneros en tratar a la historieta, su distribución, difusión y el mensaje implícito en ella hacia sus lectores; sin embargo, si nos referimos a las revistas de monitos no sólo como una fuente histórica, sino como un objeto de estudio que por sí mismo nos permite adentrarnos a procesos sociales y culturales que acaecieron en distintas épocas, la primera obra en rescatar el contenido histórico de los cómics fue *Puros Cuentos* de Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, publicado por vez primera en 1988. Poco a poco las revistas de historietas fueron ganando un lugar entre los académicos y científicos sociales pese a su carácter popular y masivo. El tiempo y las nuevas metodologías en las ciencias sociales hicieron ver a los investigadores el valor de la historieta como producto histórico-cultural.

No obstante, debemos preguntarnos, ¿qué tiene el cómic que lo hace tan interesante y entretenido para el público en general? Para resolver esta pregunta citamos el siguiente fragmento que Howard Zinn hace en la versión gráfica de *Una historia popular del imperio americano*: “Mi verdadera educación fue cuando encontré en la calle algo que brillaba, era un libro de cubiertas doradas. *Tarzán y las joyas de Opar* por Edgar Rice Burroughs. Faltaban las diez primeras páginas pero no me importó, estaba encantado”.⁴ La cita anterior nos muestra que, al igual que Zinn, millones de niños, jóvenes y adultos recién alfabetizados se iniciaron en el hábito de la lectura con historietas. Al ser un producto de fácil acceso, costo accesible y sumamente portable, el cómic pronto se convirtió en una lectura habitual.

En México, a diferencia de su similar norteamericano, la historieta mexicana no se vendía en locales especializados; bastaba cualquier puesto de periódicos, ya sea fijo o improvisado, para exhibir el material historietil. En un principio, el material importado y las historias de aventuras fueron los temas predilectos, pero muy pronto el melodrama seriado fácilmente se posicionó como el género preferido del público mexicano. Y es que en un país con una población creciente y un Estado posrevolucionario cuyo principal meta en materia educativa fue alcanzar el mayor número de personas alfabetizadas, los monitos representaban una alternativa viable en la práctica de la lectura debido a sus precios accesibles y la facilidad de su trama.

Si recientemente la historieta ha sido retomada por diversos académicos e investigadores surge la pregunta ¿por qué hacer una investigación más sobre el cómic en México? Si bien es cierto que incluso se han hecho varias obras que rescatan la historia de las revistas de monitos, al historiador debe preguntarse ¿qué fenómenos culturales, políticos y sociales podemos ver a través de la historieta? Y no sólo eso, recordemos también que el contenido a veces es mediado y censurado por el Estado, por lo que también es pertinente preguntar ¿hasta qué punto el cómic y el Estado compartían la misma visión? Y por último, ¿la historieta es a su vez un reflejo de la cotidianidad del momento?

³ Vid. Javier Coma, *Del gato Félix al gato Fritz: una historia de los cómics*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

⁴ Howard Zinn, *Una historia popular del imperio americano*, Madrid, Sinsentido, 2010, p. 123.

De igual manera, en América Latina el análisis sobre los monitos puede ayudarnos a esclarecer otros temas de vital importancia: el impacto de las campañas de alfabetización, la cultura popular así como las prácticas de lectura. En la gran mayoría de los países latinoamericanos, las personas recién alfabetizadas leían con frecuencia revistas de historietas, por ende, no sólo aumentó el consumo, sino que las prácticas y las maneras en que se desarrolló la lectura cambiaron drásticamente. Una teoría de la recepción del cómic podría ayudarnos a realizar una mejor y más detallada historia de la lectura en la zona.

A pesar de las posibilidades que nos pueden brindar las historietas, éstas no quedan exentas de dificultades metodológicas: la primera de ellas es la disponibilidad y el resguardo de las fuentes. Debido a su carácter de “literatura de masas”, pocos archivos, bibliotecas y hemerotecas se dedicaron a resguardar las historietas al considerar su “escaso” valor histórico, por lo que muchas de ellas fueron guarecidas en archivos particulares de difícil acceso. En el caso de México, las historietas de la época dorada las conservaba el Archivo del periódico *Esto*, después su resguardo se dio a la Hemeroteca Nacional. Además de la Hemeroteca y El Museo del Estanquillo no existe en nuestro país otra colección o acervo público considerable de revistas de historietas.

Otra dificultad más estriba en que no hay un adecuado programa de conservación y resguardo de este material. Las historietas están hechas de un material frágil que se deteriora muy fácilmente y que suele ser afectado por las inclemencias del tiempo. En México, por ejemplo, los volúmenes que contenían *Pepín* y *Chamaco*, los dos principales títulos en la década de los cuarenta, estuvieron arrumbados sin clasificación ni cuidado alguno, hasta que en 1994 Juan Manuel Aurrecochea y su equipo de trabajo se dieron a la tarea de clasificar las series; sin embargo, la fragilidad del papel y los volúmenes hacen que poco a poco se pierdan páginas o volúmenes enteros de este valioso material.

Lo ideal para salvar no sólo este material, sino la historieta y su invaluable carácter histórico es la preservación digital. Con un acervo que día a día se va deteriorando más, lo mejor sería una total y completa digitalización de las revistas de monitos, no sólo en la Hemeroteca Nacional, sino en los archivos del mundo. La preservación digital no sólo ayudará a conservar este material, sino que facilitará y hará más accesible su consulta. Y es que en pleno siglo XXI, y en una disciplina que cada vez más va expandiendo sus temas, la historieta se vuelve en un recurso que puede apoyarnos en la investigación de fenómenos políticos, culturales y sociales, en palabras de la investigadora Alij Anaya:

Las ilustraciones y los argumentos de las historietas festejan o critican ora procesos sociales como la opulencia y la pobreza o bien complicados sistemas simbólico-discursivos como el género, la justicia, la lucha de clases o las imprescindibles urgencias estético-afectivas. Pero aún hay más: tras convivir con las aventuras nacionales referidas, al héroe y a la heroína mexicana aún les resta volver a casa y al barrio para lidiar con la belleza, la maldad, el esfuerzo, el cariño, la violencia y la muerte. La historieta mexicana del siglo pasado

representa esto y un tanto más: ella evoca una tablilla del recuerdo que aguarda aquellas interpretaciones que la conviertan símbolo de cultura nacional.⁵

Más que una “tablilla del recuerdo” como lo menciona la autora, el cómic es por sí mismo un referente historiográfico, además de ser testigo de procesos económicos, sociales y culturales, pues en sus múltiples historias vemos representados los sentimientos, sueños, contradicciones y aspiraciones de una sociedad desigual. Para las clases populares, el leer, sobre todo en el caso del melodrama, que una persona humilde, pobre y con escasa preparación educativa lograba sobreponerse a cualquier clase de adversidades, representaba más que un entretenimiento, una forma de ver y enfrentarse a la difícil vida que llevaba la clase trabajadora. El cómic tuvo un efecto terapéutico y hacía la vida más amena, no es casualidad que millones de mexicanos rieran, gritaran y se apropiaran de las tramas, personajes y argumentos, como lo menciona Armando Bartra:

Nunca antes tantos mexicanos compartieron en sincronía los mismos deleites culturales. Nunca antes tantos compatriotas disfrutaron idénticas aventuras y desventuras de ficción. Nunca antes tantos de nosotros reímos y lloramos, virtualmente a coro, por las mismas gracias y desgracias. Y es que nunca antes tantos mexicanos supieron leer y tampoco hubo en tiempos anteriores, narradores capaces de contar sus historias para públicos en verdad multitudinarios ni editores dispuestos a jugársela con mexicanos rasos. Estamos hablando según el número de lecturas de entre cinco y diez millones de lectores de revistas de muñequitos.⁶

Bartra sintetiza en pocas líneas el impacto y la importancia de la historieta mexicana. Más allá de ver el melodrama en sí, la historia, narración o el argumento sentimental, nuestra disciplina en específico requiere analizar la historieta no como una fuente de apoyo, sino como un documento que por sí solo nos ofrece una visión de su época y que propone varias alternativas a los problemas económicos, culturales y sociales de una época. Bartra también asegura “que la gestación de la historieta moderna resulte principalmente de su éxito como mercancía no le resta trascendencia cultural”.⁷ Pese a su carácter eminentemente capitalista y popular, hoy el cómic exige una segunda oportunidad ante nuestra disciplina, no sólo por ser una fuente histórica, sino porque a través de este medio se vislumbran diversas perspectivas de análisis.

La moral convencional en las historietas ilustradas. En historietas mexicanas como *Kalimán* o *Lágrimas, Risas y Amor*, las nociones sobre el bien y el mal, la audacia y la cobardía, la serenidad frente a la furia, el amor frente al odio, se viven mediante variados ejemplos que nos proporcionan los valores morales, religiosos, políticos vigentes. Éstos eran valores “nacionales” originados por la clase social poseedora de los medios de producción.⁸

⁵ Alij Anaya, “pasiones y temores en la historieta mexicana”, citado por Juan Manuel Aurrecochea en *Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, disponible en <http://www.pepines.unam.mx/> (consultado el 13 de febrero de 2015).

⁶ Armando Bartra, “Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano”, en Esther Acevedo (coord.) *Hacia otra historia del arte en México: 1920-1950*, Tomo III, México, CONACULTA, 2002, p. 141.

⁷ *Ibidem*, p. 128

⁸ Ezequiel Maldonado, “Pepines, Chamacos y Agachados, expresiones de una cultura popular” en *Tema y variaciones de la literatura*, México, UAM-Azcapotzalco, No. 36. Enero-Junio de 2011, p. 204.

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar la obra de Yolanda Vargas Dulché y demostrar cómo ésta es un referente historiográfico para adentrarnos a las características sociales, políticas, económicas y culturales de México en los años cuarenta y principios de los cincuenta durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés. Se eligió este marco temporal ya que es una época de transición para el país, donde comienza a presentarse una paulatina industrialización y un cambio en el modelo económico que repercutirá en el ámbito social y cultural de la población mexicana, aunando a que es precisamente en este periodo cuando la lectura de historietas se vuelve masiva y parte importante en la vida cotidiana de los mexicanos.

A su vez, se indagará el impacto, la recepción y las prácticas de la lectura que tuvo la historieta mexicana, esto para conocer la trascendencia y la importancia de las revistas de monitos en la sociedad mexicana y analizar algunas prácticas de la lectura en México; no obstante, para conocer esto es necesario primero situarnos en el contexto político social en el cual estas publicaciones tuvieron gran auge, es decir, analizar los sucesos, cambios y transformaciones de la vida cotidiana durante los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés, así como la política económica aplicada durante sus mandatos, esto ayudará a adentrarnos en las características políticas sociales y culturales en este periodo.

También se investigará cómo en las obras de Yolanda Vargas Dulché se plasmaban los cambios acaecidos en el México posrevolucionario, sobre todo el funcionamiento de sociedad mexicana. Para esto, no sólo se observará el análisis de los argumentos, también la manera en la que se representa a los personajes de la trama, el lenguaje utilizado en los cómics y la gráfica empleada. Para el análisis del comic, se tomarán como base los estudios hechos por diversos investigadores (generalmente sociólogos e historiadores), principalmente las obras de Harold Hinds en la revista *Journal of Popular Culture*, Juan Manuel Aurrecochea, Armando Bartra y Ana Merino.

Se eligió a Yolanda Vargas Dulché por varios motivos: primero que nada por ser la autora de historietas, junto con José G. Cruz, más leída en México durante las décadas de 1940 y 1950, asimismo porque en sus melodramas seriados vemos representadas a prácticamente todas las capas de la sociedad mexicana, desde el obrero asalariado hasta el empresario acomodado que finge ser aristócrata; por tanto nos dan una visión de la sociedad, aunque esta sea parcial e idílica en ocasiones. No obstante, los melodramas seriados nos permiten conocer cómo ciertos sectores de la sociedad observaron e interpretaron las transformaciones ocurridas en nuestro país durante los sexenios de Ávila Camacho y Alemán Valdés.

Es necesario aclarar que sería irrisorio suponer que la historieta nos ofrece una visión total de la realidad mexicana del momento, ya que muchas escenas o situaciones sociales, ya sea por censura o por criterio de los editores, quedaban excluidos de la historieta (por ejemplo aspectos como la violencia o la prostitución); por tanto, la historieta no reproduce de una manera objetiva la realidad mexicana en su conjunto, pero al ser el medio de comunicación más leído y distribuido en el país, nos ofrece en sus páginas una visión e interpretación de las transformaciones suscitadas a partir del “Milagro Mexicano”. Pese a esto, debemos ser muy cuidadosos. El hecho de que su producción sea en masa no significa que el cómic sea leído únicamente por las clases populares, como lo afirma Ana Merino:

El cómic, será en sí mismo, un producto destinado a la cultura de masas que también recoge esa escenografía popular, pero desde lo popular, a diferencia de la literatura que habla de lo popular y lo masivo como un fenómeno o personaje, el cómic en sí mismo es un objeto popular y masivo que contiene un habla popular y masiva.⁹

Si bien es cierto que en algunos países como en Estados Unidos la lectura de cómics se dio principalmente entre la población juvenil, en México no podemos tampoco hacer esta distinción, incluso, a partir de 1944 *Pepín* incluía en su encabezado el subtítulo “Exclusivo para adultos”, sin embargo su lectura no se limitó a este sector ni a los sectores bajos. Obreros, campesinos, comerciantes, empleados de oficina, ejecutivos e incluso la clase adinerada y gente que tenía un nivel de cultural y económico avanzado leían los pepines, esto los podemos notar al examinar las cartas, notas y dedicatorias que llegaban a las oficinas de la historieta.¹⁰

Las fuentes para el presente trabajo son muy variadas, desde el material hemerográfico (las historietas de Yolanda Vargas Dulché) hasta estudios e investigaciones que se han publicado sobre la historia de la historieta en México. Asimismo, para ver la función que desempeñó la historieta mexicana, necesariamente se indagará en el contexto, es decir, se consultarán el material bibliográfico y hemerográfico referente a los periodos presidenciales de Ávila Camacho y Miguel Alemán, esto para situarnos en la época donde la historieta fue elaborada. Por último, se analizará diferente material videográfico así como entrevistas personales. Todo esto para reconstruir una biografía intelectual de la autora y descubrir los posibles motivos que tuvo al realizar los melodramas.

En cuanto al material de primera mano (en este caso los argumentos de Yolanda Vargas Dulché) éstos se encuentran en la revista *Pepín*, diario de historietas dirigido por el coronel José García Valseca. Afortunadamente, las obras de Vargas Dulché se encuentran disponibles en las instalaciones de la Hemeroteca Nacional de México, pese a que el material se clasificó tardíamente, y que algunos ejemplares se perdieron con el paso del tiempo,¹¹ 22 argumentos se archivan en las instalaciones de la hemeroteca y 17 se conservan íntegros sin ningún deterioro o páginas faltantes.¹² A su vez, las reediciones hechas en los años sesenta conservan el argumento con mínimos detalles, por lo que, en casos extremos, pueden complementar a los que faltan en las páginas de *Pepín* y *Chamaco*.

Para analizar el cómic se utilizará el modelo propuesto por el investigador español Miguel Ángel Muro Murillo, en su libro *Análisis e interpretación del cómic*, explica que para analizar el mensaje que nos quiere dar el cómic y la importancia de éste, se debe poner atención a los distintos elementos internos y externos que intervienen en elaboración y comercialización. Primero, él explica que antes de analizar los argumentos, se debe reconocer las características físicas del cómic: tamaño, gráfica, tipo de letra, viñetas y

⁹ Ana Merino, *El Cómic Hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 31,32.

¹⁰ Véase notas 46-51, capítulo 2.

¹¹ Yolanda Vargas Dulché debutó en *Chamaco*, con una historia de aventuras, después colaboró como “escritora anónima” en la serie *Rutas de emoción*. La primera tira cómica de Dulché se encuentra perdida ya que ningún archivo en el país tiene ejemplares de *Chamaco* de ese año (1943).

¹² Misteriosamente, la Hemeroteca Nacional conserva ejemplares de *Pepín* y *Chamaco* hasta el 31 de marzo de 1953, por falta de este material, tres argumentos quedaron inconclusos: *Noche*, *Cruz gitana* y *Juventud de príncipe*.

personajes y después el argumento mismo, sus discurso y todos los elementos externos que conlleva: censura, casa editorial, directores y la filiación ideológica en caso de que la haya. Por último, sólo queda ver la trama y el lenguaje empleado en las historietas, y nunca separar el argumento analizado de su contexto, esto para tener al cómic como un referente cultural e histórico importante.¹³

La presente investigación no pretende quedarse en una mera cronología y descripción de las obras de doña Yolanda Vargas Dulché. Este trabajo intentará simplemente demostrar como la historieta puede servirnos como objeto de investigación, un objeto que por sí mismo nos adentra a la dinámica social y política del momento; y que a través de su lectura establece una manera de interpretar y ver estos cambios. Hoy más que nunca, el cómic ofrece un sinfín de posibilidades no sólo para adentrarnos en un contexto determinado, sino para conocer otras perspectivas históricas: la lectura, la política, roles de género, el papel de la niñez, la industrialización, la moral de Estado son algunos temas que pueden ser explicados gracias a la historieta.

En el primer capítulo se examinarán los antecedentes del cómic mexicano, se retomaron la litografía, la caricatura y el grabado en la prensa mexicana decimonónica ya que son los predecesores más inmediatos del cómic al utilizar la gráfica acompañada del texto para contar una historia. Desde periódicos como *El Iris* hasta la prensa porfirista se verán las aportaciones de estas publicaciones y su influencia en la gráfica mexicana. Después se retomó la obra de Juan Bautista Urrutia y sus viñetas hechas para la compañía cigarrera El Buen Tono, ya que Urrutia es considerado como el primer historietista moderno al plasmar a través de sus dibujos, pequeñas historias hechas *ex profeso* para promocionar la compañía cigarrera.

Posteriormente se dará un breve recorrido por la historieta mexicana a través de los más notables suplementos dominicales en la prensa capitalina. En los años veinte, la historieta tiene su primer momento de despegue, los suplementos en diarios como *El Heraldo de México* y *El Universal* comienzan a hacer tiras cómicas de “contenido nacional” donde, pese a que se privilegia lo mexicano, generalmente se retrataba el estereotipo rural o ciudadano. La era de los suplementos dominicales da paso a la llamada “Época dorada”, una vez que estos adquieren notoriedad la historieta mexicana se independiza (aunque no totalmente) de los diarios para dar paso a las obras que marcarían las décadas de los cuarenta y cincuenta: *Pepín*, *Chamaco* y *Paquito*.

En el segundo capítulo se ahondará en la biografía de Vargas Dulché, se le dará prioridad a su trayectoria como argumentista de historietas, aunque se indagarán en los motivos que la impulsaron a convertirse en “contadora de historias”. El objetivo de darle prioridad al aspecto intelectual sobre una biografía personal, es que se demostrará de una mejor forma las causas posibles que originaron el estilo personal de la autora. Para reconstruir su biografía se recopiló una gran diversidad de fuentes: documentales, artículos de revistas, entrevistas a la autora, notas periodísticas, las propias historietas que arrojan a veces datos

¹³ Vid. Miguel Ángel Murillo, *Análisis e interpretación del cómic*, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2004.

sobre su vida, entre otras. Por último se indagará, y se le dará menos prioridad a la carrera de Vargas Dulché una vez que abandona *Pepín* y forma su propio emporio editorial.

De igual manera este trabajo se adentrará a esclarecer el porqué de la lectura de revistas de historietas, para esto se tomarán como base los estudios de Robert Darnton y Roger Chartier quienes han indagado la historia de las prácticas de la lectura en Europa occidental. En los últimos apartados del capítulo se intentará ver las posibles razones del éxito comercial y cultural de las historietas así como quiénes eran los principales lectores. También se atenderán las características principales del melodrama seriado, esto para entender de una mejor forma los argumentos de Vargas Dulché.

En el tercer capítulo se iniciará con el análisis de la obra de Vargas Dulché, es decir, 22 argumentos que la autora hizo en su estadía en *Pepín* y *Chamaco*. Como forzosamente un cambio en la economía trae cambios en la sociedad, se verá en qué forma el modelo económico afectó la dinámica poblacional y la estructura social de México y cómo a través de los 22 melodramas se ven reflejados estos cambios. Se comenzará primero con dos elementos de vital importancia: el papel de la mujer mexicana y la familia en la “época del progreso”. Las historietas demostrarán cómo fue que la familia tradicional se transformó con la llegada de industrialización y a su vez definió un nuevo rol que debió desempeñar la mujer mexicana.

Posteriormente se analizará la educación y cómo a través de esta, los cómics proponen una paulatina movilidad social. Los gobiernos revolucionarios le dieron prioridad al papel del Estado como principal impulsor de la educación, por ende, muchos medios de comunicación se sumarán a esta cruzada, pues difundiendo el impulso estatal en la historieta ésta legitima el discurso estatal y garantiza su publicación. También, se tratará de dilucidar hasta qué punto historieta y gobierno compartían la misma perspectiva educativa. Por último, se analizarán los oficios y profesiones, así como la visión que la autora tenía de éstos.

Para finalizar, el cuarto y último capítulo se retomarán las transformaciones del país a través de la historieta. Dentro de éstas, primeramente se le dará prioridad a las imágenes generales del campo y la ciudad, esto para analizar de qué manera los cambios en la estructura social y cultural de México se contrastaban y de qué forma se homologaban estas representaciones con la realidad mexicana. De igual forma se atenderá la modernización como eje fundamental del progreso industrial en México. El notar, ver y examinar estos aspectos en la gráfica mexicana nos permitirá comprender cómo la historieta proyectaba la visión que tenía del país a todos sus lectores.

Ahora bien, resulta innegable que la pobreza existió dentro del llamado Milagro Mexicano, y ésta a su vez nunca se negó de manera tajante. La desigualdad social con todo lo que implica recibe un tratamiento diferente de parte de la historieta. Como colofón del capítulo y de la presente investigación, se atenderá la visión que tiene la autora sobre la desigualdad social a su vez que se verán imágenes sobre la vida cotidiana en el campo y la ciudad y su función dentro de la estructura social y cultural de México. *Grosso modo* se pretende hacer un análisis general sobre el país y su situación a partir de que el modelo desarrollista comienza a dar sus primeros resultados.

Sin duda alguna, la historieta exige una segunda oportunidad ante las ciencias sociales, y esto requiere una proeza organizativa que no sólo corresponde a historiadores: archivistas, científicos sociales, funcionarios gubernamentales e instituciones académicas deben unir sus esfuerzos para la conservación, restauración e investigación de este valioso objeto de estudio. La presente investigación propone un modelo de análisis, y por ende, puede estar sujeta a nuevas interpretaciones o aportes a futuro. Hoy en día, el cómic mexicano vive una prolongada agonía: sin nuevos autores, ni títulos ni temáticas, aunado a que este medio de comunicación cede ante los embates de nuevas tecnologías y formas de entretenimiento; sin embargo, pese a este paulatino abandono masivo, las historietas siguen teniendo un valor histórico y cultural incuestionable.

1. Una (brevísima) introducción a la historieta y su historia

Hacia una ¿definición? de historieta y cómic

Cuando se menciona la palabra “historieta” irremediablemente uno comienza a prefigurarse una imagen del objeto en cuestión, entre esos retratos es inevitable recordar los llamados “clásicos” que han trascendido de las viñetas a la pantalla grande. No obstante, esta palabra suele crear confusión con su equivalente norteamericano, es decir, el cómic. Más allá de entrar en la interminable polémica de esclarecer cuáles son las coincidencias y diferencias entre los dos conceptos, es pertinente realizar una aclaración sobre los mismos.

La Real Academia de la Lengua Española define la palabra “cómic” como “serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo” o “libro o revista que contiene esas viñetas”.¹ Por su parte, en cuanto a historieta nos dice que es una “serie de dibujos que constituye un relato cómico, dramático, fantástico, policíaco, de aventuras, etc., con texto o sin él. Puede ser una simple tira en la prensa, una página completa o un libro”.² Como podemos notar, ambas versiones lejos de ser disímiles tiene elementos en común. No obstante conviene analizar la interpretación de más especialistas.

Annie Baron-Carvais define a la historieta como “una sucesión de dibujos yuxtapuestos destinados a transmitir un relato, su propósito no es sólo divertir al lector, sino en ocasiones transmite por medio de la expresión gráfica, lo que no siempre logra la expresión escrita”.³ Por su parte Scott McCloud en su obra tiene una definición más sencilla: “Ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector”.⁴

Pese a que McCloud hace referencia a que el cómic tiene el propósito de obtener una “respuesta estética” por parte del lector, esto no es estrictamente necesario; diversos estudios ponen más énfasis en el uso lúdico e incluso educativo que tiene este medio de comunicación, no podemos encuadrarlo como un “sub arte” o “paraliteratura” porque es un híbrido que combina imágenes yuxtapuestas que no necesariamente se hacen con un fin estético. Aunado a lo anterior, se populariza, en pleno siglo XX, su distribución en masa, encauzada a obtener un beneficio económico.

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, en <http://lema.rae.es/drae/?val=C%C3%B3mic> (consultado el 07/09/14).

² *Ibidem* en <http://lema.rae.es/drae/?val>

³ Annie Baron –Carvais, *La historieta*, México, Fondo de Cultura económica, 1989, p. 13.

⁴ Scott McCloud, *La Revolución de los cómics*, Madrid, Norma, 2001, p. 9.

La historieta es un producto que se ha caracterizado por ser consumido y leído mayormente por las clases populares, se distribuye en masa, y en ocasiones su visión no obedece al dibujante o al creador de la misma, sino al grupo editorial que se encarga de producirla y distribuirla. No olvidemos que forma parte de los medios de comunicación de masas, ordenado e idealizado en la mayoría de las veces por la burguesía industrial, pero consumido por los sectores populares, este aspecto nos hace notar Umberto Eco:

La industria de la cultura de masas fabrica los cómics a escala internacional y los difunde a todos niveles [...] La historieta es un producto industrial ordenado desde arriba y funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores, y los autores en su mayoría se adaptan; así los cómics en gran parte reflejan la implícita pedagogía de un sistema, y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes.⁵

Por su parte, Manuel Muñoz Sielinski define: “La historieta es una narración construida por medio de imágenes dibujadas en papel, enlazadas encadenadamente por la presencia más o menos frecuente de los mismos personajes, [...] impresa en una gran cantidad de ejemplares y difundida por los canales sociales que corresponden a su propia naturaleza”.⁶

Otra explicación donde se usa indistintamente el término cómic o historieta, nos las da Roman Gubern quien nos dice que es “un medio expresivo perteneciente a la familia de medios nacidos de la integración del lenguaje icónico al lenguaje literario” y más adelante afirma que compete a “una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales puede integrarse elementos de escritura fonética”.⁷

Por otra parte, Josefina Prado Aragonés nos dice que “es un medio de comunicación que permite comprender procesos y estructuras... combina e integra diversos códigos: el verbal, mediante textos lingüísticos y el no verbal, con imágenes físicas y convenciones específicas”.⁸ Esta definición introduce un aspecto de vital importancia: la noción de que este medio es una ventana para comprender procesos y estructuras sociales y culturales.

Las definiciones entre cómic e historieta hacen referencia sustancialmente al mismo medio de comunicación masiva; por su parte, Mauro Entrialgo dice: “La historieta es un medio de expresión que básicamente consiste en contar historias por medio de dibujos y palabras”.⁹ Aunado a lo anterior conviene analizar la propuesta de Manuel Barrero, director de la

⁵ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen, 1985, p. 299.

⁶ José Luis Rodríguez Diéguez, *El Cómic y su utilización didáctica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988, p. 20.

⁷ Roman Gubern, *Lenguajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974, pp. 105-108.

⁸ Josefina Prado Aragonés, “Aprender a narrar cómic”, en *Comunicar, revista científica e iberoamericana de comunicación*, Andalucía, Grupo Comunicar, año 2, No. 4, Julio-Diciembre 1995, p. 73.

⁹ Mauro Entrialgo, “Diario de un taller gráfico e historieta costumbrista” en *Arbor, pensamiento, cine y cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, No. Extra 2, Febrero 2011, p. 277.

revista electrónica *Tebeosfera* y principal investigador de la historieta en España; en su artículo él hace una definición más completa que nos dice:

Narraciones dibujadas con imágenes fijas, e impresas para su difusión múltiple, que contienen elementos verboicónicos articulados entre sí con el propósito de emitir un relato autónomo. La impresión y, sobre todo, la difusión son condiciones necesarias para admitir la existencia de este medio, aunque no para admitir el modelo expresivo, que puede difundirse por otras vías (en versión digital, por ejemplo). Los elementos verbales existen siempre en una construcción de este tipo, si bien pueden estar elididos; los icónicos son condición necesaria y deben ser gráficos, aunque se admiten los fotográficos y el uso de otros materiales.¹⁰

Podemos notar que no es fácil establecer una definición plausible ya que los conceptos cómics o historieta son usados indistintamente como sinónimos. El concepto de historieta, cómic, tebeo (en España) generalmente se refiere al medio de comunicación que combina imágenes yuxtapuestas organizadas en viñetas, cuyo fin primordial es contar una historia para entretener al lector; no obstante se reproduce en masa, al hacer eso, se busca comercializarlo para obtener un beneficio capitalista.

Debido a estas características particulares y la imposibilidad para dejar en claro un concepto que satisfaga a lingüistas, historiadores y demás científicos sociales, y que establezca una diferenciación plausible entre historieta y cómic, en este trabajo se utilizaran indistintamente ambos conceptos para referirse a ese medio de comunicación que combina el lenguaje icónico y escrito, que además nos permite adentrarnos a procesos históricos, así como su desarrollo y producción en México.

Antecedentes: la caricatura en el siglo XIX

La tradición gráfica y caricaturesca mexicana proviene desde el siglo XIX, cuando comienzan a publicarse en los diarios de la capital ilustraciones que acompañan las notas y los relatos. Fue en el periódico *El Iris* donde empezó esta práctica, editado y publicado por Claudio Linati, Florencio Gali y el cubano José María Heredia. Pese a que fue diseñado como una revista literaria, las ilustraciones, a veces con tintes políticos, fueron parte importante en sus páginas.

Una de las cuestiones a las que se ha dado más importancia en relación con esta revista es la de que constituyó la primera publicación nacional ilustrada. Aunque en realidad no contiene muchas láminas, es evidente la importante labor de Linati en este aspecto. Además de los figurines, encontramos partituras musicales, las efigies de los héroes de la independencia, Hidalgo, Morelos y Guadalupe Victoria, una representación de figuras de

¹⁰ Manuel Barrero, "Orígenes de la historieta española" en *Arbor, pensamiento, cine y cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, No. Extra 2, Febrero 201, p. 15.

barro y una alegoría titulada “Tiranía”, en la que se ve un pedestal sobre el que hay un tirano pisando los derechos del hombre, un diablo y un sacerdote sobre un fondo con escenas de la Inquisición.¹¹

Podemos considerar a *El Iris* como un precursor en la tradición gráfica mexicana en la prensa; sin embargo, es necesario señalar que diversos trabajos esporádicos que combinaban la gráfica con la sátira y crítica política comienzan a aparecer en las publicaciones periódicas de la primera mitad del siglo XIX, este aspecto nos lo hace notar Salvador Pruneda en su clásica obra:

Hacia 1826 aparecen en *Periódicos* como *El Iris*, *El Sol* y *El Correo de la Federación*, trabajos esporádicos, en los cuáles se refleja marcadamente el influjo de aquellas formas de caricatura con leyendas explicativas, que utilizaron tan ampliamente los ingleses durante las guerras napoleónicas, y con las cuales en Europa se inaugura el empleo de esta forma de expresión artística como arma política.¹²

Posteriormente la tradición se va consolidando en distintos diarios de la capital como son *El Siglo XIX*, *El Gallo Pitagórico*, *Don Bulle Bulle*, *El Calavera*, entre otros, en palabras de Pruneda: “La caricatura había alcanzado su pleno desarrollo cuando Santa Anna se encargó de coartar su libre manifestación, acabando por estrangularla. Sin embargo, de manera subrepticia bullían las inquietudes sociales que se manifestaban en ideas políticas de rebeldía encubierta”.¹³

Pese a que Pruneda nos explica que el desarrollo de la caricatura se alcanza plenamente con los gobiernos y vaivenes políticos de Antonio López de Santa Anna, investigaciones más recientes como la de Rafael Barajas “el Fisgón” muestran que las imágenes acompañadas de sátira política estaban presentes en los primeros años de vida independiente. En 1829, en la publicación *El Toro*, se muestra una imagen titulada *Progresos de la República Mexicana*, donde notamos el águila del escudo nacional posada sobre un cangrejo, una evidente crítica a los tropiezos de la vida política del México independiente.¹⁴

Si bien la sátira mexicana acompañada con ilustraciones no figuró mucho en la primera mitad del siglo XIX, podemos notar en distintos diarios de la capital y en otros medios de comunicación como las hojas volantes que hubo muchas alusiones a la situación política del país acompañadas de litografías y otras técnicas de dibujo. El clima de censura y

¹¹ María Eugenia Claps, “El Iris, Periódico crítico y literario”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, UNAM/IIH, Vol. 21, No. 21, enero-junio 2001, p. 10.

¹² Salvador Pruneda, *La Caricatura como arma política*, México, INEHRM, 2003, p. 17.

¹³ *Ibidem*, p. 19.

¹⁴ Rafael Barajas, *La Historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829-1872*, México, CONACULTA, 2000, p. 133.

represión contra periodistas impidió que la sátira siguiera apareciendo, este ambiente nos lo hace notar Juan Bautista Morales en su editorial de *El Gallo Pitagórico*:

Los periodistas juiciosos e imparciales tienen que andar buscando rodeos y circunloquios para indicar una verdad que en otras naciones estaría dicha en dos palabras [...] exceptuando siempre a los que están por el orden, es decir a los ministeriales y a los que son órgano del partido dominante. Éstos sí tiene facultad para impugnar, contradecir, desmentir, atacar, insultar y hacer otras cosas peores a los periodistas y escritores[...] Otros periodistas sólo tratan de hacer dinero¹⁵

Además, la publicación de Morales no sólo criticaba a la clase política mexicana; la doble moral, la hipocresía y la desigualdad en la sociedad también fueron blanco de sus ataques.¹⁶ La tradición continúa en diversos diarios de la capital del país. Otro periódico que le dedica parte importante a la caricatura fue *Don Simplicio*, que divulgaba versos satíricos contra el régimen acompañados de una imagen por lo que muy pronto se ganó la censura del grupo conservador.

Esta revista ejemplifica el humorismo satírico de los periodistas de combate [...] A pesar de los ataques de *Don Simplicio* ante la inminente guerra con Estados Unidos se llama una vez más a Santa Anna para ocupar la presidencia [...] En la primavera de 1846 son encarcelados Manuel Payno, Guillermo Prieto, Vicente Segura e Ignacio Ramírez “el Nigromante” mientras que su editor, García Torres, es condenado al destierro.¹⁷

Ya en plena guerra contra los norteamericanos aparecen más ilustraciones en diarios de la capital y de los estados, tal es el caso del periódico *Don Bulle Bulle*, publicado en Mérida, Yucatán por José María García Morales e ilustrado por Vicente Gahona bajo el seudónimo de “Picheta”; aunque rara vez analizaba la política nacional, en parte por la distancia y la dificultad en las comunicaciones, *Don Bulle Bulle* nos muestra estereotipos sociales. Otra publicación que comienza a darle más importancia a la caricatura es el bisemanario *El Calavera*:

El Calavera fue una publicación que circuló durante tres meses y algunos días; el primero y el último número aparecieron respectivamente el 1º de enero y el 18 de junio de 1847, pero hubo dos largas interrupciones en el ínterin. Salía los martes y viernes de cada semana, costando, por ocho números, seis reales en la capital, y en provincia siete. Esporádicamente ofreció noticias sobre el extranjero.¹⁸

Desde su primera aparición, el periódico mostró su postura crítica hacia el gobierno de Antonio López de Santa Anna. La litografía, el grabado y la sátira ya son una constante en

¹⁵ Juan Bautista Morales, *El Gallo Pitagórico* en *ibidem*, p. 43.

¹⁶ *Ibidem*, p. 45.

¹⁷ *Ibidem*, p. 46

¹⁸ Helia Emma Bonilla Reyna, “El Calavera: la caricatura en tiempos de guerra” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/IIIE, Vol. XXIII, No. 79, Otoño 2011, p. 72.

la publicación. Pese a que su duración fue efímera, *El Calavera* fue un parteaguas en la historia de la caricatura mexicana; a partir de ahí se le da más importancia a la ilustración para atacar y complementar los artículos de opinión, este aspecto nos lo hace notar Emma Bonilla Reyna:

La aparición en 1847 de *El Calavera* y, meses después, de *Don Bullebulle*, significó el arranque de la generalización de la gráfica satírica en la prensa ilustrada de nuestro país. Los editores de *El Calavera* quisieron que casi todos los números estuvieran ilustrados, y si bien reutilizaban las imágenes, las renovaban pronto; aunque se publicaron sólo catorce caricaturas y una ilustración religiosa con connotaciones políticas, el espacio que tuvieron fue preeminente, y casi siempre se les colocó en la portada, siendo la mayoría encabezados (o “escudos”, como entonces se les llamaba). Por el contrario, la prensa que de inmediato le precedió les había dispensado menor atención a las caricaturas.¹⁹

Desde el inicio de la publicación de *El Calavera*, la sátira acompañada de caricatura ocupó un papel preponderante en las publicaciones periódicas mexicanas. La pérdida de más de la mitad del territorio, aunado a las disputas políticas y militares que se vivían dentro del país, propició un ambiente de caos político que se vio reflejado en la prensa. El periódico *El Tío Nonilla*, fundado por Joaquín Giménez, (inmigrante de padres españoles) a través de su particular personaje nos mostrará este ambiente de incertidumbre en sus páginas asistidas por la sátira gráfica.

El Tío Nonilla es además un personaje enojón, regañón, apasionado, luchador por la justicia inventado por Joaquín Giménez como su *alter ego*, Maniático del trabajo que hace todo y mucho, Giménez emprende la tarea de realizar las caricaturas de su revista. El ideario político de la publicación es muy sencillo: “*El Tío Nonilla* será en esta vida, un periódico verdaderamente libre [...] que hará la guerra más decidida tanto a los monarquistas, como a los moderados, puros y gobernantes siempre y cuando no anden derechos”.²⁰

El Tío Nonilla dejó de editarse en 1850. Publicaciones que fueron contemporáneas a éste, usaron la caricatura para mostrar sus propuestas, desacuerdos, impresiones y críticas hacia la precaria situación que vivía el país. La importancia de este diario no sólo reside en la crítica, sino que se vale del lenguaje icónico acompañándolo de textos narrativos para insertar su detracción cómica, pero agresiva, a los políticos que dirigen el rumbo del país. El texto narrativo cada vez gana más adeptos.

Se puede afirmar que la vieja tradición alegórica, preponderante en la gráfica satírica posindependentista poco a poco se iba diluyendo para dar paso a lo narrativo, apoyándose sin embargo en un simbolismo de vigencia efímera y momentánea, a veces muy difícil de descifrar por responder a coyunturas específicas, aunque se apoyaba también en

¹⁹ *Ibidem*, pp. 72-73.

²⁰ Barajas, *op. cit.* p. 51.

estereotipos como el del “maromero” y el “pancista”, de los que los caricaturistas decimonónicos harían un uso más prolongado estableciendo con ello un repertorio común de símbolos que facilitaba a la vez la construcción y la decodificación de las imágenes. Una gran riqueza cultural de la época se refleja en los escritos e imágenes de Joaquín Giménez...²¹

Los gobiernos moderados, encabezados por José Joaquín Herrera y Mariano Arista, propiciaron el disgusto tanto de conservadores como liberales puros, de tal suerte que la prensa mexicana jugará un papel trascendental en el derrotero de las administraciones de dichos presidentes. Fue el periódico *El Telégrafo* una publicación que se encargó de respaldar el gobierno de Mariano Arista, en palabras de Rafael Barajas:

En su prospecto del 7 de abril de 1852 *El Telégrafo* señala que “el título solo de este periódico indica suficientemente que procurará ser el precursor de la prensa de la capital en cuanto sea relativo a las noticias y novedades que acontezcan dentro y fuera de la República” [...] en lo político, este periódico busca ponerse por encima de la lucha entre puros [liberales radicales] y “cangrejos” [...] *El Telégrafo* afirma que hay un vacío en la prensa nacional que sólo llenará un periódico universal, no de partidos.²²

Las caricaturas que aparecieron bisemanalmente en *El Telégrafo* generalmente aluden a temas contemporáneos a la política de Mariano Arista; principalmente la sátira y la caricatura que se presentan en la publicación critican los vicios de la casta militar así como las disputas entre liberalismo radical y conservadurismo. Ejemplo de esto es la publicación del 26 de julio de 1852, ahí notamos un grupo de políticos aduladores que son desalojados de las puertas de Palacio Nacional.²³

La caricatura política comienza a tener más relevancia cuando se acentúan más las tensiones y disputas entre liberales puros y conservadores. Poco después de la Guerra de Reforma, al triunfo del liberalismo, la caricatura, a través de un lenguaje popular va a ventilar a manera de sátira los vicios de la clase política mexicana en el siglo XIX:

La caricatura política floreció en los periódicos de la Ciudad de México a partir de 1861, y aprendió a decir lo que en la correspondencia privada circulaba, lo que los rumores esparcían, lo que los volantes efímeros añadían. Los periódicos empleaban lenguaje popular y dicharachero; sus colaboradores se referían a los más encumbrados personajes, y estaban dispuestos a criticar casi todas las acciones del gobierno.²⁴

Si bien es cierto que hay indicios de caricatura política antes de la Guerra de Reforma, este género comienza a realizarse con más insistencia durante la década en que los dos

²¹ Helia Emma Bonilla Reyna, “Joaquín Giménez y *El Tío Nonilla*” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXII, No. 76, primavera 2000, p. 231.

²² Barajas, *op. cit.* p. 53.

²³ *Ibidem*, p. 67.

²⁴ Esther Acevedo, *La caricatura política en el siglo XIX*, México, CONACULTA/Círculo del Arte, 2000, p. 7.

proyectos de nación se enfrentaron con mayor tensión (1857-1867). Es necesario añadir que la caricatura aparece en los principales diarios de tendencia liberal, por lo tanto, es permisible afirmar que su desarrollo va de la mano con los progresos del liberalismo mexicano.

Generalmente, los caricaturistas carecían de formación profesional o escolar en academias de artes, salvo muy contadas excepciones, la inmensa mayoría jamás pisó la Academia de San Carlos; además, es necesario tener en cuenta que, pese a que sus publicaciones fueron impresas en diarios con tendencias al liberalismo radical, en ocasiones, diversos artistas y escritores que participaban en la realización de caricaturas cuestionaban los valores, costumbres y vicios políticos emanados del liberalismo.

Los caricaturistas se apartaron de la Academia a consecuencia de la diferencia de objetivos, en tanto que ésta se encargó de fomentar un arte de consolidación de los valores tradicionales y exhibía la pugna en la práctica, cuestionaba los valores liberales [...] La Academia no tuvo carácter rector en las actividades de los caricaturistas; éstas recibieron influencias de publicaciones extranjeras como *El Chivari* y *Punch*.²⁵

Pese a que recibió influencias de la prensa europea, la caricatura que se elabora en México tiene un lenguaje coloquial, procuró tener un humor sencillo, divertir para educar, en pocas palabras, pretendió tener elementos “mexicanos”. Según Esther Acevedo: “La caricatura mexicana buscó eso; ser mexicana [...] el uso de lo mexicano fue un recurso que aprovecharán los literatos para la construcción de una conciencia nacional que forjará gradualmente el tipo de sociedad que deseaban”.²⁶

En esta concepción de crítica hacia los valores tradicionales, la representación de la sociedad y el pueblo adquiere un nuevo matiz: se deja de representar al pueblo como un ente ignorante, imposibilitado de conocer su entorno y su situación política. El grueso de la sociedad es aquí producto de las luchas internas del país, es víctima de la guerra, las tensiones, los intereses de las clases políticas, su condición no se debe a una cuestión innata, sino a la inestabilidad de la nación.

En esta época, en medio de las disputas internas, la guerra entre facciones y la lucha de intervención, un periódico es el que llevará la batuta en cuanto a la caricatura política, se trata del diario *La Orquesta*, fundado por Carlos Casarín en marzo de 1861. Desde su primera aparición las caricaturas estuvieron a cargo de Constantino Escalante, pese a que la ideología del periódico se centró en atacar al bando conservador, las políticas y las decisiones de los gobiernos de Benito Juárez serán blanco fácil de crítica para la pluma de Escalante.

²⁵ *Ibidem*, p. 21.

²⁶ *Ibidem*, p. 23.

Se sabe muy poco de la vida de Constantino Escalante, nació en la ciudad de México en el año de 1836, no tuvo una formación profesional “académica”, no ingresó a la Academia de San Carlos sino hasta mucho después para exponer parte de su obra. Su estilo irónico y mordaz le ocasionaron la enemistad de los diversos políticos mexicanos; empero, Escalante siempre mostró una postura de rechazo de la intervención francesa a través de sus cartones.

De acuerdo con Esther Acevedo, su gráfica se vio influida por las publicaciones francesas, pero la complementa introduciendo elementos nuevos típicamente mexicanos. Su blanco de ataque suelen ser personajes prominentes de la política mexicana, en gran parte de los casos exagerando los rasgos físicos y los vicios del personaje a criticar. Escalante continuó publicando en *La Orquesta* hasta su muerte ocurrida el 26 de noviembre de 1868, en palabras de Acevedo:

Esta producción gráfica resultó influida por las características del lenguaje de la caricatura francesa del siglo XIX, cuyos principales constantes formales fueron la delineación rápida a manera de Sketch, la distorsión de las formas y la eliminación del ambiente dejando solo un tenue fondo, la mayoría de las veces a penas esbozado. El paisaje urbano se aprovechó cuando los edificios poseían un significado emblemático para el contenido de la caricatura y acentuaban la importancia de la acción.²⁷

A la muerte de Escalante, el vacío que dejó en la caricatura política es llenado por diversos periodistas, entre los cuales sobresale José María Villasana, quien nació en el puerto de Veracruz en el año de 1845. Villasana, al igual que Escalante y otros litógrafos no pasó por la Academia de San Carlos,²⁸ antes de trabajar en los diarios se desempeñó como impresor. El aspecto más importante de Villasana es que su obra es en parte un cuadro de costumbres donde retrata los estereotipos sociales de México.

Los personajes satirizados casi siempre resultaban en “tipos” como “el soltero”, “la solterona”, “la mal casada” o “el padre ejemplar”; todas ilustraban en este caso, artículos de Juan. A. Mateos, Vicente Riva Palacio, Francisco Sosa y Luis G. Ortiz [...] Villasana concibe sus dibujos a partir de lo dicho en el texto, sus imágenes se amoldan al tono preciso de los escritos.²⁹

Después de su colaboración en *La Orquesta*, Villasana participó en distintos periódicos como son *México y sus costumbres* y *La Historia Danzante*; sin embargo, su principal colaboración será en *El Ahuizote*, fundado por Vicente Riva Palacio, periódico que se

²⁷ Esther Acevedo, *Constantino Escalante, una mirada irónica*, México, CONACULTA/Círculo del arte, 1996, p. 16.

²⁸ José Tomás Cuellar, menciona que Villasana fue alumno de la Academia de San Carlos, empero no se ha podido comprobar esta aseveración. Vid. Hugo Arturo Cardoso Vargas, “José María Villasana, precursor de la historieta mexicana” ponencia presentada en 8º Encuentro Internacional de Historietistas, disponible en http://rlesh.mogno.com/14/14_cardoso.html (consultado el 13/09/14).

²⁹ Aída Sierra Torre, *José María Villasana, caricatura política y costumbrista del siglo XIX*, México, CONACULTA/Círculo del Arte, 1998, p. 15.

encargó de criticar de una manera feroz el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada, ahí tendrá un papel primordial al ilustrar las distintas sátiras al gabinete y el rumbo político de Lerdo:

[*El Ahuizote*] circuló desde el 5 de febrero de 1874 hasta el 29 de diciembre de 1876, su redacción estaba integrada por cuatro personas: Vicente Riva Palacio, Juan Nepomuceno Mirafuentes, José María Villasana y Jesús T. Almillá, y llegaría a tener una fuerte influencia durante el gobierno de Lerdo como periódico de combate [...] y daría lugar posteriormente a otros periódicos como *El Hijo del Ahuizote*, *El Ahuizote jacobino* y *El Ahuizote* (1911, Miguel Ordorica) que siguieron la misma línea.³⁰

En los poco más de dos años que duró la edición de *El Ahuizote*, Villasana se encargó de continuar la tradición de la caricatura de combate. *El Ahuizote*, y en general toda la gráfica de Villasana mostraron empatía por el proyecto político de Porfirio Díaz, en este sentido, su aparición en la vida pública del país no fue producto del azar, sino de un plan de ataque contra la administración lerdistista. Una vez que triunfa el Plan de Tuxtepec, el periódico ve que su misión ha sido completada:

Terminó por ahora la misión de *El Ahuizote*, nacido para combatir los vicios de una administración crapulosa y funesta, cumplió su empeño y vio sus deseos realizados [...] hoy que gracias a la revolución regeneradora de Tuxtepec cayó la tiranía y se mira la aurora de la libertad, ha terminado su misión y se entrega al mutismo, pero no muere porque algún día se levantará erguido y terrible si los gobernantes, cerrando los oídos a la voz del patriotismo intentasen esclavizar al pueblo, entonces nuestro periódico volverá [...] Si el ilustre general Porfirio Díaz y sus colaboradores respetaren al pueblo, bien podría colocarse una losa sobre la tumba del *Ahuizote*.³¹

Sin embargo, el triunfo de la rebelión tuxtepecana no significó la desaparición de la caricatura, a lo largo de más de 30 años del Porfiriato diversas publicaciones continuaron usando la sátira como medio de comunicación; aunque varias de éstas se enfrentaron con la censura porfirista. Aunado a eso, caricaturistas como Villasana van a continuar esta práctica, pero ahora con una línea política que favorece en gran medida las acciones gubernativas de Porfirio Díaz, en palabras de Fernando Ayala:

En abril de 1879 cobra vida el semanario *El Tranchete* con la siguiente portada: “Periódico filoso, hablador, leperuno y endemoniado”. Esta publicación, la cual gozó de gran popularidad, fue editada por Tranquilino González y Rafael Montiel. *El Tranchete* desplegó una aguda crítica contra el régimen porfirista, ocasionando que el periódico fuera suspendido. Los cartones políticos que lanzó no aparecen firmados, pero se cree que su autor fue Muller.

³⁰ María García Flores-Chapa, “Vicente Riva Palacio y el periódico *EL Ahuizote*” en *Secuencia*, No. 35, 1996, p. 60.

³¹ “Claridades; Despedida” en *El Ahuizote*, Vol. IV, No. 5, viernes 29 de diciembre de 1876, p. 2

En marzo de 1880 se edita el semanario *El Coyote*, cuyo responsable fue Alberto Cano. El objetivo de esta revista consistió en apoyar la campaña política del general Manuel González, al tiempo que atacó despiadadamente a los candidatos del Partido Liberal, como por ejemplo, el general Mejía (ex-ministro de Guerra).³²

Otras publicaciones afines a los ideales de modernidad y progreso típicos del Porfirismo fueron *La Patria Ilustrada* y *La Época Ilustrada*, ambos fundados en 1883. Si bien es cierto que no hacían alusión a las decisiones políticas, ni criticaban a través de la sátira a los presidentes Porfirio Díaz y Manuel González, las ilustraciones de ambos diarios contribuyeron a poner la temática social, así como los vicios de las clases populares dentro de la visión de la élite gubernamental; exponer los problemas sociales crearía una especie de conciencia en las élites, para así, en un futuro a mediano plazo, lograr resolverlos.

Se hicieron presente problemas como la embriaguez o la higiene de las clases populares [a través de la caricatura] en clara sintonía con las preocupaciones de las élites porfirianas, quienes percibían la falta de moral y de “buenas costumbres” de esos sectores como variables que obstruían la marcha del progreso y la modernidad, particularmente en una ciudad que pretendía instalarse como la vidriería de la prosperidad y la civilidad. En ese sentido la sátira visual registró las condiciones de vida y de trabajo de gran parte del pueblo mexicano, pero no ahondó en las causas de miseria ni cuestionó el papel del Estado. Básicamente, las imágenes se constituyeron en expresión de aquello que las élites consideraban que era necesario erradicar.³³

No obstante, otras críticas eran más directas y detractoras hacia Porfirio Díaz y su estructura de poder, éste es el caso del periódico *El Hijo del Ahuizote*. Sus desafiantes caricaturas y provocadores artículos provocaron el disgusto de más de un funcionario de la administración de Porfirio Díaz. Muchos de los articulistas y colaboradores de *El Hijo del Ahuizote* terminaron en diversas cárceles de la capital como lo hace notar Fernando Ayala:

El Hijo del Ahuizote, siendo una publicación con cartones políticos y cuyo nombre evidentemente insuflaba reminiscencias del padre, alcanzaba un público más popular que otros periódicos doctrinarios. Sus hirientes caricaturas y agresivos artículos ocasionaron que el gobierno porfirista desencadenara una vigilancia y persecución contra él. Ciertamente los cartones de este semanario jugaron un importante papel de oposición al gobierno porfirista y aumentaron la fuerza creciente de los ideólogos de la Revolución. Sus páginas llegaron a un gran número de personas analfabetas. Las caricaturas esgrimieron un lenguaje directo y sencillo, de fácil comprensión.³⁴

³² Fernando Ayala Blanco, “La caricatura política en el Porfiriato” en *Estudios Políticos*, México, UNAM/Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Novena época, No. 21, Septiembre-diciembre de 2010, p. 67.

³³ Fausta Gantús, “La ciudad de la gente común. La cuestión social en la caricatura de la ciudad de México a través de la mirada de dos periódicos: 1883-1896” en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. 59, No. 4, abril-junio de 2010, p. 1251.

³⁴ Ayala, *op. cit.*, p. 68.

Irónicamente, pese a que se tenía un férreo control periodístico, durante los sucesivos gobiernos de Porfirio Díaz, hubo un gran número de publicaciones de humor y caricaturistas contrarios al régimen, de tal suerte que periodistas como Daniel Cabrera, Eugenio Olvera, Santiago. R. de la Vega y Jesús Martínez Carrión siempre estuvieron en la mira de las autoridades. Merece especial atención la aparición de *El Colmillo Público*, fundado por Jesús Martínez Carrión, medio que en las postrimerías del Porfiriato se dedicará a criticar la estructura de poder; empero, su fin fue similar al de *El hijo del Ahuizote*:

En julio de 1906, Martínez Carrión fue acusado de rebelión junto con su administrador y el periódico fue clausurado. “Un juez que no es bueno, dice en la última entrega, pretende que sobre las conciencias del director y del administrador de *El Colmillo Público*, caiga la mancha de trastornadores del orden público, cuando los dos son amigos de la libertad y del orden, cuando los dos adoran un gobierno con tal de que ese gobierno sea justo”.

Martínez Carrión fue arrestado de 1906 al descubrirse que en su imprenta se publicaba *La Revolución Social* y fue echado a un calabozo insalubre en la cárcel de Belém; lamentablemente no soportaría otra vez el presidio.³⁵

La caricatura política durante el Porfiriato, lejos de seguir una línea ideológica definida fue muy diversa, y por ende recibió un trato diferente de parte de las élites y el aparato estatal porfirista. De otra forma podemos asegurar que es un rico mosaico variado que nos permite conocer procesos políticos, sociales y culturales, así como la visión de Estado y la perspectiva que tenía la oposición en ese momento.

La caricatura política de esa época se representa, aparentemente, en obras individuales e independientes entre sí. Pero vista en su conjunto, encarna una especie de unidad dramática de la historia del Porfiriato. Este conjunto de imágenes reconstruye minuciosa y críticamente, aun cuando lo haga de manera fragmentada, los acontecimientos políticos y sociales en una turbulenta historia de asesinatos, mentiras, traiciones y abusos de poder, cuyos personajes principales son Díaz, Lerdo de Tejada, González, Romero Rubio, Benítez, Reyes, Corral, Madero, el *Tío Sam*, la Constitución del 57, la Ley Mordaza, etcétera. También aparecen el mordaz *Ahuizote*; el filoso, hablador, leperuno y endemoniado *Tranchete*; el matrero y calaverón *Hijo del Ahuizote*; el puntiagudo *Colmillo Público*; entre otros tantos personajes simbólicos que asumieron la bandera de los oprimidos, realizando, aunque sólo sea de manera simulada, la venganza sobre los poderosos.³⁶

Ya en las agonías del siglo XIX, merece especial atención la obra del grabadista e ilustrador José Guadalupe Posada. Posada nació el 2 de febrero de 1852 en la ciudad de Aguascalientes, se sabe gracias a sus biógrafos y los testimonios recuperados, que de niño

³⁵ Esther Acevedo y Agustín Sánchez González, *Historia de la Caricatura en México*, Lérida, Editorial Milenio/Universidad de Alcalá fundación general, 2011, pp. 114, 115.

³⁶ *Ibidem*, p. 81.

ayudaba en el taller de decoración de su tío en sus ratos libres.³⁷ Tuvo formación académica, aunque muy efímera, en el taller de dibujo del maestro Antonio Varela.

Desde 1867 se sabe que se dedica a la ilustración; para 1868, ingresó al taller de José Trinidad Pedroza, donde era el encargado de plasmar las ideas que le presentaban. A pesar de que ya se ha dedicado al oficio del grabado, 1871 fue un año muy importante para José Guadalupe Posada, ya que se embarcó en su primer proyecto periodístico como ilustrador de oposición:

El año de 1871 fue decisivo para Posada. Su maestro y jefe era uno de los principales animadores del grupo opositor que luchaba contra el cacique, el coronel Jesús Gómez Portugal, por la renovación de poderes locales. En la tipografía de Ortega (número 17 de la Calle de Tacuba) y bajo la responsabilidad de Apolonio García se imprimieron diez de los once números del periódico *El Jicote*. Las caricaturas litografiadas eran obra de Posada y el coronel Portugal era el blanco preferido del ácido lápiz gráfico del artista.³⁸

Esta misión concluyó en una derrota; después de este intento opositor, Posada emigró a la ciudad de León, Guanajuato, donde instaló un taller de grabado y fue profesor de educación secundaria. En 1888 perdió su taller a causa de una inundación en la ciudad, tiempo después Posada fue a la capital del país para trabajar en distintos diarios. La ciudad de México fue un escenario importante para Posada; las condiciones sociales, urbanas y culturales de esta urbe le proporcionaron un importante material para ser plasmado en su obra.

Allí [Ciudad de México] Posada encontró una sociedad dividida tajantemente en dos campos, el rico era más rico que en la provincia y el pobre más pobre, con mayores carencias y mayores vicios [...] el artista se enfrentó a ese medio, se hundió en sus aguas, las bebió y las fundió en su sangre, en su carne, en sus huesos. Acostumbrado el mexicano a expresarse a través de las formas, Posada se convirtió en su “evangelista” en el amanuense gráfico que tradujo plásticamente lo que quería decir el pueblo.³⁹

Sin embargo, la ciudad y su ambiente no fue lo único que retrató Posada, prácticamente nada escapó al ilustrador mexicano: los vicios, las clases sociales, los crímenes de la ciudad y del Estado, la matanza de Temóchic, entre otros hechos, fueron representadas por Posada. En ese sentido, podemos afirmar que casi todos los aspectos de la vida nacional fueron plasmados por él.

El *Gil Blas*, *La Gaceta Callejera*, *El Popular*, entre otros, fueron algunos periódicos donde podemos apreciar la inmensa obra de José Guadalupe Posada, en pocas palabras: “No hubo

³⁷ Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, *Posada, ilustrador de la vida nacional*, México, CONACULTA, 1992, p. 19.

³⁸ *Ibidem*, p. 22.

³⁹ *Ibidem*, p. 29.

gesto sublime o miserablemente humano que no se atreviera a expresar: la muerte, el crimen, el egoísmo, las tentaciones del diablo (...) pintó la humanidad —e incluso la muerte— en perpetuo movimiento”.⁴⁰

En diversas ocasiones su gráfica iba acompañada de textos, ya sea para complementar la imagen o para ilustrar la noticia. Posada nos dejó a través de su obra un México en constante cambio, pero el cual se ha visto modificado en su estructura social gracias a esa transformación. Podemos decir que, en muchos sentidos Posada fue el cronista gráfico de un México de fines de siglo; un cronista que de alguna manera u otra vislumbró a través de su obra los cambios que se aproximaban.

A Posada le tocó en suerte ser el cronista de un mundo finisecular que agonizaba, iba muriendo, recibió una vida en sus manos. Logro aprisionar en un retal de tiempo con todas sus inquietudes, miserias y esperanzas. El artista se convirtió en el albacea de un México que naufragó irremisiblemente en el pasado y que [...] nos parece a horcajadas sobre dos siglos, haciéndonos señas enigmáticas, enviándonos fragmentos de mensajes del pasado y atisbos del porvenir⁴¹

El Porfiriato fue realmente significativamente rico en cuanto a gráfica, sátira y caricatura, diversos artistas contribuyeron a retratar un México que durante poco menos de un siglo luchó por consolidarse como nación. Es en el siglo XIX, donde tenemos el antecedente de la historieta mexicana; sin embargo, este género dará un giro de 180 grados a través de una serie de pequeñas viñetas acompañadas por textos narrativos y patrocinadas por una compañía de cigarros.

La aparición de la historieta mexicana, 1904-1934

Ya en la última fase del Porfiriato, surgió patrocinada por la compañía cigarrera “El Buen Tono S.A.” una nueva forma que revolucionará la tradición gráfica mexicana. El maestro Juan Bautista Urrutia financiado por la ya mencionada compañía, se encargó de ilustrar viñetas acompañadas de textos narrativos, las cuales nos mostrarán en mayor medida los estereotipos sociales, éstas serán publicadas periódicamente en el diario *El Imparcial* a partir del año de 1904.

Conviene aclarar que años atrás la tradición de poner suplementos los fines de semana ya se había implementado en los Estados Unidos. El diario *The New York World*, propiedad del magnate Joseph Pullitzer, publicó por vez primera en 1895 la tira cómica *The Yellow*

⁴⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁴¹ *Ibidem*, p. 70.

Kid. Creado por Richard F. Outcault, *The Yellow Kid* relataba las anécdotas de un pequeño niño que vestía una inmensa camisa, la serie es famosa porque es la primera en implementar los globos a manera de diálogo, sin embargo, gran parte de los mensajes aparecían en la camiseta de *The Yellow Kid*. La obra también marca el inicio de la historia del cómic, en palabras de Jaume Vidal:

Yellow Kid recibió ese nombre a causa del camisón amarillo con el que vestía y cubría casi todo su cuerpo. El amarillo fue uno de los primeros colores que se imprimieron en los suplementos de los diarios. Y fue precisamente “amarillo” el calificativo que recibiría la prensa sensacionalista [...] El nacimiento del cómic, va ligado, por tanto, al ansia de distorsión de los hechos reales y el uso sectario de las ideas. La historieta es un medio cuyo impacto visual es tan fuerte y sus textos requieren el uso de la síntesis y de la máxima claridad...⁴²

El nacimiento de la historieta moderna va de mano con el desarrollo industrial y capitalista de los Estados Unidos. Su producción va encauzada a obtener un beneficio económico, y en este caso a cooptar una mayor cantidad de consumidores entre los diarios de la ciudad. No se puede negar que es un producto cultural que paulatinamente va adquiriendo una importancia cada vez mayor en la sociedad; seduce a lectores, los atrae a través de sus viñetas y de su novedoso estilo narrativo:

[Son] parte del proceso de modernización y, por otro, una respuesta humorística o irónica a los problemas de representación a los que se enfrenta una sociedad en transición. En el caso norteamericano los cómics surgen como resultado de la modernización y se convierten en un fenómeno social que representa una de las más extendidas mercancías para el consumo producida por la emergente industria del entretenimiento de masas.⁴³

En América Latina, el desarrollo de la historieta moderna va de mano con la prensa de grandes tirajes, en la mayoría de los casos de carácter oficialista. En ocasiones acompañaba las noticias, otras veces se usaba a manera de publicidad, no obstante, al igual que su similar norteamericano, la historieta en la prensa latinoamericana es un producto de masas, encauzado a ganarse un público, en palabras de Ana Merino:

Los cómics en los países del mundo hispánico también surgen con la modernización, pero tienen diferentes características, y su forma de enunciar la modernidad, se hace, por una parte, desde su espacio autóctono en conflicto con los productos de importación norteamericanos, y por otra, desde una modernidad incompleta llena de vértices, donde el fenómeno social que representan no es sólo parte emergente de la industria del

⁴² Jaume Vidal. “El cómic como vehículo ideológico” en Jaume Vidal (Coord.) *De Yellow Kid a Superman, una visión social del cómic*, Barcelona, Fundació Josep Comaposada/Diputació de Barcelona, 1999.

⁴³ Ana Merino, *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 19.

entretenimiento de masas sino que, en algunos casos, es capaz de ser artefacto que cuestiona el espacio ideológico al que pertenece.⁴⁴

En México, fue en la prensa donde se publicó la primera serie de viñetas que seguían una secuencia con desarrollo narrativo. Aunque la obra de Urrutia fue auspiciada por una compañía cigarrera, se imprimió en el diario *El Imparcial*, fundado por Rafael Reyes Spíndola. Las historietas de *El Buen Tono* se imprimirán semanalmente en el connotado diario hasta la desaparición de éste en 1914. Existen autores que quieren mostrar un paralelismo entre Spíndola y los magnates del periodismo norteamericano.

Todo parece indicar que Joseph Pulitzer era el modelo personal que inspiraba a don Rafael y que su ideal periodístico era el cotidiano *The World*, de modo que no es casual que el primer semanario poblano de Spíndola, y también su primer diario estable recibían el nombre de *El Mundo*. En 1896 *The World* inicia la tradición de publicar historietas en Suplementos dominicales a colores y Richard F. Outcault crea para Pulitzer el primer cómic moderno.⁴⁵

Ahora bien, retomando a Bautista Urrutia, autor de las historietas de *El Buen Tono*, es necesario aclarar que se conoce muy poco sobre su vida. Nació en la Ciudad de México, probablemente en 1871 o 1872, sabemos que vivió en la misma urbe desde temprana edad, y que desde la adolescencia estuvo trabajando en diversos empleos espontáneos; no obstante, será en *El Buen Tono* donde adquiera plena estabilidad laboral al dibujar las historietas patrocinadas por la compañía, las cuales serán publicadas en *El Imparcial* desde el año de 1904. Thelma Camacho Morfin, la principal investigadora sobre la vida y obra de Urrutia, nos da a entender que siempre fue un hombre apegado a su trabajo.

Un hombre sedentario que vivía cerca de la empresa probablemente en las casas que la directiva de la misma había mandado a construir para los trabajadores. Urrutia permaneció soltero toda su vida... Siempre estuvo inserto en la dinámica del trabajo en equipo en la empresa, por eso nunca firmó sus creaciones que aparecían bajo la identificación de “El Buen tono S.A.”⁴⁶

Las viñetas secuenciadas, que recibían un pleno desarrollo narrativo, generalmente retrataban personajes de la vida cotidiana, estereotipos sociales o hacían una apología desmesurada del consumo del tabaco y de la compañía a manera de pequeñas narraciones, empero, Urrutia también documenta algunos sucesos que acaecieron durante la última década del gobierno de Porfirio Díaz, según Camacho Morfin: “Los sucesos reales que reflejó la serie fueron. Un eclipse solar, el terremoto de San Francisco el 16 de abril de

⁴⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁵ Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros Cuentos, la historia de la historieta en México 1874-1934*, México, CONACULTA/Grijalbo. 1988, p. 108.

⁴⁶ Thelma Camacho Morfin, *Las Historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia*, México, Instituto Mora, 2002, p. 23.

1906, el incendio de la fábrica de camas “Vulcano” y el temblor de la ciudad de México el 14 de abril de 1907”.⁴⁷

La sociedad mexicana desfila a través de las viñetas de Urrutia de distintas maneras y con diversos fines. La clase media es la que se representa en más ocasiones, mientras que las clases bajas y la élite se retratan en menor medida. Esta constante se ve interrumpida con el inicio de la Revolución Mexicana, donde Urrutia muestra una clara tendencia ideológica contra el conflicto, mostrando las desventajas que tiene para el pueblo:

Urrutia critica a la Revolución, la ve como algo absurdo en un país en que los campesinos no saben usar otras armas que los útiles de trabajo. Esto queda demostrado en la ridiculización de la disciplina militar, ya que los peones de hacienda aparecen en la imagen, incapaces de utilizar armas [...] La resolución de éste (del conflicto revolucionario) consiste en promover ideas de paz y de concordia, y en no alejar a la gente pacífica de sus instrumentos de trabajo.⁴⁸

A veces la figura de Francisco I. Madero es vista con cordialidad por Urrutia,⁴⁹ sin embargo, él nunca buscó criticar al sistema o el gobierno al plasmar en sus viñetas todos los estereotipos sociales. Quizás por mera coincidencia, Urrutia denominó a sus creaciones como historietas. Empero, su manera de recrear una narración perdurará. La obra de Urrutia marca el inicio de la historieta mexicana entendida como lo que es: un medio de comunicación que combina imágenes yuxtapuestas con textos y otros elementos gráficos con el propósito de contar una historia.

Urrutia no intenta ser innovador, es muy probable que sólo pretendía hacer cuentos acompañados con imágenes, por ello se les puso el nombre de historietas. En la época, se llamaba así, a los relatos breves. Sin embargo, a partir de este término se convirtió en nombre genérico para denominar a las narraciones que integran el lenguaje gráfico con el escrito. Casi por casualidad, un hombre tradicionalista da nombre a un género nuevo.⁵⁰

De esta forma Urrutia inaugura este nuevo género que seguirá realizándose en la prensa mexicana. Un continuador de esto fue el periodista e ilustrador Rafael Lillo, quien a diferencia de sus antecesores sí estudió en la Academia de San Carlos. Prácticamente a la par de Juan Bautista Urrutia, Lillo comienza su trabajo como ilustrador en diarios administrados por Rafael Reyes Spíndola, al respecto Aurrecoechea y Bartra nos dicen:

De origen catalán, pero radicado en México y estudiante de la Academia de San Carlos desde principios de siglo, Rafael Lillo comienza a trabajar para las publicaciones de Spíndola en 1904. El joven dibujante es dueño de un estilo pulcro y elegante, sus

⁴⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 107.

ilustraciones compiten ventajosamente con las extranjeras, y, a juzgar por el número y la frecuencia de las publicaciones es un dibujante de trazo fácil y velocidad pasmosa.⁵¹

Con el tiempo, Lillo obtiene el trabajo de dibujante de planta en el periódico *El Mundo Ilustrado*, donde elaboraba las portadas, ilustraciones y viñetas que acompañaban las noticias del día. Lillo, al igual que Urrutia, incursiona en cartones costumbristas y humoristas sin criticar directamente al aparato estatal; no obstante, su primera serie que comparte las características típicas de un cómic o historieta la publicará hasta 1908, una tira que apareció en *El Mundo Ilustrado* bajo el nombre de *Las Aventuras de Adonis*.

Las Aventuras de Adonis narra las peripecias y anécdotas de un simpático y a veces malencarado bulldog (Adonis), quien acompañado de un hombre regordete, de mediana estatura y calvo (presumiblemente su dueño) se enfrenta a diversas situaciones cotidianas donde generalmente él y su propietario salen mal librados. La obra tiene el mérito de ser la primera donde se usan los globos a manera de diálogo o de pensamiento. Muy probablemente, *Las Aventuras de Adonis* buscó ser simplemente una tira de humor; no hay alusiones a la política ni cuestiones sociales. El trabajo de Lillo va a ser reconocido por sus compañeros en el diario.

En sus dibujos no se encuentra ningún rebuscamiento [...] No hay simbolismos indescifrables, pero no hay tampoco la vulgaridad y la estolidez, la inarmonia y la deformidad que estamos resignando de tanta verla prodigar como único producto del ingenio nacional [en] lo grotesco de las representaciones típicas y el antiestético del cuadro de costumbres mexicanas. En cada uno de sus dibujos la intención burlesca está representada llena de donaire e ingenio, no hace sangrientas caricaturas; sus dibujos cómicos hacen reír sana y buenamente sin herir a nadie, sin que haya en ellos, el resabio amargo de una sátira venenosa.⁵²

Pese a que en esta primera faceta como dibujante no hay ningún indicio de burla y sátira a algún personaje, es innegable que Lillo tenía una postura política a favor del régimen oficial. Al estallar la revolución maderista las tiras cómicas de Lillo se verán interrumpidas. Una vez que Porfirio Díaz parte al exilio y Francisco I. Madero se hace cargo del gobierno, Lillo tomará una postura de crítica mordaz hacia al gobierno maderista. Sus humorísticas aventuras de pronto cambiarán de tono hacia unas historias, viñetas y narraciones feroces donde se criticaba abiertamente a la administración maderista.

Prácticamente desde que el movimiento maderista triunfó en el norte del país, y a raíz de la firma de los tratados de Ciudad Juárez, la gráfica humorística característica del Porfiriato cambiará de manera abrupta. La creciente inestabilidad política del gobierno de Madero le

⁵¹ Aurrecoechea y Bartra, *op. cit.*, p. 111.

⁵² “Adulación a Lillo en *El Mundo Ilustrado*” en *ibidem*, p. 114.

propiciará múltiples enemigos y sátiras mordaces presentes en la prensa de la época. Al respecto este ambiente lo relatan Aurrecoechea y Bartra en su obra:

A partir de 1911, las publicaciones ilustradas antimaderistas proliferan. Ahí está *El Alacrán*, en su segunda época, dirigida por García Alba y dibujada por Francisco Zubieta, está también *Ypiranga*, conducida por Salvador Hernández e ilustrada por Bolaños Cacha y Mariano Martínez, y *La Porra*, cuyo nombre hace referencia de golpeadores que, según fama pública había organizado Gustavo A. Madero. No faltan pasquines populacheros como *El Chile* y *El Burro*, émulos leperunos de las publicaciones antimaderistas comparativamente civilizadas.⁵³

Durante los 15 meses que dura la presidencia de Madero, las publicaciones que critican su gestión abundan; el propio Rafael Lillo participará en semanarios como *La Risa* y *Multicolor*, prensa que se declaró abiertamente antimaderista. Varios serán los motivos y las críticas hacia Madero: la ineficacia para detener a los zapatistas, la inestabilidad política de su gobierno, la rebelión de Pascual Orozco en el norte, su política de conciliación, entre otros. En palabras de Aurrecoechea y Bartra las publicaciones y viñetas contra el mandatario pueden resumirse de la siguiente manera:

El Pequeño Pancho Madero y su hermano Gustavo —el robusto “ojo parado”— el sanguinario Emiliano Zapata y su malévolo carnal Eufemio, un frágil desconocido llamado Pino Suárez y una adolorida y vilipendiada matrona apodada “la Nación” son los antihéroes predilectos del cómic conservador. Pero además de estos personajes, la nueva historieta política asimila todas las técnicas del cómic moderno. Durante el Porfiriato los dibujantes conocieron ampliamente las historietas europeas y norteamericanas y emplearon un nuevo lenguaje con fines humorísticos. En la segunda década del siglo la novedosa técnica también se politiza y el cómic formalmente moderno es portador de un mensaje conservador.⁵⁴

El cómic mexicano vivió un breve lapso de suspensión al iniciarse la lucha armada contra el régimen de Victoriano Huerta y la etapa de la Convención. Una vez que la facción constitucionalista comienza a llevar la delantera tras los combates en la zona del Bajío y la posterior redacción de la Constitución de 1917, los monitos siguen publicándose en los diarios de mayor circulación en la capital. La política y la sátira mordaz se dejan de lado para adentrarse más al público juvenil, comienzan a ilustrarse clásicos literarios adaptados al formato historieta, ejemplo de ello fue el periódico *El Universal*, que comenzó a publicar desde 1918 su *Cuento diario para niños*.

Casi a la par, en 1919 *El Demócrata* publicó en su suplemento la tira cómica *Vida y milagros de Lorín, el perico detective*, tira que relata las incidentes de Lorín, perico

⁵³ *Ibidem*, p. 141.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 150.

humanizado residente de la ciudad ficticia de “Pericópolis”; en apariencia es un “ciudadano” tranquilo, sin embargo, “Lorín”, emulando en apariencia y método a Sherlock Holmes, resuelve semana tras semana los crímenes que aquejan a la aparentemente tranquila ciudad. Es necesario señalar que la tira sigue una secuencia narrativa, no obstante carece de globos y onomatopeyas que la unan con el personaje.

Historietas cuyo destinatario era el público infantil y juvenil de la clase media y alta de la capital continuaron publicándose, aunque su duración fue efímera. No obstante tenemos un “resurgimiento de la historieta” cuando finaliza la etapa armada de la Revolución. Zapata es asesinado y Villa se rinde al firmar el Pacto de Sabinas. Si bien este nuevo impulso trata de plasmar la idiosincrasia nacionalista, está muy influenciado por las tiras cómicas que aparecen en los diarios norteamericanos.

La fundación del cómic mexicano moderno de inspiración norteamericana coincide con el fin de la etapa armada de la Revolución y se desarrolla principalmente en los suplementos dominicales de los grandes diarios. En términos generales el fenómeno puede definirse como un proceso de sustitución de importaciones por el que la producción de los moneros locales ocupa algunos espacios [...] en cuanto a sus implicaciones culturales se trata de un esfuerzo nacionalista contradictorio, pues si bien los personajes y el lenguaje de las nuevas historietas son mexicanistas a ultranza, los temas y esquemas narrativos se copian de los *dailies* y los *sundays* norteamericanos con más éxito.⁵⁵

La historieta mexicana comenzará a publicarse en los suplementos dominicales, sin embargo, hay que recordar que la prensa nacional importó tiras cómicas norteamericanas que empezaron a propagarse en el primer cuarto del siglo XX: *Mutt and Jeff* y *Katzenjammer Kids* serán algunas de las series que tengan una buena aceptación en la prensa mexicana. Las dificultades al momento de su adaptación e impresión van a suscitar que poco a poco se adapte una “mexicanización” de los suplementos dominicales, este aspecto nos lo hace notar Irene Herner en su obra:

México también se encontraba entre los clientes de las agencias norteamericanas distribuidoras de material periodístico. En los años veinte los diarios mexicanos importaban historietas que compraban a las diversas agencias estadounidenses. Sin embargo, era frecuente que los cartones (moldes ligeros que se enviaban en lugar de los originales o las pesadas planchas de impresión) llegaran con retraso, ocasionando serios problemas a los editores mexicanos, quienes se quedaban sin material para sus diarios en el último momento. Esta situación fue la que los motivó a adoptar una política de sustitución a este tipo de importaciones.⁵⁶

⁵⁵ *Ibidem*, p. 169.

⁵⁶ Irene Herner, *Mitos y monitos, historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM/Editorial Nueva Imagen, 1979, p 19.

Más allá de plantear una “sustitución de importaciones” como lo mencionan Herner y Aurrecochea, notamos que la historieta mexicana dio un paso adelante, se copió el formato norteamericano, pero se trató de hacer un producto eminentemente mexicano mostrando una incipiente cultura nacional emanada de los estereotipos sociales que llegaron al consolidarse los gobiernos sonorenses en la posrevolución. De hecho, el primer diario que adaptó esta forma fue *El Herald de México*, fundado por Salvador Alvarado, general revolucionario.

Al triunfo de la fase armada de la revolución y bajo el régimen de los sonorenses se imponen nuevos estilos en la prensa; no obstante ésta sigue teniendo mucha relación con los diferentes grupos políticos que imperan en el país. *El Herald de México* es un periódico portavoz de este nuevo grupo, éste impone nuevos estilos periodísticos y busca difundir una nueva visión de la sociedad acorde con sus ideales. La historieta mexicana sería parte de este cambio.

Fue así que el 1 de enero de 1921 se inauguró una nueva etapa en la historia del cómic mexicano: la era de los suplementos dominicales. Ese día fue publicada a color una tira cómica novedosa, con un lenguaje sencillo, atrayente y fácilmente comprensible. Los responsables de su realización fueron los periodistas y dibujantes Salvador Pruneda (quien hizo los dibujos) e Hipólito Zendejas (encargado de los textos). La tira cómica recibió el nombre de *Don Catarino y su apreciable familia*.

La trama gira en torno a un personaje de origen rural: “Don Catarino”. Él, acompañado de su esposa “Ligia” y sus dos hijos: “Tanasia” y “Eulogio”, decide abandonar su natal Silao y buscar fortuna en la capital, una vez ahí don “Catarino” y su familia tendrán que adaptarse a la ajetreada vida en la ciudad de México. El personaje simboliza ese nuevo estilo de vida citadino y trata de plasmar (de acuerdo a la visión de los autores) la vida de un mexicano promedio, no de la clase política emanada de la revolución, sino de esa clase baja que lucha por adaptarse y va en paulatino ascenso.

“Don Catarino” no es una persona acaudalada, no obstante tampoco está en la miseria, vive en un barrio popular, generalmente a él y a su familia no les falta para comer, pero se las ingenian con otros métodos como la astucia y el engaño para lograr una mejor situación económica. La serie no sólo tiene el mérito de tratar de representar la mexicanidad, sino de ser la primera de “larga duración” en la historieta mexicana, en palabras de Aurrecochea y Bartra:

Don Catarino no es el primer héroe de las series mexicanas de historietas con personaje fijo, pero sí es el primero que logra prolongar su existencia. Más allá de unos cuantos meses. Sus antecesores —Adonis, Lipe, Lorín— habían sido efímeros, en cambio, “Don

Catarino” estará presente en la historieta mexicana —aunque de manera discontinua— por más de un cuarto de siglo, desde 1921 hasta mediados de la década de los cincuentas.⁵⁷

La obra gozó de una gran popularidad en sus primeros años. Desde el inicio las tiras cómicas se ambientan en la ciudad de México o sus alrededores. Con el paso del tiempo, cuando la serie ya se ha consolidado en el medio periodístico mexicano, la familia se traslada a otros países, recorre extravagantes paisajes, con eso se pretende rescatar las costumbres mexicanas y contrastarla con la de otros territorios (o las imágenes estereotípicas que se creaban sobre aquéllos). Al respecto, Aurrecoechea y Bartra opinan:

Los primeros episodios de la serie son cerrados y su humorismo se basa en el relato satírico de alguna de las múltiples incapacidades de la familia de Silao para adaptarse a la ciudad de México [...] Al transformarse en serie de aventuras “Don Catarino”, que se había iniciado como crónica costumbrista, se libera también de su contexto. Las diferencias obligadas que recreaban el ambiente de inicios de los años veinte en la ciudad de México desaparecen. La familia recorre a partir de entonces los más diversos lugares del mundo (Europa, Estados Unidos, Argentina, islas del Pacífico, etc.).⁵⁸

El diario fue cancelado en 1925 al ser opositor al régimen y al haber apoyado abiertamente la rebelión de Adolfo de la Huerta en 1923. Debido a esto, la tira cómica buscó nuevos espacios para ser publicada. No obstante a mediados de la década de 1950, Pruneda encontró trabajo como dibujante de planta en *El Nacional*, por consiguiente, *Don Catarino* dejó de existir.

Resulta imposible hablar de todos los suplementos dominicales que hubo en esta época; no obstante se abordarán las historietas más importantes durante esta etapa. Fue en 1927 cuando surge otra serie que perdurará hasta mediados del siglo XX. El periódico *El Universal* tratando de emular a los medios capitalinos lanzará una convocatoria inusual hasta ese entonces:

Aquí hay un camino abierto a todos los dibujantes
En estas planas vamos a publicar la serie de historietas cómicas que resulte premiada en el concurso que hemos convocado a todos nuestros lectores, a dibujantes o aficionados a escritos humorísticos. Esta serie constará de cinco episodios formados con el mismo personaje o personajes que se necesiten y pagaremos un premio de \$ 750.00 en metálico [...] se dará preferencia a las historietas de asunto nacional.⁵⁹

El concurso de *El Universal* pretendía hacer una historieta innovadora, atractiva, y “nacional” (entendida desde la perspectiva de la élite revolucionaria). Muy probablemente,

⁵⁷ Aurrecoechea y Bartra, *op. cit.*, p. 213.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 214-218.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 229.

el objetivo de los directores del diario era competir con sus homólogos capitalinos ya que las historietas en los suplementos dominicales habían adquirido una gran popularidad. Al final los ganadores de la serie fueron Hugo Tilghman (dibujos) y Jesús Acosta (textos).

La serie fue llamada *Mamerto y sus conociencias*, cuya primera entrega se publicó el 20 de febrero de 1927. Su estilo y formato es muy similar al de *Don Catarino y su apreciable familia*, sin embargo, la trama y la manera de representar la mexicanidad es diferente. La obra cuenta las aventuras de “Mamerto” y su esposa “Ninfa” los cuales, provenientes de Chupícuaro (alegoría del México rural, no tiene nada que ver con el asentamiento prehispánico en el Estado de Guanajuato), llegan a la ciudad de México.

“Mamerto Albondiguilla” es un hombre regordete, vestido de charro, inocente, orgulloso de sus raíces; Ninfa, su esposa, tiene rasgos grotescos, desconfiada, un tanto agresiva, pero también está orgullosa de su pueblo. Ellos llegaron a buscar un nuevo estilo de vida en la capital del país. Al principio, tanto “Mamerto” como “Ninfa”, ven la capital con admiración pero buscan un rápido ascenso social que sólo lograran obteniendo el reconocimiento de los distinguidos habitantes de la urbe.

A diferencia de “Don Catarino”, Mamerto y Ninfa tienen una posición económica muy elevada, viven en una elegante residencia, tienen servidumbre, se dan ciertos lujos. A pesar de eso, sus modales traídos de provincia, sus toscas costumbres, su inocencia e ignorancia les impiden tener el reconocimiento de la alta curia social mexicana que ellos tanto anhelan. Un ejemplo de esto nos lo hacen notar Aurrecoechea y Bartra:

Los Albondiguilla pueden invitar embajadores extranjeros y potentados nacionales a cenar manjares en su residencia, pero mientras el mayordomo pomposo y una primorosa “flapper” de cabellos rubios que ha sido contratada como sirvienta atienden a los invitados en el lujoso comedor, “Mamerto” y “Ninfa” se sientan en el suelo de la cocina a comer frijoles con tortillas pues no saben usar los cubiertos. Aunque Mamerto puede pagar a Diego Rivera para que decore las paredes de su casa con un mural, no lo puede apreciar y, en general, no puede gozar de los placeres del gran dinero pues su única afición verdadera es la “equitación hípica a caballo” [sic.]⁶⁰

La serie continuó publicándose de manera ininterrumpida en *El Universal* de 1927 hasta 1940. Cuando el cómic mexicano adquiere un nuevo formato, la historieta desaparece del suplemento de *El Universal*. Quizás tanto Tilghman como Acosta a través de la ridiculización de “Mamerto” buscaban criticar a esta nueva burguesía posrevolucionaria que vio a través del conflicto armado un rápido ascenso económico, no obstante resulta imposible asegurarlo.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 236.

En este derrotero de los suplementos dominicales merece especial atención la obra de Andrés Audiffred, quien venía trabajando en diversos diarios capitalinos como dibujante asociado en periódicos tales como *El Nueva Era* y *El intransigente*, pero su primera obra de mediana importancia se desarrolló en *El Imparcial*. La serie se llamó *Lipe* y duró unos cuantos meses circulando en el diario.

Lipe relataba las aventuras de un inmigrante de origen chino quien día a día se enfrenta a las dificultades de vivir en la ciudad de México. El protagonista (“Lipe”) generalmente sale mal librado de las situaciones debido a su ignorancia de las costumbres y vicios de la sociedad mexicana. La obra duró unos cuantos meses; sin embargo, su consagración será con una obra que hará en coautoría con Hipólito Zendejas, quien había trabajado con Salvador Pruneda.

La serie apareció en 1928 en el suplemento de *El Universal*, que después del concurso publicado el año anterior había ganado cierta popularidad. La nueva tira cómica recibió el nombre de *El Señor Pestaña*; Audiffred se encargaba de los dibujos mientras que Zendejas ideaba los textos. La historieta relata las aventuras de dos individuos de clase media, “Pestaña” y su inseparable compañero de viajes “Chon Prieto”.

“Pestaña” y “Chon Prieto” representan los pequeños burgueses, empleados de oficina, pero que gracias al mundo de fantasía dibujado por Audiffred logran recorrer una gran cantidad de lugares exóticos. La serie imita en gran medida las aventuras de los anglosajones *Mutt and Jeff*.⁶¹ Sin embargo, tanto Audiffred como Zendejas le imprimen su toque de “mexicanidad” al contrastar los modales y costumbres de “Pestaña” y “Chon Prieto” con los de los nativos de los innumerables pueblos que visitan.

A diferencia de *Mutt and Jeff*, “Pestaña” y “Chon Prieto” añoran regresar a su patria, su querido México. La obra tiene su particularidad ya que es la primera serie de larga duración cuyos protagonistas no son estereotipos rurales que emigran a una ciudad. Por vez primera se retrata a esa pequeña clase media que nace y se desenvuelve en las ciudades, una clase media trabajadora que lucha por consolidarse durante el régimen posrevolucionario, en palabras de Aurrecochea y Bartra:

“Pestaña” y “Chon Prieto” sintetizan la imagen de los burgueses pequeñitos pero encorbatados, de vidas opresivas y rutinarias. Sin embargo, Zendejas, que en el fondo los quiere, les permite abandonar su aburrido mundo laboral y doméstico, y los lleva al territorio imaginario de sus más caras ficciones. Los escenarios exóticos que el escritor ya

⁶¹ *Mutt and Jeff* fue una serie creada por Bud Fisher y que se publicó por vez primera en 1907. La tira cómica relata las aventuras de dos simpáticos personajes que salen de la vida citadina y recorren el mundo, generalmente salen mal librados en estos episodios.

había explorado con éxito en *Don Catarino*, son también el ámbito donde se desarrollan las peripecias de *El Sr. Pestaña*.⁶²

Para fines de los años veinte, notamos que el suplemento de *El Universal* es el que lleva la batuta en cuanto a la publicación de cómics en la capital. Muy pronto, los monitos mexicanos dejan de ser un simple relleno y los suplementos dominicales buscan atraer a más lectores creando nuevos argumentos, reclutando más guionistas y dándoles espacio a nuevos dibujantes. Si bien este fenómeno no se puede comparar a la llamada “época de oro” de la historieta mexicana, podemos proponer que hay una incipiente batalla en los suplementos dominicales por cooptar más lectores.

En agosto de 1928, *El Universal* le dará espacio en su suplemento a Juan Arthenack, joven dibujante nacido en 1891, egresado de la Academia de San Carlos; no obstante, penurias económicas lo orillaron a aceptar un empleo de lavaplatos a los 16 años. Cuatro años después se incorpora al taller de dibujo de *El Imparcial* a la par que hace ilustraciones para la compañía petrolera “El Águila S.A.”. Cuando desapareció el periódico, Arthenack inició un éxodo que lo llevará a *El Universal*.

Fue en aquel periódico donde Arthenack publicó *Adelaido el Conquistador* obra que le daría fama. Para realizar su historieta, Arthenack se inspiró en una anécdota personal: Arthenack quiso ridiculizar a su rival de amores quien años atrás le había quitado a su novia, incluso en el primer número de la serie Arthenack se dibuja a sí mismo a punto de suicidarse, en ese momento llega un duendecillo quien lo convence de que mejor dibuje y venda su historia a *El Universal*, él lo hace y la serie es un éxito, a partir de ese primer número, y en venganza a su desaire amoroso Arthenack se compromete a mofarse de su rival semana a semana.

La serie nos muestra las desventuras de “Adelaido Torongón”, joven capitalino de clase media baja quien semana a semana, aprovechando su coquetería, tratará de seducir a toda mujer que se lo permita, aunque por lo general siempre termina ridiculizado y humillado. Lo primero que notamos es que Arthenack deja de lado el estereotipo “mexicano” presente en series anteriores, Adelaido, no tiene rasgos grotescos ni representa al mexicano que migra del campo a la ciudad ni a la élite de la capital.

“Adelaido” simplemente es un muchacho alegre, ocurrente, coqueto y oportunista por naturaleza. Pese a su naturaleza innata de “galán de barrio”, “Adelaido” está enamorado de “Teresa” hija de “Don Anselmo”, rico aristócrata de la ciudad de México, quien generalmente busca alejar a toda costa al pretendiente debido a la mala fama que le precede. Si bien “Adelaido” se sale de todo estereotipo antes dibujado, notamos que se

⁶² Aurrecochea y Bartra, *op. cit.*, p. 241.

trata de satirizar a la juventud capitalina y retratar ciertos arquetipos sociales y los roles de género.

La obra continuó publicándose en el suplemento hasta 1932, en ese mismo año “Adelaido” se independiza de las páginas del diario y se convierte en una publicación independiente; Juan Arthenack a raíz del éxito que tuvo su obra se dedicó a editarla de manera autónoma y distribuirla en los puestos de periódicos capitalinos. Con “Adelaido el Conquistador” por vez primera la historieta mexicana se anima a probar suerte de manera independiente y abandona, aunque no para siempre, los suplementos dominicales.

“Adelaido el Conquistador” es un experimento exitoso y duradero. La revista edita por lo menos cien números, lo que demuestra que ya en los primeros años de la década de los treinta los lectores mexicanos los lectores mexicanos estaban dispuestos a aceptar publicaciones que contuviera exclusivamente historietas. El tiempo que los cómics eran un complemento marginal de los diarios y revistas comenzaba a quedar atrás, y pronto los editores con más visión empresarial que Athernack asimilarían la experiencia de “Adelaido” y emprenderían el fabuloso negocio de las revistas de monitos.⁶³

Irónicamente, cuando comienza la “emancipación” de los monitos mexicanos a revistas independientes, los suplementos dominicales comienzan a decaer. Las series que se habían consolidado siguieron, pero pocas nuevas ideas aparecieron en las páginas de los diarios capitalinos. Para 1933 las tiras que vienen de años atrás terminan por consolidarse, pero no hay nuevos talentos. Una de las pocas tiras que se publicó en la decadencia de los suplementos dominicales fue *S.M. (Su majestad) Segundo I, rey de Moscabia*.

La tira fue hecha por Carlos Dionisio Neve, quien se encargó de los dibujos e Hipólito Zendejas quien elaboró los textos. La historieta nos cuenta las aventuras de “Segundo Viquirri” charro joven, habitante de la zona del Bajío, quien en un afortunado día se entera que es el heredero directo al trono de “Moscabia”, reino ficticio ubicado en algún lugar periférico de la Europa idealizada por Neve. De esta forma Segundo acepta la responsabilidad de gobernar y es así como adquiere el título de “Segundo I” soberano de Moscabia.

La trama es muy simple: “Segundo” tiene que luchar a diario contra las intrigas organizadas por el enano “Timón” y la duquesa “Cayetana”; para salir avante en estas situaciones, Segundo cuenta con la ayuda de su fiel esposa “Doña Sol”. *S.M. Segundo I rey de Moscabia*, se sale de lo que generalmente se retrataba en el estereotipo rural: el charro de facciones grotescas, iletrado, adinerado y mujeriego. Segundo es atento, fiel, educado, responsable y de facciones agradables; en pocas palabras, es el caballero ideal, aunque un

⁶³ *Ibidem*, p. 257.

tanto estereotipado, este modelo después será retomado por otras historietas de aventuras como *El Payo*.

La serie tuvo pocos números ya que los suplementos en los diarios comienzan a ser cooptados por las tiras cómicas de origen norteamericano, algo irónico ya que precisamente los suplementos en los monitos surgen como alternativa al material estadounidense. Sin embargo con la decadencia de los suplementos comenzaría una nueva etapa, de editores con visión empresarial y grandes consorcios periodísticos, pero de igual forma con series totalmente independientes, distribuidas a todo el país y con jóvenes talentos que se integrarían poco a poco a este nuevo estilo.

¿Qué es lo más importante que nos dejaron los suplementos dominicales? Primeramente es necesario señalar que se trató de hacer un producto cultural netamente mexicano, aunque esta imagen nacional casi siempre lo que hizo fue reforzar estereotipos de la cultura popular posrevolucionaria como el charro mexicano o el inmigrante rural. Pese a que a los autores se les da cierta libertad, este retrato del mexicano que se trata de plasmar en las historietas obedece a la visión de una nueva clase política emanada del conflicto revolucionario.

Ahora bien, no debemos olvidar que tanto la prensa mexicana moderna como la historieta recibieron cierta influencia de sus similares norteamericanas. Los suplementos dominicales mexicanos copiaron los formatos y el estilo de los “Sundays” anglosajones. Empero, este formato se adapta, se crean personajes que tratan de representar lo mexicano, de esta forma se obtiene un “producto nacional” con influencia norteamericana.

A mediados de los años treinta, hay un “resurgimiento” del material norteamericano en los diarios nacionales, no obstante, la historieta mexicana ya alcanzó plena libertad; se independiza de los diarios. Muy pronto, empresarios más visionarios ven a los monitos como un negocio que puede dejar ganancias a corto plazo, gente como Ignacio Herrerías y José García Valseca darán un paso más en el cómic mexicano al fundar sus propios emporios comerciales y darle espacio a jóvenes talentos para que publiquen sus historias. La industrialización y el creciente alfabetismo de México en los años cuarenta contribuyeron a que este proyecto fuera un éxito.

Del Milagro Mexicano al milagro del cómic. Industrialización en México y consolidación de la historieta mexicana

La década de los treinta en México fue un periodo muy importante en la historia nacional: las reformas políticas y sociales emanadas del cardenismo terminan por consolidar las demandas sociales derivadas del conflicto armado. Aunado a lo anterior, una férrea oposición, desde los grupos radicales hasta militares insatisfechos, ponía en riesgo la

estabilidad del país.⁶⁴ En este mismo lapso de tiempo, nuevos empresarios ven a los monitos como una novedosa forma de tener ganancia a mediano plazo; el precursor de ello fue Francisco Sayrols. Su formación como empresario le permitió encauzar correctamente a la historieta como un producto altamente redituable, en palabras de Aurrecoechea y Bartra:

Nacido en España y emigrado a México desde muy joven, Francisco Sayrols se desempeña, primero, como empleado del departamento de publicidad de la compañía cigarrera “El Buen Tono”, pero para 1921 ya estaba al frente de un negocio propio; la empresa Sayrols Service que se ocupa de publicidad y organización de ventas.⁶⁵

En 1932, cuando aún estaban en circulación *Don Catarino*, *Mamerto*, *Adelaido el conquistador* y otros suplementos dominicales, Sayrols prestó atención a la revista *Pin Pon*, dos años después la compra, cambia el formato y la temática, la vuelve publicación “historietil”; dicho de otro modo, la publicación da el giro de 180 grados. De esta forma Sayrols tiene un producto que si bien no es novedoso está listo para competir en el mercado, la nueva revista recibió el nombre de *Paquín*, en honor a su creador, de esta forma y sin saberlo, Sayrols inauguró la “edad de oro” de la historieta mexicana.

Al principio la revista *Paquín* estuvo enfocada al público infantil y juvenil, ya que en sus páginas incluían mucho material lúdico-didáctico. *Paquín* tenía así una estrategia de comercialización: hacerle ver a los padres de la niñez mexicana que la revista era una opción fácil, barata y entretenida de aprender, por lo que al darle paso a jóvenes talentos las historietas para chicos y no tan chicos fueron ganando terreno.

Tras el éxito de *Paquín*, otros personajes emprendedores en la industria mexicana verán a los cómics como una mina de oro sumamente explotable. Muy pronto saldrán al mercado competidores más agresivos, los cuales acapararán el mercado en las siguientes dos décadas. Los nombres de esos visionarios eran: Ignacio Herrerías, periodista deportivo y José García Valseca, coronel revolucionario de nimias batallas, pero de grandes proyectos.

José García Valseca nació en la ciudad de Puebla el 7 de enero de 1901. No pudo acceder a una educación por ser de escasos recursos económicos, por lo que debió trabajar desde la niñez. Se sabe gracias a su biógrafo, Enrique Cordero y Torres, que a los once años ya trabajaba vendiendo empanadas en diversos negocios de la capital poblana; en 1914, al llegar la revolución constitucionalista al estado, Valseca se enroló en las filas del carrancismo. De escasa notoriedad en combate, Valseca participó sofocando la rebelión de Adolfo de la Huerta en 1923.

⁶⁴ Vid. Martha Loyo “Las oposiciones al cardenismo” en Samuel León y González (Coord.) *El Cardenismo 1932-1940*, México, CIDE/Fondo de Cultura Económica/INEHRM, 2010, pp. 436-495.

⁶⁵ Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros Cuentos. Historia de la historieta en México 1934-1950*, México, Grijalbo/CONACULTA, 1993, p. 44.

Valseca tuvo varios empleos los cuales terminaron en un estrepitoso fracaso: administrador de un hotel, vendedor de discos y fonógrafos, pequeño editor e incluso, trató de postularse para diputado. Pese al fracaso, la curiosidad siempre lo llevó a comenzar otro negocio. Sin embargo, a principios de la década de 1930, cuando ya se vislumbraban en la capital del país diarios con tintes oficialistas, Valseca y sus colaboradores cercanos tuvieron una idea “emprendedora”:

Para 1932 su larga marcha lo trae de nuevo a la ciudad de México, donde se propone atacar el mercado periodístico por un flanco que considera propicio: el público de los estados, descuidado por los editores de la capital. La revista *Provincias* editada por el coronel y dirigida por Juan de Dios Batiz pretende apropiarse de esta demanda potencial, pero sus tirajes de tres mil ejemplares no revelan gran éxito.⁶⁶

La publicación no fue el negocio esperado, el exiguo tiraje aunado a su escasa distribución ocasionaron que *Provincias* no diera las ganancias esperadas. Diversos factores evitaron la clausura y bancarrota de *Provincias*, entre los cuales el más importante fue que García Valseca supo obtener el apoyo de políticos importantes. La publicidad política le ayudó a mantenerse en el mercado, en palabras de Aurrecoechea y Bartra esa fue de sus principales cualidades como empresario:

Los monitos son, sin duda, la palanca, pero en su espectacular carrera empresarial también interviene otros factores: García Valseca sabe ganarse padrinos políticos de primera magnitud en una época en que las fortunas sólo florecen a la sombra del poder; es paladín del anticomunismo periodístico en los años de “guerra fría” y, lo más importante, norma su conducta por el principio de que los negocios son la continuidad de la guerra por otros medios.⁶⁷

Dos años después del primer número de *Provincias*, una revista de monitos causaba furor entre la población capitalina, ante eso Daniel Cadena, colaborador de García Valseca, le hace notar el éxito comercial de la revista de historietas de editorial Sayrols”.⁶⁸ Con el apoyo de Eugenio Garza y la cooperativa Excelsior, el coronel emprende quizás su proyecto más riesgoso; es un todo o nada: fundar una revista de historietas que pueda competir con la de Sayrols. La idea se concreta y en marzo de 1935 sale al mercado la revista *Paquito*.

En sus inicios, *Paquito* contenía principalmente material norteamericano (*Mandrake*, *Mickey Mouse*, etc.). Al ver el éxito rotundo de *Paquito*, un año después García Valseca lanza al mercado la revista *Pepín* que se convirtió en ícono de las revistas de monitos de

⁶⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 60.

los años treinta y cuarenta. Cuatro meses después lanza *Paquita*, enfocada en el público femenino. A partir de la publicación de *Pepín*, la carrera empresarial del coronel fue en ascenso.

Con estas publicaciones y en menos de dos años, el coronel revierte el desastroso curso anterior de su campaña empresarial. El eterno perdedor de escaramuzas comerciales aprovecha al máximo sus tres golpes de mano periodísticos y se lanza a una ofensiva estratégica que lo transformará en el coloso de la prensa nacional. La historia contable del milagro —aunque seguramente maquillada por su biógrafo— no deja de ser aleccionadora.⁶⁹

Con el rotundo éxito de su nuevo negocio, muy pronto el coronel atacaría de nuevo el mercado de la prensa en los Estados y formaría su propio emporio comercial: la Cadena García Valseca (hoy en día Organización Editorial Mexicana OEM). Tanto fue el éxito de *Pepín* que durante un tiempo se le conoció como pepines a las revistas de monitos de nuestro país. El mercado de los cómics en México pronto tendrá más competidores quienes vislumbraron en este medio de comunicación como una manera rápida de tener ganancias a corto plazo.

El último competidor en este rubro fue Ignacio Herrerías. Nació en la ciudad de México en 1902, a diferencia de su más férreo contendiente (García Valseca), Herrerías desde los 14 años se inició como cronista deportivo en el periódico *El Pueblo*. Trabajó en diversos diarios de provincia, no obstante sus mejores trabajos los dio en diarios de afiliación carrancista: *El Demócrata* y *El Globo*, fundado por Félix Palavicini.

Mientras Valseca estaba en sus negocios frustrados, Herrerías se fue a Los Ángeles, California, a estudiar periodismo; regresó en 1932, e inmediatamente fundó el semanario *Mujeres y Deportes*, obra mixta que daba reseñas sobre notas deportivas y de variedad, así como consejos para el hogar. Gracias a sus contactos, el periódico *Novedades* le ofrece un suplemento dominical de seis páginas dedicados exclusivamente a las historietas. Herrerías, al ver el éxito de Sayrols y el coronel, transforma su suplemento en una publicación independiente tratando de rivalizar con sus competidores. Es así como en diciembre de 1936 nace *Chamaco*, llamada así en honor al pseudónimo de su creador.

Con dos rivales que le llevan más de un año de ventaja en ese rubro, Herrerías decide dar un salto en cuanto a la edición de las revistas de historietas en México; reduce el tamaño de la historieta y crea la primera publicación “de bolsillo” en México. Herrerías modifica el tamaño e introduce el formato medio tabloide⁷⁰ en los cómics, de esta forma se hace más

⁶⁹ *Ibidem*, p. 64.

⁷⁰ El tamaño tabloide es de 43.18 x 27.94 cm, en este sentido podemos afirmar que el *Chamaco* acortó estas medidas en un 50 por ciento.

fácil la lectura y el traslado de este suplemento. Muy pronto esta idea de hacer historietas más reducidas la copiarán más publicaciones.

La idea de hacer ediciones de bolsillo no se aplica únicamente a los fascículos de historietas, y de hecho nace con otras publicaciones de narrativa. Ignacio Herrerías introduce en México la literatura portátil. En marzo de 1937 con *Cuentos y Novelas y Detectives y Bandidos*. Estos comparten el subtítulo de “semanarios de bolsillo” y un formato en cuarto de tabloide que contrasta con las mayores dimensiones de publicaciones semejantes. Como *Emoción y Misterio*.⁷¹

Como podemos notar, muy pronto Herrerías y García Valseca se disputarán el mercado historietil ya dirigido a todo público por el tipo de series que desfilaron en las páginas de *Pepín y Chamaco*; sin embargo, no es hasta la década de 1940 cuando la historieta mexicana alcanza plena popularidad y se convierte en la lectura más distribuida y leída por el público mexicano, esto debido a que hay un cambio en la estructura económica política, social y cultural de México que comenzó a manifestarse a inicios del gobierno de Manuel Ávila Camacho. Anne Rubenstein nos explica mejor esta coyuntura:

En México, a partir de 1940 las estructuras familiares de profundo raigambre, con fuertes vínculos a valores morales y creencias religiosas se vieron desafiadas por los nuevos patrones de urbanización, industrialización y migración, y sobre todo, por el número creciente de mujeres que trabajaban tanto fuera de su casa como (a diferencia de los jornaleros agrícolas) lejos de su familia. Esta transformación de la vida familiar normal, con los patrones de creencias y comportamientos asociados a ella. Se ilustró en radionovelas, películas con financiamiento estatal y cómics.⁷²

Como bien señala Anne Rubenstein, la década de los cuarenta es de vital importancia en la historia de México, más allá de que este cambio se represente en la cultura popular, podemos aseverar que esta transformación en el orden político y económico y social será fundamental en el desarrollo y producción de la industria mexicana de los monitos. Gracias a esta creciente industrialización y esta perturbación en el esquema social, las revistas de historietas lograron un desarrollo pleno.

¿Cómo es que un cambio en el modelo económico, cultural y social influyó en el cómic mexicano? Par responder, es necesario adentrarnos a los orígenes de este cambio que inicia con la presidencia de Manuel Ávila Camacho, ex secretario de la Defensa Nacional y cercano colaborador del régimen Cardenista. Ávila Camacho tenía cierta fama de lograr

⁷¹ Aurrecoechea y Bartra, *Puros Cuentos la historia... 1934-1950*, p. 68

⁷² Anne Rubenstein, *Del Pepín a Los agachados cómics y censura en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 24. (Colección popular 648)

políticas conciliatorias, a diferencia del radicalismo emanado de las demandas sociales que surgieron con el gobierno de Cárdenas.

Si bien es innegable que durante el cardenismo se trató de dar satisfacción a ciertas demandas surgidas del conflicto revolucionario, debemos notar que esto hizo resurgir diversos grupos de oposición en México: la Iglesia, el sector terrateniente, los industriales mexicanos, grupos radicales como los “Camisas Doradas” y la oposición política encabezada por Juan Andreu Almazán a fines de sexenio son algunos ejemplos. Ante este clima de descontento, el optar por un candidato que continuará (o radicalizara) las políticas cardenistas fue visto como algo muy peligroso para el partido oficial.

Una aproximación desapasionada al quehacer político de esos años revela ante todo que importantes circunstancias internas y externas habían cambiado radicalmente entre la época cardenista y el inicio del periodo avilacamachista; pero más importante aún es que, como consecuencia de ello, se encontraba en juego algo mucho más trascendental que la mera orientación política oficial. Descontentos, aires de sedición, amenaza externa encerrada en el nazi-fascismo y en la actitud de Washington, todo esto confluyó para mutar de forma significativa el ambiente en el cual Ávila Camacho y los suyos se vieron obligados a tomar decisiones de trascendencia nacional.⁷³

En pocas palabras, bajo la mirada del partido en el poder, a fines del sexenio cardenista, el país necesitaba una mano conciliadora que pudiese terminar con los síntomas de crisis interna que aquejaban al país. No había que detener las reformas cardenistas de tajo, pero si atenuarlas un poco y darle cabida a las demandas del sector industrial y la clase media del país; y esto lo tenía muy en cuenta el Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y su candidato Manuel Ávila Camacho.

Manuel Ávila Camacho llegó a la presidencia de la república en diciembre de 1940 tras ganar unas controvertidas elecciones. Prácticamente desde el inicio, Manuel Ávila Camacho desplegó una política de conciliación nacional, impulsando el crecimiento económico y el mercado local, fomentando a sectores como la iniciativa privada y las clases medias; no obstante ni las reformas sociales en materia obrera y agraria se abandonarían del todo, este detalle lo explica mejor María Antonia Martínez:

Frente a la potenciación que los grupos obreros y campesinos han experimentado durante el gobierno de Cárdenas, Ávila Camacho recurrió a un discurso en el que, sin abandonar la defensa de los derechos de los trabajadores, establecía la necesidad de asegurar la estabilidad social con el fin de potenciar la iniciativa privada a la que se percibía como un factor imprescindible para el desarrollo del país. Para lograrlo era preciso que los

⁷³ Luis Medina Peña, *Civilismo y Modernización del autoritarismo 1940-1952*, México, El Colegio de México, 1978, pp. 229-230.

empresarios respetasen los logros obtenidos por los sectores populares y que éstos no pretendiesen incrementar sus reivindicaciones sociales.⁷⁴

En este sentido, la estrategia desarrollista que definirá el futuro económico del país durante los siguientes treinta años fue la industrialización basada en la inversión tanto estatal como privada. El Estado mexicano veía así que el proyecto industrial dejaría ganancias a mediano plazo y enviaría al país hacia la vía del progreso, para ello habría que aprovechar la incipiente planta industrial del país; en pocas palabras habría que modificar casi en su totalidad las estructuras económicas de México. Muy pronto este modelo se estableció paulatinamente en otros países de América Latina.

A fines de los años cuarenta y principios de los años sesenta el proceso de industrialización fue estimulado por la estrategia de protección del mercado interno, lo que espoleó a la inversión privada, por los efectos atrayentes de la inversión pública en los proyectos de alto nivel social tuvo también en la inversión del sector privado, por un bajo costo de subsistencia gracias a subsidios y transferencias de los productos rurales...⁷⁵

El proyecto económico mexicano, estaba en la mentalidad de la élite política mexicana. Sin embargo se enfrentó a varios problemas: primeramente la indiscutible debilidad de la industria mexicana frente a su homóloga extranjera y la capacidad que ésta pudiese absorber. Para atenuar estas deficiencias se planearon diversas estrategias, entre ellas fomentar el mercado interno, proteger la industria nacional y sanear las relaciones diplomáticas con las potencias extranjeras, principalmente con los Estados Unidos; ésta sería la estrategia económica del oficialismo durante los siguientes sexenios, en palabras de Elisa Servín:

La política mostró el consenso que esta ruta generaba en las élites mexicanas: industrializar al país era embarcarlo en la vía del progreso como lo mostraban ya la expansión acelerada de las ciudades pequeñas y medianas en todo el territorio nacional, los índices de crecimiento económico, el incremento de la clase media y la creciente influencia cultural del modelo de vida estadounidense al que se identificaba como el símbolo de antonomasia del progreso.⁷⁶

El modelo económico no tardó en dar resultados, aprovechando la creciente explosión demográfica y el aumento de la demanda y producción, el país pronto experimentó un crecimiento económico sin precedentes. Debido a esto, la época de crecimiento inaugurada

⁷⁴ María Antonia Martínez, *El despegue constructivo de la Revolución. Sociedad y política en el alemanismo*, México, CIESAS, 2004, p. 16.

⁷⁵ Enrique Cárdenas *et al*, *Industrialización y Estado en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 126.

⁷⁶ Elisa Servín, “Los enemigos del progreso” en Elisa Servín (Coord.) *Del Nacionalismo al Neoliberalismo*, México, CIDE/F.C.E/CONACULTA/INEHRM, 2010, p. 77.

por el avilacamachismo es llamada por algunos especialistas como “el Milagro Mexicano”. En definitiva el régimen posrevolucionario se benefició de esta estrategia.

Los años cuarenta del siglo XX se caracterizaron por haber escenificado uno de los momentos de estabilización y modernización económica de mayor impacto y con efecto hasta la actualidad; sin duda, fueron años en los que el régimen de la posrevolución capitalizó los profundos rompimientos sociales del conflicto armado y sus secuelas, beneficiándose de los saldos sociales.⁷⁷

Cabe señalar que este despegue económico también fue posible gracias a la coyuntura internacional ocasionada por la Segunda Guerra Mundial. En 1933 cuando Franklin D. Roosevelt toma posesión en la presidencia de los Estados Unidos, cambia la manera de hacer política exterior, Roosevelt inaugura la “política del buen vecino” que consistía en lograr una cooperación en materia política y económica con los países latinoamericanos; el objetivo era lograr una mejor relación en materia económica principalmente, y que Norteamérica se viera beneficiado gracias a este intercambio:

Como parte de su diplomacia panamericana, el gobierno de Roosevelt puso en marcha una política de asistencia económica y militar dirigida a los países de América Latina. Consiste en un comercio más libre, eliminación o reducción de tarifas arancelarias, mejoramiento del transporte y ayuda financiera para el “Cumplimiento de los objetivos esenciales... La colaboración se dio fundamentalmente en el aspecto económico.”⁷⁸

Pese a que los lineamientos de la política del buen vecino establecían ayuda militar y económica, México se vio principalmente beneficiado con los acuerdos de tipo comercial. En 1938 las relaciones entre ambos países se deterioraron a partir de la política nacionalista de Cárdenas, sin embargo, el conflicto bélico iniciado en 1939 propiciaría un acercamiento entre ambos países, de esta manera ambas naciones iniciaban así una nueva fase de colaboración.

Se iniciaron conversaciones para concluir un tratado de comercio y se convino la cooperación del gobierno de los Estados Unidos en la rehabilitación de los ferrocarriles mexicanos para que estuvieran en condiciones para laborar con la causa aliada. Estos acuerdos tuvieron un indudable valor político en la medida que dieron término a un penoso problema en las relaciones bilaterales y sentaron las bases para el arreglo de otras cuestiones pendientes...⁷⁹

Al estallido de la Segunda Guerra Mundial y la entrada de Estados Unidos en el conflicto, México ocupó un lugar privilegiado en las relaciones económicas estadounidenses. Al militarizar gran parte de la industria norteamericana México se convertiría en proveedor de

⁷⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁷⁸ Rafael Loyola Díaz y Antonia Martínez “Del Nacionalismo al Neoliberalismo” en Elisa Servín *Op. cit.*, p. 33.

⁷⁹ Luis Medina Peña, *México, hacia el Nuevo Estado: 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 121.

materias primas, recursos estratégicos (petróleo y minerales industriales) y bienes manufacturados hacia los países aliados. De la misma manera, el país aprovechó el vacío dejado por Norteamérica y expandiría sus mercados hacia otras áreas como Centroamérica. Podemos decir que México vio realizado el sueño de la industrialización y el crecimiento económico en el siglo XX.

A nivel de mentalidad colectiva, la guerra provocó el tránsito definitivo del sueño bucólico a la utopía industrial, tanto en el gobierno como en la academia como en algunos círculos empresariales. Hasta el inicio de la guerra. México había sido un país cuya economía se dedicaba por tercios a la agricultura, la minería y la industria... La gigantesca urbanización y la industrialización extremada habían estado ausentes en el horizonte imaginado por la primera generación de revolucionarios...⁸⁰

De esta forma, el conflicto bélico marcó un parteaguas en la historia económica del país: significó un crecimiento acelerado, la expansión de los mercados, así como el aumento de producción industrial. De ahí en adelante, el país sostuvo un modelo económico basado en la industrialización vía sustitución de importaciones que perduró hasta inicios de la década de 1970. Aunado a ello, habría un acercamiento hacia el vecino país del norte, en palabras de Blanca Torres:

La Segunda Guerra Mundial marcó para México un hito en su historia económica y política, en su vida exterior. En el terreno económico colocó al país en el umbral del crecimiento acelerado al imponerle un ahorro nacional forzoso y alentar en buena medida los procesos productivos; aunque al mismo tiempo pusiera obstáculos graves a ese desarrollo [...] La guerra sirvió asimismo de pretexto para llevar adelante su política y plasmarla simbólicamente en la cúspide por medio de un acercamiento a los presidentes.⁸¹

Pese a lo anterior, sería muy simplista afirmar que el crecimiento económico del país se dio sólo a partir de la demanda exterior que devino a partir de la Segunda Guerra Mundial. La planta industrial del país respondió bien y supo satisfacer la demanda interna y externa, además de que se incentivaron otras actividades económicas como la minería y el petróleo; a su vez, también se invirtió en infraestructura para que este modelo económico tuviera un mayor éxito.

El aumento en la productividad de la industria se debió al pleno aprovechamiento de la planta industrial, la cual redobló su funcionamiento con el objetivo de cubrir un mercado local que se le ofreció plenamente en virtud de que no tuvo competidores del exterior, a la par que orientó también una parte considerable de su producción a la exportación... Entre

⁸⁰ *Ibidem*, p. 126.

⁸¹ Blanca Torres, *Historia de la Revolución Mexicana, México en la Segunda Guerra Mundial*, México, El Colegio de México, 1978, p. 9.

las actividades económicas beneficiadas por la coyuntura de la guerra estaban la minería y la industria pesada, las cuales elevaron en forma considerable su producción.⁸²

En este sentido es pertinente la aclaración que hace Luis Medina Peña al señalar que “el crecimiento económico fue producto tanto del uso intensivo de la capacidad instalada nacional para satisfacer la demanda de bienes interna, como de la contratación de la oferta internacional por las economías de guerra de los países beligerantes”.⁸³ A partir de ese momento, la inversión y el desarrollo de la producción industrial aumentaron admirablemente, tal como señala Blanca Torres:

La industria mexicana respondió muy favorablemente a los alientos que le dieran la expansión de la demanda interna y externa [...] se puede apreciar que la industria aumentó su producción alrededor del 60%. Si bien la tasa de crecimiento varió según las diferentes ramas industriales. Debe hacerse notar estas elevadas tasas de crecimiento de la industria se debieron a menos fuertes aumentos en la inversión industrial que a un uso más intensivo de la capacidad instalada.⁸⁴

Es innegable que a partir de la década de 1940 en México hubo un crecimiento económico que se hizo patente en infraestructura y en las inversiones; sin embargo sería una equivocación afirmar que este progreso llegó a todos los estratos sociales y que por ende, la sociedad mexicana disfrutó de estos logros. Todo cambio económico involucra un cambio en la sociedad y en las formas de vida, y nuestro país no fue la excepción, Con el Milagro Mexicano también llega un nuevo cambio en las condiciones sociales.

Si bien, durante el llamado “Milagro Mexicano” y el “desarrollo estabilizador” México experimentó un alto crecimiento económico que se cristalizó, entre otras muchas cosas, en los procesos de industrialización y urbanización, esto no quiere decir que toda la población se viera beneficiada de la misma manera. Indudablemente fueron décadas que favorecieron la movilidad social ascendente, con la cual las clases o sectores medios se ampliaron, pero también era muy claro que no se había logrado una distribución del ingreso radicalmente diferente, por ello permanecieron y, posteriormente crecieron los volúmenes de población con escasos recursos económicos.⁸⁵

Hacia inicios de la década de 1940 México seguía siendo un país eminentemente rural. A inicios de la década, había en México casi veinte millones de habitantes, de los cuales más de tres millones vivían en áreas urbanas; diez años después existen casi once millones de habitantes que viven en ciudades.⁸⁶ En 1950, el 42.6% de la población mexicana se

⁸² Loyola Díaz y Martínez, *op. cit.*, p. 42.

⁸³ Medina Peña, *Hacia el nuevo estado...*, p. 123.

⁸⁴ Torres, *op. cit.*, p. 296.

⁸⁵ Edith Pacheco Y Mercedes Blanco “Tiempos históricos, contextos sociopolíticos y la vinculación familia-trabajo en México” Julia Dávalo Flores, (coord.) *A 50 años de la cultura cívica: pensamientos y reflexiones en honor al profesor Sidney Verba*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011, p. 53.

⁸⁶ José Luis Soberanes, *La reforma urbana*, México, F.C.E., 1993, p. 22.

concentraba en zonas urbanas.⁸⁷ Las razones para este cambio demográfico son muy diversas, tal y como señala José Luis Soberanes:

El crecimiento de la población urbana fue producto tanto del crecimiento natural como de la intensa migración hacia las ciudades, la cual tuvo lugar principalmente en el periodo de 1940 a 1970, cuando emigran a los centros urbanos más de seis millones de campesinos. Sólo en la década de 1940 a 1950 el crecimiento de la población urbana se debió más a la migración que al número de personas que nacía en las ciudades.⁸⁸

Como podemos notar, Soberanes menciona un aspecto importante: la migración interna que hubo en el país. El desmesurado crecimiento industrial y el paulatino abandono del campo propiciaron que las ciudades (en especial la capital) fueran vistas como lugares idílicos donde se conjuntaban el progreso, la modernidad, el empleo y la mejor calidad de vida. Este cambio conllevó a un desarrollo y enriquecimiento de la clase industrial y un empobrecimiento de la clase trabajadora. “Detrás de los esplendidos y alucinantes escaparates del progreso de unos cuantos y las obras de relumbrón se oculta un continente humano sumido en la miseria y en el oprobio”⁸⁹

Por otra parte, este cambio radical en la estructura económica y social difícilmente permitirá el ascenso social, aunado a lo anterior, al impulsarse un desarrollo industrial, la clase obrera aumento considerablemente en México, por lo que el Estado fomentó el sindicalismo corporativo. Jefes sindicales eran vistos como colaboradores de las estructuras del régimen, por tanto, irónicamente, lejos de que el movimiento obrero creciera, se mantuvo controlado como un apéndice más del sistema corporativo del estado priísta. Podemos decir que pese a que hubo un impulso acelerado a la economía y esto se manifestó en la inversión estatal, realmente una pequeña parte de la población pudo acceder a los beneficios de la sustitución de importaciones.

Pese al consenso entre las élites no todos los grupos sociales compartieron el ámbito gubernamental, como en otros momentos de la Historia mexicana, al modernización del medio siglo XX llegó de arriba hacia abajo y tuvo altos costos sociales, que se expresaron por ejemplo, en el éxodo campesino hacia las grandes ciudades y los Estados Unidos, o en el deterioro del salario real de los trabajadores y la consolidación del autoritarismo sindical.⁹⁰

Ahora bien, aunado a lo anterior debemos tener en cuenta el desarrollo regional que tuvo cada estado. El modelo económico que imperó en México durante las décadas de los

⁸⁷ Para fines de este estudio se tomarán como base los datos del Colegio de México, el cual consideraba a una zona urbana cualquier localidad que superara los 15 000 habitantes a inicios del siglo XX. *Vid.* El Colegio de México, *Dinámica de la Población en México*, México, El Colegio de México, 1970, p. 117.

⁸⁸ Soberanes, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁹ Carmona, Fernando, *et al.*, *El Milagro Mexicano*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1970, p. 115.

⁹⁰ Elisa Servín, “Los enemigos...” *op. cit.*, p. 81.

cuarenta no fue homogéneo, por tanto, el desarrollo industrial de los estados de la república fue sumamente desigual. Mientras existían centros industriales modelos de progreso y bienestar, había también amplias zonas rurales que poco a poco iban cayendo en la marginación. Este aspecto del país siempre fue criticado, ya en la década de los sesenta, Pablo González Casanova hizo la siguiente reflexión:

El desarrollo regional de México es profundamente desigual. A las diferencias que se observa en el espacio social se suman las diferencias estatales y regionales. Una tercera parte de la población del país en 1960 tenía más de tres cuartas partes de la industria mientras dos terceras partes tenían menos de la cuarta parte. Esas diferencias de la industrialización, aquí, como en cualquier otro sitio, están vinculadas con diferencias en niveles de vida.⁹¹

Gradualmente, México se iba transformando en un país eminentemente urbano a costa del debilitamiento de las poblaciones rurales; esto ocasionó una concentración de la población en algunos centros urbanos. A medida de que avanzaba la mancha urbana, la industria, el crecimiento económico y se iba consolidando el desarrollo industrial basado en la sustitución de importaciones, pocas eran las áreas donde se hacía visible este proceso, este aspecto lo hace notar Virgilio Partida Bush:

El pujante proceso de urbanización derivado de la industrialización necesaria para sostener el modelo de desarrollo basado en la sustitución de importaciones, propició que la mayor parte de los flujos migratorios de 1940 a 1970 se concentrara en unas cuantas ciudades que centralizaban las actividades económicas más rentables y ofrecían las mayores remuneraciones a la mano de obra. De esta situación surge el acelerado proceso de “metropolización” de las ciudades de México, Guanajuato, Monterrey, Guadalajara Puebla y León.⁹²

En un primer momento, la creciente industrialización pudo absorber la progresiva masa de migrantes que acudían a las ciudades en busca de una oportunidad laboral; no obstante, con el paso del tiempo el problema se agudizaría. Al aumentar la población también aumentaban las dificultades en el campo y en la ciudad. Pese a que los gobiernos siguientes a Cárdenas no abandonaron la política del reparto agrario, muy pronto la sobrepoblación aunada a los problemas de la agricultura agravaron la situación de las clases populares. Al término de la década de 1940, hay un encarecimiento tanto en las zonas urbanas como en las rurales.

En 1950 había aproximadamente 2.3 millones de trabajadores en el México rural que no poseían tierras; y para 1960 su número excedía los tres millones. Los empleos en los sectores industrial y de servicios han aumentado con demasiada lentitud para absorberlos

⁹¹ Pablo González Casanova, *La Democracia en América*, México, ERA/CONACULTA, 2005, p. 130.

⁹² Virgilio Partida Bush, “La migración interna” en José Gómez de León y Cecilia Rabell Romero (Coords.) *La Población de México*, México, F.C.E., CONAPO, 2001, p. 403.

[...]. A medida que aumenta el número de trabajadores sin tierra decrece la capacidad para emplearlos en la agricultura.⁹³

El flujo de personas que llegó a la ciudad de México siguió creciendo en los años venideros; llegó un momento que las ciudades no fueron capaces de absorber la oleada incesante de personas que llegaban en busca de un empleo. Con el paso del tiempo este problema se agravó y creció el llamado “paracaidismo”, es decir, los asentamientos irregulares en territorios despoblados de la ciudad de México. Al respecto Serge Gruszinski comenta:

Los inmigrantes no siempre lograban echar raíces y tener un techo. Otras rutas más expeditivas se dirigían hacia la delincuencia o la prostitución. El mundo del placer barato prosperó en la ciudad posrevolucionaria mientras se iba deshaciendo del yugo católico y los prejuicios porfirianos [...] a los extranjeros en busca de extravío y mundos tan lejanos la ciudad de México de los años treinta les abre sus bajos fondos, fascinándolos e inspirándolos inmediatamente⁹⁴

Hacia finales de la década de los cincuenta, el Estado y las ciudades ya no pueden absorber el constante flujo de migrantes, por lo que éstos, en la mayoría de los casos, se mantuvieron al margen de las instituciones, y por ende fueron presa fácil para diversos grupos que generalmente buscaban obtener un beneficio a costa de la inmigración ilegal.

Las invasiones, las negociaciones, las presiones de todo tipo ejercidas sobre las autoridades locales completaban las lecciones aprendidas en la escuela o en el cine. Estas prácticas terminaban organizando a masas de inmigrantes sin recursos o desempleados sin relaciones integrados en el sistema del partido en el poder.⁹⁵

Otro aspecto relevante que no debemos pasar por alto es la formación y el relativo auge de las clases medias mexicanas durante las décadas de industrialización. A partir de que las ideas de la revolución tuvieron una relativa consolidación bajo el régimen de Cárdenas, la sociedad adquirió una nueva configuración que tendría durante las décadas siguientes. El fortalecimiento de las clases medias y la capacidad del Estado mexicano para darle cabida y espacios a estos grupos es un aspecto que nos relata Soledad Loaeza:

El desarrollo social más importante de este siglo en México ha sido la evolución de una sociedad compuesta por élites y masas, a una sociedad de clases. Dentro de este proceso destaca la expansión y el fortalecimiento de las clases medias. Desde la década de los cuarenta el alcance de su influencia sobre la sociedad ha sido muy superior a sus dimensiones numéricas. Este fenómeno está asociado a la estabilidad del periodo antes que con la democracia [...] el crecimiento de las clases medias no ha significado mayor

⁹³ Roger D. Hansesn, *La política del desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, 25ª ed., 2004, p. 108.

⁹⁴ Serge Gruszinski *La ciudad de México, una historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, (Colección Popular, 556), p. 499.

⁹⁵ *Idem*.

igualdad de oportunidades y tampoco ha apresurado la evolución hacia un régimen plural y participativo.⁹⁶

Sin embargo, cabe hacer una aclaración, aunque se haya experimentado un progreso de la clase media urbana en el país, esto no significó una mejora en las condiciones de vida de todos los estratos sociales de México. Pese a que hubo movilidad en las clases medias, la mayor parte de la población no experimentó una movilidad social que le permitiera obtener un nivel de vida más elevado, en ese sentido, para la mayor parte de la población, la posibilidad del ascenso social se veía muy distante.

A partir de 1940 la sociedad mexicana adquirió una nueva configuración diferente a la del periodo anterior, esta vez dominada por el Estado. La movilización social llegó a su fin debido a que se estabilizaron las instituciones políticas, y también porque en las tres décadas sucesivas los gobiernos estimularon la desmovilización política y el conformismo [...] El crecimiento demográfico, la industrialización, la expansión de las ciudades, el predominio de la vida urbana y la transformación de valores que acarrió, mantuvo el dinamismo de la sociedad; sólo que en estos años el cambio se articuló a la elevación en general del nivel de vida y a la movilidad individual.⁹⁷

En este sentido puedo sugerir que a partir de la década de 1940 México entró en un periodo de transformación en el cual, a raíz de un replanteamiento del modelo económico, se alteró drásticamente la estructura social, política, y cultural del país. El aumento de la población, concentrada en las zonas urbanas, aunado al crecimiento económico y el control político de un partido de Estado, hizo que la estructura económica y social de México se transformara de manera sustancial. Por vez primera se dejaba atrás el México rural para dar paso a un México industrial con clases sociales plenamente diferenciadas entre sí.

Sin embargo, ¿qué tiene que ver el modelo económico y sus consecuencias con la historieta mexicana? Primeramente es necesario señalar que el progreso industrial fue necesario para que otras ramas de la industria se expandieran, aunque no tan aceleradamente como la industria de transformación. Una de las industrias que mostró cierto desarrollo fue la industria del papel impulsada por el Estado, al ser la historieta un producto cultural, pero que se distribuye en masa, el desarrollo en este ramo de la industria y la capacidad del Estado mexicano para sostenerla propiciaron la correcta distribución y abastecimiento para los productores de revistas de monitos.

Recordemos que la industria periodística mexicana a nivel regional creció; era más que evidente que el suministro de papel tenía que mejorar. De esta forma, por iniciativa del gobierno mexicano se fundó la empresa PIPSA (Productora e Importadora de Papel S.A) la

⁹⁶ Soledad Loaeza “La sociedad mexicana en el siglo XX”, en José Joaquín Blanco y José Woldemberg (Comps.). *México a fines de siglo*, T.I, México, CONACULTA/Fondo de Cultura Económica., 1996, p. 108.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 119.

cual será parte fundamental en la distribución y elaboración de las publicaciones de nuestro país.

La intervención estatal en esta materia fue solicitada por los propios industriales de los medios impresos, con el objetivo de asegurar un nivel estable en los precios del papel, garantizado por el arbitraje estatal en la administración de la circulación de este insumo en el país. Las décadas de los años cuarenta y cincuenta fueron de una cierta expansión industrial para las empresas periodísticas tanto a nivel nacional como regional. Los volúmenes de producción de los periódicos aumentaban y PIPSA como mediador estatal propiciaba efectivamente la regulación de precios en la producción interna de papel y en la importancia del mismo.⁹⁸

El desarrollo de la industria durante el “Milagro Mexicano” aunado el crecimiento de la prensa propició la fundación de PIPSA, empresa que sería clave para la distribución y suministro de papel hacia las revistas de historieta, tanto Sayrols, Herrerías y García Valseca tendrán apoyo de este monopolio de Estado. Empero, al ser monopolio del gobierno, éste tendrá una gran influencia en cuanto a la publicación de diarios y revistas en México.

Otro factor importante en el crecimiento del cómic mexicano fue el aumento de población. El cambio de modelo propició un crecimiento acelerado de la población, principalmente entre las urbes. No obstante hacía falta darles educación a estos nuevos habitantes. Desde 1920, José Vasconcelos ideó una campaña para alfabetizar a las masas, no obstante, la dificultad en las comunicaciones aunada a la salida de Vasconcelos de la Secretaría de Educación Pública dejaron inconcluso el proyecto.

Para 1940, menos del 50 por ciento de la población del país sabía leer y escribir, por lo que, auspiciada bajo el gobierno de Ávila Camacho, se fraguó una nueva campaña de alfabetización. El encargado de ejecutar esta idea era el secretario de educación, cargo que recaía en la persona de Jaime Torres Bodet. Muy pronto Torres Bodet dispuso de todos los elementos y llevo a cabo su campaña de múltiples formas.

Torres Bodet emprendió la “campaña contra el analfabetismo”, pues el panorama que se le presentaba en la SEP no era sustancialmente distinto al que había conocido con Vasconcelos. El analfabetismo afectaba al 48 % de la población. Se promulgó una “ley de emergencia” para convocar a la campaña que tuvo un espíritu combativo, porque la ignorancia era vista como una amenaza latente contra la paz. Dicha ley imponía a todos los ciudadanos de entre 18 y 60 años que supieran leer y escribir, la obligación moral de enseñar a por lo menos otro mexicano que no supiera hacerlo y que no estuviese inscrito en

⁹⁸ Armando Zacarías, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación” en *Comunicación y Sociedad*, núm. 25-26, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, septiembre 1995-abril 1996, p. 75.

ninguna escuela. También se contó con el apoyo de los niños, organizados en “brigadas infantiles alfabetizantes.”⁹⁹

A diferencia de la campaña de Vasconcelos, la obra de Torres Bodet tuvo un relativo éxito, esto se debió a varios factores como la disponibilidad de recursos que se tenía en el periodo de Ávila Camacho, las estrategias implementadas y el alcance nacional que se le dio. Para finales de la campaña en el país había más personas que sabían leer y escribir, sin embargo tanto Vasconcelos como Torres Bodet estaban conscientes que no bastaba con esto.

Vasconcelos y Torres Bodet se empeñaron en que todos los mexicanos accedieran a la alfabetización como requisito indispensable, el “estricto mínimo”, para el progreso de cualquier orden. Sin embargo, enseñar a leer no era suficiente, también había que fomentar el hábito de la lectura que además debía nutrirse de las obras que contienen la síntesis de los valores supremos de la humanidad. Vasconcelos estaba convencido de que “todos los esfuerzos para la enseñanza de la lectura resultan inútiles si no se difunde después el libro. De suerte, que poblaciones enteras retrogradarán al analfabetismo, así hayan aprendido a leer en la escuela, si no encuentran en el libro el incentivo de su aprendizaje.”¹⁰⁰

Los secretarios de educación posteriores a Torres Bodet hicieron esfuerzos por difundir la lectura: se editaron nuevas ediciones de clásicos de la literatura adaptados para los más jóvenes, se creó una biblioteca popular para repartir a las masas e incluso esfuerzos coordinados entre el gobierno y la SEP llevaron a la fundación de la Comisión Nacional de Libros de Textos Gratuitos en 1959. No obstante tuvieron un efímero impacto los esfuerzos del aparato estatal por implementar el hábito de la lectura; es aquí donde entran a escena las revistas de historietas.

A finales de la década de los cuarenta la división social en México estaba compuesta de esta manera: la clase alta representaba el 1.05% de la población total; las clases medias, 15.87%; mientras que las clases populares ocupaban el 83.08% de la población. Había diversas maneras de entretenimiento y ocio, principalmente en las ciudades: corridas de toros, el cine, la radio, los espectáculos deportivos y la vida nocturna que día a día ganaba más adeptos (en 1946 se contabilizaban 4000 cabarets y 50000 prostitutas).¹⁰¹

Las revistas de historietas eran pues, la forma de ocio y entretenimiento más accesible para la población mexicana, basándonos en los precios de aquella época, una revista de historietas era más barata que la entrada a una corrida de toros, un partido de beisbol o una entrada al cine, aunado a eso, el valor total de un cómic mexicano ascendía al 25% de lo que ganaba un obrero en una hora de trabajo.¹⁰²

⁹⁹ María del Pilar Macías Barba, “José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet; historia, trayectoria y vocación común” en *Revista Americana de Educación para Adultos*, año 33, No. 2, México, CREFAL, julio-diciembre 2011. p. 17.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹⁰¹ Gruzinski, *op. cit.*, p. 501.

¹⁰² Rubenstein, *op. cit.*, p. 31.

Ahora bien, aunado a la creciente masa de gente alfabetizada, éstos vieron a las revistas de historietas como un entretenimiento barato, y sobre todo, fácilmente comprensible. Era más inteligible entenderle a la trama de una serie de pepines que a una noticia nacional. Aunado a ello, era sumamente económico acceder a este tipo de entretenimiento. Muy pronto las revistas de monitos se colocarían dentro del gusto del público nacional.

Es necesario señalar que para que esta industria se expandiera era necesario que se sometiera a los estándares del Estado. El Estado mexicano a través de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas pautó la forma en la que se escribirían los argumentos y las ilustraciones. Todo aquel cómic que tuviese cierto dejo de crítica hacia las instituciones, el partido oficial o los valores cívicos sería severamente sancionado, esta represalia podía ir desde una multa hasta el veto temporal.

No pretendían otra cosa que censurar las revistas transgresoras, al hacerlo siguieron las pautas de conductas más profundamente arraigadas a la élite política mexicana. Tenía la misión de eliminar las revistas de historietas de otro tipo que desalentaran la entrega del trabajo o al estudio, que estimularan la pereza y la fe en la suerte, que mostraran que sus protagonistas triunfan en la vida transgrediendo la ley o despreciando las instituciones mexicanas establecidas, incitaran al desprecio por el pueblo de México, por su historia o sus capacidades, que emplearan lenguaje popular, que agraviaran la moral y las buenas costumbres” y que fueran en contra del Concepto democrático.¹⁰³

La Comisión Calificadora inició su labor hasta el año de 1944, cuando los pepines ya eran parte del gusto y la diversión cotidiana de los habitantes de la ciudad de México. Pese a este órgano regulador, los “creativos” supieron sortear estas dificultades logrando implantar tramas que satisficieron al público mexicano, lo que, conjuntamente, al constante aumento de la población, propiciaron un óptimo desarrollo de las revistas de monitos:

Una economía de expansión así como una población creciente crearon compradores potenciales de historietas, se disparó el número de personas [...] Las historietas y otras publicaciones similares eran la forma de entretenimiento más barata para ese número creciente y relativamente próspero de trabajadores y sus hijos.¹⁰⁴

Además, la historieta mexicana presentó otra característica que le permitió cooptar al público durante más de dos décadas: sus argumentos se adaptan a la preferencia del lector. Originalmente, las tramas estaban enfocadas al público infantil y juvenil, sin embargo los argumentos se transforman, según la preferencia del público, de tal suerte que los melodramas románticos muy pronto se consolidarán como las historias preferentes de la sociedad.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 202.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 38.

Se adaptan al gusto del cliente: son románticas, lúbricas y siempre truculentas. Por cinco o diez centavos se compran o se alquilan, el lector voraz tiene garantizada media hora de placer. Ya Ramón Valdiosera, en 1940, se encargará del guión y dibujo de las aventuras de Ulises con las sirenas o Germán Butze recreará, parodiando, los cantares de gesta, en su versión mexicana, con las delirantes hazañas de Rolando el Rabioso y su escudero Pitoloco

Como podemos observar, el cambio que experimentó el país durante la década de 1940 afectó en gran medida a la estructura económica y social de México. Hubo un incremento acelerado de la economía basada en el modelo de sustitución de importaciones que privilegió la inversión en la industria tanto estatal como privada. La población urbana aumentó, por lo que las formas de ocio y entretenimiento también se diversificaron, entre éstas se encontraba precisamente la historieta, que a principios de los cuarenta ya se le daba el mote de pepines.

Finalmente, podemos afirmar que durante esta época, la historieta mexicana experimentó su gran momento de expansión gracias a diversos factores: el aumento de las clases trabajadoras, la trama fácilmente comprensible, así como una economía en constante expansión que permitió que la industria editorial mexicana y la prensa aumentarían a un ritmo vertiginoso. A partir de ello los argumentistas y los dibujantes comenzarían a sobresalir en la población. Una de las autoras cuya obra se desarrolló en esta época fue Yolanda Vargas Dulché, sus argumentos nos ofrecen una visión sobre esta sociedad mexicana de cambios. Sus obras, además de que forman parte de la cultura popular, tienen un valor particularmente histórico.

2. Desde un lugar de lágrimas y risas: Yolanda Vargas Dulché, su obra y el melodrama

Al preguntarle a los taxistas si han oído nombrar a Elena Poniatowska me contestaron que no. En cambio, al mencionar tu nombre la respuesta fue: “Ah, sí, la de *Lágrimas y risas*”¹

Entre lágrimas y risas, una biografía de Yolanda Vargas Dulché

Admirada, criticada, valorada, ensoberbecida, desestimada, respetada, así de versátil fue la imagen que se tuvo de doña Yolanda Vargas Dulché en vida. Su gran mérito: ser decana de la historieta mexicana y el haber formado un emporio comercial a partir de eso; su desprestigio: el haber hecho argumentos que sentarían la base de la telenovela mexicana, género visto como evasión social por algunos intelectuales. Sea como fuere, la personalidad de Yolanda ha trascendido fronteras, en América Latina e incluso en otros países tan lejanos como Filipinas, la lectura de *Memín Pinguín* se hizo obligatoria al promover “los buenos valores”.²

Aquí no se adentrará en el eterno debate si la historieta es en sí un producto que lleva a la enajenación y evasión social del consumidor, lo que se tratará es ver la importancia de la obra de Vargas Dulché para la historieta mexicana y cómo a través de esta podemos adentrarnos a un México de constantes cambios. Es importante para ello revisar la biografía de Yolanda Vargas Dulché. Todo análisis conlleva a ver la biografía intelectual del autor y explicar el porqué de su pensamiento y escritura:

Conocer al autor íntimamente nos permitirá comprender más a fondo su obra, su origen, su composición. Pero una biografía exhaustiva nos llevaría por otras sendas, algunas de ellas alejadas del propósito fundamental del análisis historiográfico que es el estudio de la producción escrita. Por lo tanto, la parte biográfica deberá enfocarse a los aspectos

¹ Beth Miller y González Alfonso, *26 autoras del México actual*, México, Costa Amic, 1978, p. 378.

² “Lo que no sabías de Memín Pinguín” en <http://www.am.com.mx/leon/espectaculos/lo-que-no-sabias-de-memin-pinguin-31241.html> (consultado el 1 de junio de 2015)

intelectuales de la vida del autor. Partimos del contexto familiar, lugar donde se relaciona con la lectura y donde podemos descubrir los primeros pasos de su formación intelectual.³

No obstante, en el caso de una autora de historietas, más allá de ver su formación como intelectual, debemos observar los motivos que le llevaron a escribir de esa forma sus argumentos. Yolanda Vargas Dulché, hija de Josefina Dulché y Armando Vargas de la Maza (el matrimonio se separó cuando Vargas Dulché era niña) nació en la ciudad de México un 18 de julio de 1926. Se sabe gracias a diversas entrevistas que sus influencias literarias pudieron haber llegado por parte de su tía.

Hija de padre mexicano y madre francesa, Yolanda Vargas Dulché nació en la ciudad de México, sus inquietudes literarias vienen de dos vertientes. Su madre era periodista y su tía fue famosa escritora de radionovelas, Catalina D'Erzell. Su formación infantil que incluye casi un año en Los Ángeles, fue precaria. Al llegar la Gran Depresión, regresó a México, donde continúa sus estudios. En 1939 empieza a escribir cuentos para el diario *El Universal*.⁴

Aunque Beth Miller afirme que una de las influencias literarias venga de su madre, la autora en repetidas entrevistas nunca mencionó a su madre como periodista, no obstante un hecho de vital importancia es que la infancia de Vargas Dulché fue bastante complicada. Como bien lo afirman varios biógrafos, Vargas Dulché tuvo que mudarse en muchas ocasiones debido a las condiciones económicas y de trabajo.

Debido a esta infancia itinerante, Dulché concluyó sus estudios de educación básica en diversos colegios de la capital y en distintas colonias. Según su propio testimonio, su madre era taquimecanógrafa y no periodista como lo afirma Miller, y a cada instante cambiaba de empleo y de domicilio, debido a esto Dulché conoció todos los estratos de la sociedad mexicana, en sus propias palabras: “Por ello es que puedo retratar ese mundo. No se puede hablar de lo que no se conoce. Tal vez mi pobreza fue la que me forjó, todas las experiencias, todas las amarguras que se viven”⁵

Se sabe que de adolescente Vargas Dulché tuvo que alternar entre su escuela y empleos de medio tiempo, fue la necesidad la que la llevó a escribir argumentos de historietas y no la pasión como generalmente se dice. En una familia de tres mujeres en la que una sola era el sostén económico, Vargas Dulché y su hermana Elba se vieron obligadas a conseguir diversos trabajos, fue esta necesidad la que la llevó al mundo de los monitos:

Sí, soy decana [de la historieta], me inicié muy joven. Escribía yo cuentos para *El Universal* con miras de ir a Filosofía y Letras. Cuando alguien me preguntó que si quería escribir

³ Manuel Ordóñez Aguilar, “Principios básicos del análisis historiográfico”, en Manuel Ordóñez Aguilar (coord..) *Introducción al análisis historiográfico*, México, UNAM/DGAPA/FES Acatlán, 2010, p. 15.

⁴ Miller, *op. cit.*, p. 378.

⁵ Arturo García Hernández “El amor, eje de la misma vida, decía Vargas Dulché” en *La Jornada*, México, año XV, No. 6364, martes 10 de agosto de 1999, p. 35.

historietas mi respuesta fue “¿pagan?” Y así, a los 18 años escribí mis primeras historietas. Primero el *Chamaco Chico* y después el *Pepín*. Mi esposo que también argumentaba para estas editoriales, y yo, nos independizamos más tarde.⁶

Contrario a lo que se piensa, la autora se contradice y da versiones un tanto disímiles en su testimonio; en otro documental auspiciado por CONACULTA, ella afirma que se encontraba estudiando Bacteriología cuando fue invitada a hacer historietas, lo cierto es que en el Archivo Histórico de la UNAM no existe registro alguno que corrobore una estancia de Vargas Dulché como universitaria o en una preparatoria de la UNAM. Lo importante de este primer acercamiento fue que incursionó en el género de aventura y no en el melodrama romántico que le caracterizó, según su testimonio:

Estudiaba bacteriología cuando me dijeron si podía escribir historietas; no hubo contrato alguno, la paga era de 50 centavos por página... La primera historieta que me dijeron que hiciera fue de aventuras, y la quise hacer tan emocionante que a mi “galán” lo tenía atado de manos y pies, lo metí al fondo del mar y ahí quedó para el próximo [número] después empecé a llorar y dije “y ahora cómo lo sacó” Total, no me acuerdo cómo, creo que un pez espada rompió sus ataduras” “Entonces empecé a escribir cosas románticas⁷

La aventura salió publicada en la revista *Chamaco Chico* según fuentes secundarias y la propia autora, no obstante, hoy día la Hemeroteca Nacional no conserva ejemplares de esa época de la historieta mexicana.⁸ Sin embargo, su consolidación en el mundo de los monitos tardó mucho en llegar. En 1942, Yolanda y su hermana Elba formaron el dueto “Rubia y Morena”, que se presentó en la estación XEW interpretando piezas de Agustín Lara y Luis Arcaraz, en ese lapso conoció a quien sería su esposo años después: Guillermo de la Parra.

Según su propio testimonio, fue en una gira en la ciudad de La Habana, Cuba, donde se le ocurrió la idea para un argumento de historieta: “Yo ya era novia de mi esposo, y a él por travieso (se llamaba Guillermo) le decían Memín Pinguín. Cantaba yo, fuimos de gira a La Habana, y en La Habana conocí a los niños negritos, entonces pensé hacer un niño negrito pero de alma mexicana”.⁹

La anterior cita nos señala cómo se concibió la idea de crear *Memín Pinguín*, ícono de la cultura popular mexicana. De esta forma, con base en anécdotas personales fueron saliendo los argumentos más representativos de Vargas Dulché, otro ejemplo de ello es en *Yessenia*, la cual surgió cuando: “Yesennia fue cuando era chamaca me iba a sentar siempre afuera

⁶ Miller, *op. cit.*, p. 380.

⁷ Ramsés Ortiz, “Lágrimas y Risas de papel; entrevista a Yolanda Vargas Dulché” en *México y su memoria*, México, 1999. (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=NDP9BMNg1XI> y en <https://www.youtube.com/watch?v=aejtWpWz5KM> consultado el 24 de febrero de 2104).

⁸ La Hemeroteca Nacional conserva ejemplares desde enero de 1938 hasta marzo de 1953.

⁹ *Ibidem*.

de una accesoria... en Serapio Rendón donde había muchas gitanas, me encantaba ver su manera de vivir, sonaban sus pulseras y collares, con una firmeza en su manera de ser”.¹⁰

Los primeros años en la industria de monitos no fueron muy buenos para Yolanda. A principios de los años cuarenta todavía el argumento mexicano no terminaba por consolidarse, un ejemplo de ello lo notamos en la revista *Pepín*, del 8 de enero de 1941. En dicho número hay 14 argumentos de los cuales 6 son estadounidenses. Además la historieta de acción y aventuras sigue siendo la predilecta entre el público mexicano.

La anterior situación muy pronto cambió. En 1941 Guillermo Marín, argumentista al servicio del coronel García Valseca creó una serie que fue pilar fundamental del melodrama romántico mexicano:¹¹ *Cumbres de Ensueño*. El género empezó a gustar entre el público, es en este momento que doña Yolanda da un giro de 180 grados y decide hacer melodramas que combinen el amor, los valores, pasiones y una visión idílica de la sociedad mexicana hasta el momento.

A Ignacio Herrerías le gustó la idea, de esta forma, doña Yolanda ideó su primer protagonista de historietas: una joven adolescente de modales bruscos pero de bellas facciones apodada “Chispitas”. De esta forma, el 8 de abril de 1944 sale a la venta la serie *Flor de arrabal* en *Chamaco*; el argumento duró cuatro meses debido a la salida de Vargas Dulché y Leopoldo Zea Salas de *Chamaco*.

En años de 1944 fue de cambios, la industria nacional crecía, lo mismo pasaba con las publicaciones de monitos. García Valseca e Ignacio Herrerías, principales competidores, constantemente batallaban por contratar a los mejores argumentistas, fue así como se dio la salida de Dulché a la cadena rival. El coronel García Valseca no escatimó en gastos al ofrecerle a Dulché un sueldo de 4500 pesos al mes, muy por encima de los 70 pesos semanales que le asignaba Herrerías.¹²

Para fines de 1944 Vargas Dulché era la argumentista mejor pagada y la única, además de José G. Cruz, que tenía un trabajo de planta en *Pepín* de García Valseca. A partir de aquel momento, decidió seguir con el melodrama romántico que tanto éxito le había dado a la cadena de Ignacio Herrerías. Durante algún tiempo Dulché continuó la historia de “Chispitas” en la serie *Alma de Barrio*, no obstante esta se vería truncada por un nuevo proyecto que la consagraría como una de las argumentistas más leídas del país: un simpático negrito conocido como *Memín Pinguín*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Para esta investigación se entiende por melodrama al género narrativo de larga duración usado en la historieta mexicana en el que se muestra un conflicto entre el o la protagonista y su lucha por sobrevivir y triunfar en la vida y en la sociedad. Para más información sobre el origen y el desarrollo de este término véanse los siguientes apartados de este capítulo.

¹² “Leyenda Urbana: Yolanda Vargas Dulché” Programa emitido el 05 de enero de 2013 en *Proyecto 40*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0-wG3aNV2No> (consultado el 25 de mayo de 2015)

El personaje salió por vez primera en la serie *Almas de niño* en el año de 1945.¹³ La serie cuenta las aventuras de Memín y sus tres amigos: Ernesto Vargas “Ernestillo”, Carlos Arozamena “Carlangas” y Ricardo Arcaraz, los cuales se enfrentan a diversos problemas de la vida diaria, pero su apoyo mutuo, el compañerismo y su amistad los hacen salir adelante en cada aventura.

Pese a que el argumento fue enfocado hacia los niños, en él se hace referencia a problemas que incluso eran tabúes durante el sexenio de Ávila Camacho: la pobreza extrema, los barrios bajos, la delincuencia, el pésimo sistema penitenciario mexicano, la vida nocturna, los cabarets, el racismo, entre otros. Incluso la tristeza y el abandono familiar es una constante en la historia, este aspecto nos lo explica mejor la autora de la historieta:

Desde los cuatro años fui hija de un matrimonio separado. Ese amor que pongo yo en *Memín Pinguín* por su madre es el que yo tuve por la mía. Sentía su tristeza, pero siempre trataba de estar de buen humor, de decir un chiste, una guasa, para secar sus lágrimas. Todo lo veía color rosa, aunque en realidad era muy negro.¹⁴

La idealización de la sociedad es algo que se analizará en el siguiente capítulo. Por lo pronto es importante resaltar que los ambientes, los personajes, las situaciones de cada argumento fueron en parte producto de las vicisitudes en la vida de la autora. De manera directa, Yolanda Vargas Dulché plasmaba su visión de la sociedad engrandeciendo una superación personal mediante abnegación y buenos valores.

La serie fue un éxito rotundo que dio pie para que Vargas Dulché, a la par de su argumento, escribiera más historias para la cadena del coronel García Valseca. Sin embargo, los argumentos melodramáticos pronto le dan fama en todo el país, sus historias gustaron mucho en el público, lo cual la hace trascender más allá de la historieta, es decir, en el cine dentro de la llamada “Época de Oro”.

En el año de 1947, a la par de su actividad en las publicaciones de García Valseca, Gilberto Martínez Solares la llamó para que participara en la realización del guión de la película *Cinco rostros de Mujer*. La cinta fue premiada en la categoría de Mejor Película en la edición de los Premios Ariel en ese año, pese a que Dulché tuvo más ofertas para seguir laborando en el cine, decidió dedicarse de lleno a escribir más argumentos para historieta en la compañía del coronel.

¹³ Cabe hacer la aclaración que el primer número que conserva la hemeroteca nacional sobre Memín Pinguín es del 26 de septiembre de 1945.

¹⁴ Luis Enrique Ramírez “Vargas Dulché: Alondra, un remanso frente a las telenovelas de asesinatos” en *La Jornada*, México, año 11, No. 3776., 15 de marzo de 1995 p. 25

El aspecto de la idealización de la pobreza se analizará más adelante, sin embargo es importante señalar que la autora plasma parte de su vida en sus argumentos, si bien se ha criticado el concepto de “pobreza” que maneja Dulché y sus “penurias” en la vida, ella misma no se dice totalmente de clase baja, en una entrevista la autora nos expresa su opinión sobre ese “sentimiento” de pertenencia a las clases bajas.

Pues mira, “fifty-fifty”, mi familia fue en sus tiempos clase media, quizás clase media alta, pero cuando yo obtuve el chiripazo de llegar al mundo la cosa iba para abajo. Estudié con muchos trabajos y con mucha pobreza. Yo no capto eso de que el escritor sale únicamente de una clase acomodada. Al contrario, las mayores experiencias las da la vida, no una Biblioteca. Cuando se carece de todo, todo se siente más profundamente es fácil para mí escribir sobre los niños pobres de México porque yo viví esa experiencia.¹⁵

Las ideas para sus argumentos salieron de la vida misma de Dulché, argumentos aderezados con un toque de melancolía y escapismo social. Ahora bien, otro aspecto importante es señalar que la mayor parte de los personajes principales de sus historias son mujeres, lo cual da pie a varias interpretaciones sobre un supuesto “feminismo” de Yolanda Vargas Dulché. No obstante jamás perteneció a ninguna organización feminista, ella al respecto declara.

Hay dos acepciones de esa palabra [feminista]. Una que llega en extremo al rechazar al hombre y yo no estoy de acuerdo con eso. La mujer necesita del hombre, es su complemento. [...] creo que la mujer tiene suficiente fuerza y capacidad para no necesitar el respaldo del hombre. Si no, volvemos a lo mismo a nuestra dependencia del hombre. Creo que es terminantemente beneficioso que la mujer se esté quitando su semblanza de mujercita babosa que sólo sabe cocinar, lavar y tender camas¹⁶

Si bien Vargas Dulché acepta que la mujer debe superarse, esto no quiere decir que rechace por completo su concepción de ama de casa, más adelante afirma: “No hay que echarle la culpa al hombre, la mujer es muy culpable del poder del hombre”.¹⁷ Es decir, no hay feminismo en el estricto sentido de la palabra en la obra y en la vida de Dulché, pero sí hay una exigua liberación femenina en la cual la mujer debe ser el complemento del hombre y pilar fundamental en el matrimonio.

Esto lo podemos ver en su siguiente argumento de éxito en la revista del coronel García Valseca: *Ladronzuela*. La serie cuenta la historia de una adolescente de origen humilde y forjada en el barrio, quien conoce al abogado Miguel Ángel Robles, quien la toma bajo su protección, con el paso del tiempo ella logra sobreponerse a las adversidades y a los antagonistas (el perverso Gabriel y la pretendiente frívola Gilda) y “triunfar” al casarse con

¹⁵ Miller, *op. cit.*, pp. 381-382.

¹⁶ *Ibidem*, p. 384.

¹⁷ *Idem*.

el protagonista. La serie tuvo una primera adaptación a la pantalla grande en 1949 con Blanca Estela Pavón en el papel principal.

A partir de ahí la gran mayoría de los argumentos de Dulché siguen la misma dinámica: la chica humilde, pero bonita, que al final logra sobreponerse a cualquier adversidad al casarse con el “adinerado” o lograr un progreso económico trascendente; no obstante las protagonistas también buscan superarse por su cuenta al educarse, aprender o forjarse un carácter único. Es menester señalar que esta “fórmula argumentativa” perdura incluso hoy en algunas telenovelas mexicanas.

Vargas Dulché y su esposo Guillermo de la Parra siguieron trabajando para la empresa del coronel hasta 1955. Los argumentos más representativos en esta época fueron los que después se convertirían en cánones del melodrama romántico sentimental; no obstante es necesario destacar que ésta no fue una labor sencilla, ya que doña Yolanda tuvo que alternar su trabajo en *Pepín* con su labor como guionista de cine aunado a sus obligaciones como jefa de familia

En diciembre de 1948 salió *Violeta*, argumento único en su género donde la protagonista es una mujer envidiosa, cruel, perversa, egocéntrica, que busca a toda costa el beneficio personal sin importarle la destrucción de sus semejantes. La serie sirvió para inspirar años después *Rubí*, personaje que inmortalizó Fanny Cano en 1968. Adaptada a la pantalla grande, televisión y obras teatro ha sido hasta la fecha de los argumentos más consumidos en América Latina.

En 1949 Vargas Dulché regresó al cine. El director Juan José Ortega la llamó para colaborar en el guión de la película *Zorina*; Manuel R. Ojeda y Ramón Pérez Peláez también colaboraron con el guión. La película no obtuvo ninguna nominación al premio Ariel, sin embargo, la autora continuó escribiendo argumentos para historietas que ya le habían dado fama, un empleo estable y el reconocimiento de las clases populares mexicanas.

Otra obra destacable de la autora durante su estancia en *Pepín*, es *El pecado de Oyuki*, historia ambientada en el Japón de los años treinta, pero con problemas “a la mexicana”. Oyuki es una geisha explotada por su hermano Onguino, la cual se enamora de un pintor inglés de nombre Irving Pointer. En 1988 la compañía de multimedios Televisa adaptaría esta versión a una telenovela.

Otro argumento que debe resaltar es *Indita*, publicado por vez primera en *Pepín* un 15 de diciembre de 1950, que después fue conocida como *María Isabel*; la historia de su creación nos la explica la autora: “María Isabel fue inspirada en una sirvienta que tuvimos, muy

jovencita, nos contaba sus anécdotas, era una chamaca, nos hacía reír de todas las travesuras que hacía, toda su infancia, recordé ella y empecé a hacer *María Isabel*".¹⁸

María Isabel es quizás la historia más conocida de Vargas Dulché en Latinoamérica. Adaptada dos veces a la televisión, una al cine en dos filmes protagonizados por Silvia Pinal y reeditada cinco veces en la revista *Lágrimas, Risas y Amor*, el argumento trascendió fronteras al mostrar una visión idealizada de la pobreza, del indigenismo y de los valores morales que todo buen ciudadano debería tener. Aunado a eso, el argumento es el preferido por la autora.¹⁹

Una de las pocas historietas de Vargas Dulché donde el protagonista no es femenino es en *Aqué! y yo*, la cual narra la historia de Gerardo Ruelas, un hombre que pierde a su madre y decepcionado de una vida de lujos y comodidades se convierte en viajero, en una de sus travesías conoce a Velia e, inmediatamente Gerardo queda perdidamente enamorado de ella, no obstante diversas incidencias impedirán que Gerardo y Velia consumen su romance, quizás debido a que la serie se sale del canon predilecto por Dulché fue que. *Aquel y Yo* sólo se publicó cuatro meses en *Pepín* para dejar de existir.

Ya para concluir la etapa de Dulché en la empresa del coronel García Valseca, un último argumento merece ser rescatado, se trata de *Cruz gitana* (años después adaptada con el nombre de *Yessenia*). *Cruz gitana* salió a la luz pública el 28 de octubre de 1952. La trama relata las aventuras de Mayanin; gitana, adolescente, alegre y valiente que se enamora del militar Osvaldo, soldado al servicio de la República Francesa.²⁰

En palabras de su autora, la obra tuvo una buena aceptación en países del bloque socialista. Sea como fuere es innegable que esta primera etapa en *Pepín* significó un despegue para Vargas Dulché. Los argumentos publicados en *Pepín* después fueron íconos de su obra y de la cultura popular mexicana. Sin embargo, cuando el coronel García Valseca logró consolidar su emporio periodístico los pepines quedaron relegados a un segundo plano. Argumentistas y dibujantes buscaron nuevos espacios y, aprovechando su popularidad, decidieron independizarse de las páginas de *Pepín*.

En 1955, Yolanda Vargas y su esposo Guillermo de la Parra decidieron formar su propia compañía: Editorial Argumentos, en la que publicaron nuevos títulos que les dieron cierta fama y popularidad. La nueva compañía publicó *Confidencias de Chofer*, serie que relataba la vida secreta del chofer de una familia adinerada y *Ayúdame Doctora Corazón*, popular

¹⁸ Ramsés Ortiz, *op. cit.*

¹⁹ García Hernández, *op. cit.* p. 35.

²⁰ Cabe señalar que en las reediciones posteriores el argumento cambia levemente. En la reedición de 1965, Osvaldo es un militar mexicano al servicio de la resistencia republicana mexicana encabezada por Benito Juárez, aunado a que la trama se ambienta durante la intervención francesa.

serie basada en un programa radiofónico sobre una persona que brindaba consejos de superación personal a los desdichados en el amor.

Pese a que el terremoto de 1957 causó estragos en las instalaciones de Editorial Argumentos, Vargas Dulché y sus esposo siguieron publicando sus historias; *Ayúdame Doctora Corazón* siguió cinco años de manera ininterrumpida, al término de los mismos decidieron revivir viejos proyectos que habían hecho durante su estancia en *Pepín*. Fue así como en 1962 salió reeditada *Almas de niño*, pero esta vez con el título de *Memín Pinguín*.

Ese mismo año, Vargas Dulché inició la que fue quizás su historieta más conocida: *Lágrimas, Risas y Amor*. El primer número tuvo un tiraje de 21 mil ejemplares; el segundo duplicó esa cantidad, hacia 1979 la historia editaba un tiraje de 1.2 a 1.5 millones de ejemplares,²¹ sin embargo, un estudio hecho en la década de los ochenta señaló que la serie editaba cuatro millones de ejemplares.²²

Dependiendo de la aceptación del argumento se establece su duración, algunos como *María Isabel* y *Yessenia* duraron casi dos años, mientras que otros como *Vagabundo* perduraron menos de medio año. Independientemente del éxito, la tensión narrativa, los argumentos sencillos pero románticos lograron darle cierta popularidad a Yolanda Vargas Dulché. A continuación se reproduce el testimonio de un periodista sobre el impacto de su obra:

Tardábamos hasta dos años en enterarnos de todo lo que era *Encrucijada*, *Vagabundo*, *Ladronzuela* y *El pecado de Oyuki*, porque eran las famosas novelas de entrega semanal: Al empezar a contar aquellos cuentos, tan sólo dos hojitas para amarrar lectores; ya que empezaba todo a desarrollarse hasta el ejemplar completo... Pero antes de aproximarnos al final, dos hojitas de nuevo, pedacitos; así se nos iba hasta dos años en el romance de las famosas *Lágrimas, Risas y Amor*... ¡Qué hermoso título! Los argumentos de la Vargas Dulché siempre con picardía y mucho romance. A la hora en que la escritora del pueblo le cedía el estelar al caprichoso destino... ¡Sufríamos!²³

Lágrimas, Risas y Amor le dio estabilidad económica que jamás perdería. Tiempo después doña Yolanda se adentró a un nuevo medio: la televisión. En 1966 Emilio Azcárraga Vidaurreta la llamó para adaptar el famoso melodrama de *María Isabel*. El papel protagónico lo obtuvo la actriz Silvia Derbez. La telenovela constó de 60 capítulos y dio pie para que Vargas Dulché adaptara más argumentos suyos al emporio de los Azcárraga. El

²¹ Harold Hinds y Charles Tatum, *¡No sólo para niños! La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes/Universidad de Aguascalientes, 2007, p. 85.

²² María Elena Hernández Ramírez, "El consumo de historietas sentimentales" en *Comunicación y Sociedad*, no 6, México, Universidad de Guadalajara, 1989, p. 20.

²³ Alfredo Gudinni "desde un rincón con muchas lagrimas risas y amor" en Guillermo Ortega Ruiz (Dir.) *La crónica de hoy*, jueves 11 de agosto de 2005, disponible en: <http://www.cronica.com.mx/nota.php?idc=196371> (consultado el 4 enero de 2015).

siguiente párrafo nos relata la importancia de Yolanda Vargas Dulché con su obra *Lágrimas, Risas y Amor*:

Durante los años cincuenta y sesenta no hay fenómeno editorial que iguale el éxito de *Lágrimas, Risas y Amor* [...] que vendía más de un millón de ejemplares cada semana en un país semianalfabeto. Cuando la telenovela ya había encontrado su forma y su público, fue casi natural que volviera los ojos al impacto apabullante que tenía esa empresa de una sola mujer con las *Historias de Lágrimas y Risas*. [...] *María Isabel* impuso un modelo de argumento (la indígena que se enamora del patrón y asciende a dama de sociedad).²⁴

La siguiente adaptación televisiva fue *Rubí* en 1968, inmortalizada por Fanny Cano, la historia de una mujer perversa que llega a caer en lo más bajo con tal de lograr sus propósitos causó una buena impresión en la audiencia de Telesistema Mexicano. Después de 53 episodios *Rubí* finalizó, y Vargas Dulché siguió atendiendo su emporio editorial, rescatando argumentos del *Pepín* y creando nuevas historietas.

En 1968 salió la reedición de *Memín Pinguín*, ya en este momento, el simpático negrito se ganó el gusto y la preferencia del público mexicano, de chicos y grandes pese a que el argumento en muchas ocasiones hacía referencia a problemas que eran considerados tabú por el Departamento del Distrito Federal, como los cabarets, las pulquerías y la pobreza en la capital.

En 1969 el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz terminaba en medio de una crisis política, social y económica, no obstante esto no era así para Vargas Dulché; su empresa terminó por consolidarse y ella al término de la década fue la escritora más conocida en México. Quizás la clave de su éxito fue que desde un primer momento ella y su esposo, Guillermo de la Parra, se propusieron que el destinatario iba a ser la clase popular, el grueso de la población mexicana. El objetivo era darles unos minutos de entretenimiento y diversión.

El objetivo expreso de Guillermo de la Parra al crear *Lágrimas, risas y amor* y otras publicaciones de Editorial Argumentos es llevar a los lectores un momento de diversión y entretenimiento. Para lograr este fin, evita deliberadamente presentar asuntos que pudieran provocar inquietud. Ahora bien, él declara: “Si su lectura llega a proporcionar un momento agradable, con eso me conformo. Que el lector disfrute con mis ocurrencias, hasta allí llega mi ambición, no quiero enseñar, hay personas mucho más inteligentes, instruidas y cultas para esa tarea”²⁵

La popularidad de doña Yolanda trascendió fronteras. A principios del mes de marzo de 1974 el diario norteamericano *Los Angeles Times*, publicó un reportaje sobre la importancia

²⁴ Luis Reyes de la Maza, *Crónica de la telenovela. México Sentimental*, México, Clío, 1999, p. 23.

²⁵ Hinds y Tatum, *op. cit.*, p. 87.

de la historieta en la sociedad mexicana. Para 1974 *Lágrimas*, era la segunda historieta más leída en el país, sólo superada por Kalimán que vendía entre 1.5 y 3.5 millones de copias sólo en México,²⁶ debido a esta importancia el periódico estadounidense señalaba:

Cada día surgen nuevos analfabetas que los reemplazan y empiezan a leer con gusto algo sencillo [...] las historietas las ilustran artistas verdaderamente grandes, tan grandes que su trabajo ha sido exhibido en el Palacio de Bellas Artes; son dibujantes excepcionales los que ilustran estas historietas [...] el equipo triunfador de las historietas en México al de Guillermo de la Parra, editor y su esposa Yolanda Vargas Dulché, y los tonos de dibujos de Antonio Gutiérrez, pero seguramente el elemento fundamental es Miss Yolanda Vargas Dulché, ella tiene un toque único, ella es una mujer que conoce perfectamente la psicología del hombre común.²⁷

Quizás, otro aspecto de su éxito fue que sus argumentos eran sencillos, con lenguaje coloquial sin llegar a lo vulgar aunado a las ilustraciones de Antonio Gutiérrez que en conjunto hicieron de *Lágrimas*, *Risas* y *Amor* un éxito rotundo. En palabras de la autora: “Jamás me puse la meta de escribir *El Quijote*. Para lo que pensé hacerla [mi obra] lo logré. Que era transmitir a la gente lo que pensaba hacerlo, gozar, entretenerse [...] y sufrí. Lo logré. Entonces sí estoy satisfecha. Estoy satisfecha de la vida en todos los aspectos”.²⁸

Con el paso del tiempo, más de diez argumentos de Vargas Dulché se adaptaron a la televisión mexicana. La compañía Televisa, fundada en 1973, y en ese entonces propiedad de Emilio Azcárraga Milmo, se encargó de popularizar y distribuir hacia otras latitudes las historietas de Vargas Dulché, quizás uno de los más aclamados fue el de *Gabriel* y *Gabriela*, al respecto la autora nos narra una anécdota que muestra la popularidad de la obra:

Al finalizar *Gabriel* y *Gabriela*, hubo miles de llamadas telefónicas para preguntar con cuál pretendiente se había quedado la muchacha, hasta me recordaron la mamá. Lo que pasó fue que yo había sembrado varias pistas para que el público dedujera; pero la gente quería todo muy clarito. Con decirte que hasta un secretario de Estado presionado por su mamá, le habló a Emilio Azcárraga Milmo para preguntar con quién se había quedado Ana Martín.²⁹

La televisión se había consolidado como el medio de comunicación más visto en México, debido a esto, los cómics comenzaron a caer en decadencia, no obstante esto no fue así para la familia De la Parra-Dulché. Se siguieron reeditando versiones de *Memín*, de *Lágrimas*,

²⁶ *Ibidem*, p. 59.

²⁷ Museo de Arte Popular, “Yolanda Vargas Dulché, biografía y obra” en *Museo de Arte Popular, asociación de amigos*, <http://www.amigosmap.org.mx/2012/11/26/biografia-de-yolanda-vargas-dulche/> (consultado el 12 de junio de 2015)

²⁸ Katia D’Artigues, “Entrevista a Yolanda Vargas Dulché” en *El Financiero*, México, 12 de diciembre de 1997, p. 36.

²⁹ Fernando Figueroa, “Yolanda Vargas Dulché, una vida de lágrimas y risas” en *La Telenovela, esa cuarentona Suplemento del diario La Jornada*, 12 de diciembre de 1997, p. 10.

Risas y Amor, *Rarotonga* y otros clásicos de Guillermo de la Parra y doña Yolanda, a su vez, Vargas Dulché siguió colaborando en Televisa para adaptar sus historias a telenovelas.

A mediados de la década de los ochenta, Editorial Argumentos cambia su nombre a Mundo Vid y comienza a importar material norteamericano para expandir su presencia en el mercado mexicano. La industria historietil mexicana iba en franco declive, surgen los llamados “sensacionales” (de barrios, de trailers, de luchas, etc.) que le apostaban al contenido sexual para lograr la retención del lector. Ironías de la vida: Televisa, que había ayudado a esparcir la fama de Vargas Dulché, también contribuía al ocaso del cómic mexicano.

El año de 1988, año electoral, se inauguraba en medio de una fuerte crisis política y económica, en este mismo año Dulché obtuvo quizás su último gran éxito en la televisión: la adaptación de *El pecado de Oyuki*. Para ello se requirió de nueva cuenta la participación de Ana Martín en el papel estelar y Boy Olmi (en aquel momento un actor argentino de escasa participación en México) en el papel de Irving Pointer. La “transformación” de Ana Martín en oriental tardaba cerca de dos horas en cada grabación; Dulché participó adaptando el guión.

La telenovela inició sus transmisiones el 17 de febrero de 1988, para su producción fue necesario recrear una aldea japonesa en el Ajusco, la recepción fue buena en México y en Japón. Al término de la telenovela, Ana Martín tuvo que operarse los ojos, debido a que se le desgarraron los párpados, por el maquillaje utilizado para convertirla en una auténtica “japonesa”.³⁰ Después de *El pecado de Oyuki*, en los noventa, vendría una decadencia y desavenencias con Televisa. A doña Yolanda no le gustaba que alteraran sus historias.

En 1995, se estrenó en televisión *Alondra*, basada en la obra *Cassandra*. La telenovela tuvo el más alto índice de “rating” del año, no obstante, absorta en la cotidianeidad, Doña Yolanda inició un nuevo proyecto: su autobiografía. Los noventa significaron el debacle total de la historieta mexicana, pero no de su editorial, la cual acaparó el mercado historietil al distribuir en México argumentos estadounidenses y japoneses.

La última adaptación fue un “remake” de María Isabel en 1997, esta vez protagonizada por Adela Noriega. De vivir una condición económica pobre mas no miserable, Yolanda pasó a ser una de las empresarias más exitosas de México. Su residencia en el Pedregal lo comprobaba a todas luces. No obstante, doña Yolanda dejó de existir un 8 de agosto de 1999 a causa de una embolia pulmonar. Su muerte, al parecer, vaticinó el fin de la compañía que había forjado en medio siglo.

³⁰ Alejandro Galán, “Momentos de telenovela: El Pecado de Oyuki” cápsula disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tg2sIbAixwM> (consultado el 20 de junio de 2015).

Quizás podríamos equipar la vida de Doña Yolanda con la de María Isabel, Yessenia, Ana Luisa o cualquier otro de sus personajes. De una infancia que transitaba entre la opulencia y los harapos, supo sobreponerse y lograr fama, fortuna y reconocimiento nacional e internacional. Hoy en día la editorial Mundo Vid no existe. La compañía quebró en 2012 y sus escombros fueron rescatados por Editorial Kamité, que actualmente se encarga de distribuir bajo pedido los argumentos de Vargas Dulché.

Criticada por el mundo intelectual durante mucho tiempo y admirada por las clases populares, Vargas Dulché dejó una profunda huella en la historieta mexicana. Hoy en día la obra de Dulché es prácticamente desconocida por las jóvenes generaciones mexicanas quienes quedan absortos en cómics de procedencia norteamericana y japonesa. Doña Yolanda siempre se mostró satisfecha de sus obras ya que en sus propias palabras: “Logré lo que yo quería, que todo el mundo me leyera”.³¹

El éxito de los pepines: una introducción a la teoría de la recepción

¿Por qué fueron tan leídos los pepines? Par responder esta pregunta es necesario retomar un enfoque de investigación cuyo antecedente más primigenio se remonta hacia el año de 1967: la teoría de la recepción. Esta metodología fue propuesta por vez primera por el académico Hans Robert Hauss quien buscaba una alternativa para historiar la literatura. En su conferencia inaugural como catedrático denominada *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* nos comenta.

La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo presupone una relación de diálogo, al mismo tiempo de proceso entre la obra, el público y la nueva obra. Relación que puede concebirse tanto en la interacción entre comunicación y receptor como en las correlaciones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución [...] La perspectiva de estética de la recepción no sirve únicamente de intermediaria entre la recepción pasiva comprensión activa. Entre la experiencia normativa y la nueva recepción.³²

Hauss buscaba una alternativa para hacer una historia de la literatura y descubrió un elemento interesante en cuanto a ella. La obra no posee un solo significado, cada lector es un cúmulo diferente de experiencias e inquietudes, por ende, mientras se apropie del contenido del texto mismo, el lector puede conocer de esta manera al autor.

Si bien la teoría de Hauss es un apreciable intento por expandir las metodologías históricas también da pie a muchas dudas sobre el autor y su texto: si cada lector tiene una cultura y un sistema de significación diferente al autor ¿es posible conocer lo que pensaba con esta

³¹ Katia D'Artigues “Logré lo que yo quería, que todo el mundo me leyera: Vargas Dulché” en *El Financiero*, Año XVIII, No. 5011.17 de enero de 1999, p 26.

³² Hans Robert Hauss, *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, artículo disponible en http://www.hermeneia.net/MASTER/Jauss_Historia_literatura.pdf (consultado el 12 de junio de 2015).

diversidad de experiencias? ¿Puede también conocer los motivos ocultos del autor y su intención? De no ser así entonces la interrogante sería ¿puede haber muchas interpretaciones y significados de una misma obra?

La obra de Hauss abrió brecha para que en fechas posteriores diferentes historiadores y comunicólogos avocaran sus esfuerzos ya no en la historia del libro mismo, sino la recepción y significación de éste. Sus postulados fueron retomados y ampliados por dos historiadores: Robert Darnton, norteamericano, y Roger Chartier, francés perteneciente a la llamada cuarta generación de la Escuela de los Annales.

En 1984 salió publicada la obra de Darnton *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, una compilación de ensayos donde nos acercaba a las mentalidades y al imaginario colectivo de los distintos grupos sociales que coexistían en la Francia del antiguo régimen. De estos ensayos uno llama especialmente la atención, el artículo titulado “Los lectores le responden a Rousseau: la creación de la sensibilidad romántica”.

El artículo habla sobre Jean Ranson, burgués comerciante de la ciudad de La Rochelle. Darnton analiza las lecturas de Ranson en especial la novela *La Nouvelle Héloïse* de Jean Jacques Rousseau; Darnton examina la forma en que Ranson interpretaba y le asignaba un significado a la obra de Rousseau. Es decir cómo se leía, las prácticas de la lectura y la edición, así como sus transformaciones en la Francia del siglo XVIII.

Leer, a diferencia de la carpintería o el bordado, no sólo es una habilidad, sino una actividad de encontrar sentido a un sistema de comunicación, Comprender cómo leían los franceses en el siglo XVIII es interrogarlos, es comprender cómo pensaban; esto es, aquellos que podían participar en la transmisión del pensamiento por medio de los símbolos impresos.³³

No obstante, es pertinente aclarar que en este sistema de significaciones en la práctica de la lectura convergen muchos elementos. No sólo la manera en que uno le da sentido al texto, sino el papel de la censura, de los editores, de lo que quiso y “ocultó” el autor, si no se tienen en cuenta estas consideraciones, historiar la práctica de la lectura puede convertirse en algo escabroso, en un laberinto interminable ya que es difícil llegar a un esquema general de representación de la mentalidad colectiva debido también a que cada lector tiene una cultura y contextos diferentes.

También Chartier destacó el papel del lector sobre el autor mismo. Para Chartier la práctica de la lectura es bastante compleja, un texto no cobra sentido por lo que el autor haya dicho o haya querido decir, sino por la interpretación y significación que un grupo de personas

³³ Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, F.C.E., 2009, p. 217.

hacen de éste. Chartier va un paso más allá de Darnton al mencionarnos las revoluciones de la lectura, pues él es muy específico al mencionar:

La lectura siempre es apropiación, invención, producción de significaciones (según De Certeau)... el lector es un cazador furtivo que recorre las tierras del otro. Apropiado por la lectura, el texto no tiene exactamente —o en absoluto— el sentido que le atribuye su autor, su editor, sus comentaristas. Toda historia de la lectura planea, en su principio, esta libertad del lector que desplaza y subvierte lo que el libro trata de imponerle³⁴

No debemos caer en la tentación de hacer esquemas generales, de suponer que las prácticas de los lectores jamás se han transformado. No es lo mismo una lectura en grupo, que una lectura solitaria en voz baja, aunado a que la apropiación no suele ser misma; hay textos que por su grado de sencillez o facilidad argumentativa gustan más al público y éste pronto los dota de significado. En este ámbito podemos asegurar que la lectura puede adquirir una multiplicidad de significados.

Un análisis de la lectura y sobre el impacto de la misma suele ser complejo. Además, los niveles de cultura y alfabetización de un país, aunado a la censura, los tabúes y los condicionamientos sociales son obstáculos para investigar el imaginario colectivo de un grupo social a través de la lectura, en pocas palabras, una teoría de la recepción debe hacerse partiendo desde el contexto social y político en que se desarrolla.

Es lícito averiguar algunas previsiones sobre los mecanismos del comportamiento humano en un sector complejo como el de culturalización, es posible hacerlo sólo partiendo del análisis de los datos relativos a la situación de alfabetización, de la producción y de la demanda de textos y de la circulación de publicaciones en el mundo en la última década.³⁵

Hoy en día es un tanto difícil pretender hacer un esquema general de la lectura debido a la dificultad de fuentes y la imposibilidad del historiador por generalizar. Sin embargo la metodología propuesta por Darnton y Chartier conlleva a descubrir la mentalidad de la sociedad a través de cómo ésta le da un sistema de significación a la lectura. El historiador deberá tener en mente muchos elementos para poder elaborar a partir de la lectura, una historia cultural:

Tomar al texto como un texto y tratar de establecer sus objetivos, sus estrategias y los efectos que provoca su discurso; enseguida, evitar conceder un valor acabado e inalterable a sus preferencias léxicas, pero tener en cuenta la carga o ausencia de carga semántica de sus términos; por último, definir las pautas de conducta y los rituales presentes en el texto sobre la base de la forma específica en que aquellos han sido reunidos o producidos por invención

³⁴ Roger Chartier, *Las revoluciones de la cultura escrita*, Barcelona, Gedisa, 2000, p 51.

³⁵ Armando Petrucci “Leer por leer: un porvenir de la lectura” en Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger *Historia de la lectura en el mundo occidental*, México, Taurus, 2011, p 426.

original, más bien que jerarquizarlas sobre la base de remotas semejanzas con formas codificadas dentro del repertorio de la cultura popular occidental.³⁶

No obstante, cabe señalar que como Darnton, Hauss y Chartier avocaron la recepción al libro mismo, cuando en pleno siglo XX las formas textuales y de transmitir un mensaje se expandieron notablemente. La historiografía europea es bastante generosa al plantearnos una teoría de la recepción de los libros, pero en estos casos es permisible preguntar ¿Cómo es que la población aceptaba o rechazaba una película? ¿Cómo se interpretaban la publicidad o los mensajes gubernamentales? ¿Es posible adentrarnos en la recepción de las formas de lectura populares?

En un producto cultural como la historieta es incluso más compleja esta pregunta, ¿la razón? La historieta es una manufactura cultural, pero como ya se vio en el capítulo anterior, su producción y distribución está encausada a obtener un beneficio económico a corto plazo, en este sentido es necesario cooptar la mayor cantidad de lectores y para ello, los editores no escatimarán en diversas pericias para lograr el objetivo.

En el caso de la historieta mexicana esto es todavía más particular. Desde el momento que el lector compra la publicación, éste la dota de un sentido, se sumerge en las páginas, en los personajes y siente una empatía por ellos. Empero, si el argumento no tiene éxito, tanto autor como editor buscarán una forma mediante la cual el lector siga consumiendo aquel producto; no obstante podemos tener un segundo caso: si el argumento es de los preferidos por el público, el editor busca “recompensar” el gusto con una táctica mediante la cual los consumidores queden satisfechos.

En el caso de los pepines mexicanos, en un principio el aspecto de la retención del lector es determinado por la competencia de las editoriales. Ignacio Herreras, José García Valseca y Francisco Sayrols en un primer momento adaptarán sus formatos para ganar más lectores, lo que significaba tener un margen mayor de ganancias. La retención del lector aquí es un elemento necesario para poder seguir en el mercado. En el proceso de recepción del cómic mexicano intervenían dibujantes, productores, argumentistas, editores, impresores, tipógrafos, el Estado mismo, voceadores y por último pero no menos importante, los lectores.

Cuando un lector abría uno de los pepines se encontraba con un producto de muchos elementos diferentes todos más o menos familiares para el lector habitual. Cualquier *Chamaco*, *Pepín*, *Paquín* o *Paquito* incluía episodios de series trágicas o dramáticas que

³⁶ Alicia Puga Hernández “La teoría de la recepción como herramienta historiográfica” en Manuel Ordóñez Aguilar (Comp.) *op. cit.*, p. 136.

duraban hasta dos años y episodios de series tragicómicas o cómicas destinadas a proseguir indefinidamente.³⁷

En el caso de la historieta mexicana, la recepción no solo nos sirve para saber el cómo, quiénes y de qué forma se leía, sino para entender la relación entre editor-autor-lector. La recepción en los pepines nos puede dar a entender no sólo qué grupo social los leía sino el porqué de su lectura, lo cual conlleva a ver la importancia de este medio de comunicación en la primera mitad del siglo XX.

Impacto de los pepines en la sociedad mexicana

Ver la importancia del público lector de los pepines mexicanos no es tarea fácil, a diferencia de su homólogo norteamericano, el cómic mexicano no se distribuye en tiendas especializadas, su existencia está presente en cualquier espacio; sólo basta un puesto de periódicos, unas tarimas adaptadas como mostrador y un bullicioso voceador para exponer su existencia a toda la sociedad mexicana.

Sin embargo, un rasgo que comparte con su similar norteamericano es que su producción está encaminada a obtener un beneficio económico a corto plazo, para ello es necesario que editores, distribuidores, argumentistas y tipógrafos colaboren conjuntamente para lograr este objetivo. La lectura se convierte así en una práctica necesaria, mientras el consumidor se sumerja más en las páginas de su argumento y lo dote de un sentido, más ganancias se tendrá. Se necesita esta relación recíproca.

Aunque en un principio Francisco Sayrols enfocó su publicación al público infantil, muy pronto las ideas de sus más cercanos colaboradores cambiaron drásticamente la temática y los destinatarios de los pepines.³⁸ Según el análisis de Rubenstein el lector desde un primer momento se inmiscuía en la trama, el argumento, los autores y los dibujos de las revistas de monitos mexicanas:

Los mexicanos que compraban historietas creían que estaban contribuyendo a crear las narraciones incluidas en ellas, que participaban en un proyecto comunitario y que no absorbían pasivamente relatos de personas distantes inventados para alguien remoto [...] Leer esas revistas en particular parecía un acto intenso, patriótico que subrayaba la política de la lectura.³⁹

No obstante, es permisible hacer una aclaración pertinente respecto al argumento de Rubenstein. La formación de los lectores no fue un fenómeno creado desde los primeros números de las revistas de historietas, ésta se fue construyendo con el paso del tiempo ya

³⁷ Rubenstein, *op. cit.*, p. 50.

³⁸ *Vid* cap. 1.

³⁹ Rubenstein, *op. cit.*, pp. 49-50.

que en un primer momento los editores buscaban mantener su producto en el mercado, y para ello, no dudaron en recurrir a los servicios de los “syndicates” norteamericanos.⁴⁰

Aún en 1939 las series norteamericanas tenían un lugar importante en las páginas del *Pepín* y *Chamaco* e incluso la interacción entre el lector y los editores se daba a través de éstas. Un ejemplo de ello lo tenemos en julio de 1939. Una tira titulada “Sea usted el juez” mostraba casos y delitos de orden común en los Estados Unidos, no obstante el desenlace se dejaba hasta el número siguiente, con esto se pretendía captar la atención del lector en la tira de historietas.⁴¹

Las rifas y los concursos auspiciados por las editoriales mexicanas tardaron en llegar, a mediados de 1939 las series que ocupaban la mayor parte de las páginas de los pepines eran *El Fantasma* de Lee Falk y Ray Moore, y *El Superhombre* (Superman) de Jerry Siegel y Joe Shuster. En este sentido notamos que las historias predilectas por los editores era el material importado a los “Syndicates”.

No obstante sí notamos cierto interés de los editores por conservar a su público lector. El sorteo fue la estrategia predilecta en esta primera etapa, sin embargo éste llegaba sólo en días festivos, en septiembre de 1939 notamos que el coronel García Valseca a través de las páginas de su historieta organizaba un sorteo que tendría lugar el 25 de diciembre.

Formidable sorteo de navidad, que, con un valor muchas veces mayor del que hemos venido anunciando recibirán los lectores de los *Paquitos* y *Pepines*... Terrenos en moderna colonia, máquinas de escribir, juegos de sala, recámara y comedor. Alfombras, escritorios de acero, motocicletas, radios, estufas eléctricas y de gas... Todo esto de las mejores y conocidas marcas.⁴²

Cabe señalar un aspecto, sólo hubo un sorteo en 1939 y éste se vino anunciando desde agosto. El talento mexicano todavía tardaba en apuntalar, por lo cual no existía realmente una interacción autor-lector. Más bien, este proceso se dio entre directivos y lectores, la rifa era una especie de compensación al público por mantener a la historieta como su publicación predilecta. En una época donde todavía existían los suplementos dominicales el talento joven tardará en consolidarse.

La popularidad de los autores mexicanos y la verdadera interacción entre autor-lector se dio con un joven jalisciense que llegó a *Pepín* de forma fortuita: José Guadalupe Cruz. Cruz se inició en el mundo de los monitos a los 17 años en la empresa de Francisco Sayrols, no

⁴⁰ Los “Syndicates” eran agencias de prensa norteamericanas encargados de distribuir y producir las tiras cómicas en los periódicos.

⁴¹ José García Valseca (Dir.) *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 6 de agosto de 1939, pp. 32-33. (A partir de aquí sólo se citará el título, la fecha y la página).

⁴² *Pepín* 16 de septiembre de 1939, p. 32.

obstante el coronel vio en él un gran potencial y lo convenció para que dibujara en *Pepín*, ahí Cruz inicia la serie que transformaría la relación lector-historieta: *Adelita y las Guerrillas*.

Adelita y las Guerrillas narra la historia de Adela Negrete, joven residente de alguna parte de Jalisco (no especificada por el autor), cuyo hermano fue secuestrado y asesinado por la malvada “Tigresa del Bajío”, debido a esto, la heroína busca cobrar venganza y se inicia en una serie de aventuras para tratar de lograr su cometido. En un principio la serie se propone rescatar las costumbres y escenarios del México revolucionario, no obstante José Guadalupe Cruz tiende a emular el “western” norteamericano.

En 1939 tanto el coronel como Cruz deciden proyectar a *Adelita* sobre otras series, fue de esta forma como se le añaden personajes provenientes de otros argumentos de Cruz: *Brenty*, *El Monje Negro*, *Nancy* y *Juan sin Miedo*. Es aquí cuando se le aumentan las tramas a *Adelita*: acción, romance, drama y muchísima tensión narrativa son los elementos que Cruz le impone a su obra maestra. Muy pronto el público lector comienza a preferir a *Adelita* respecto a otras series.

Cruz trataba de ganarse al público de cualquier forma; en un primer momento, los lectores deseaban ver su nombre impreso en las páginas del *Pepín*. De esta forma se recurrió al sorteo, pero con una variante, en una edición de *Adelita* se especificaba: “*Adelita* y *Nancy* tendrán mucho gusto en enviar a los lectores que le soliciten un hermoso retrato en tamaño postal autografiado”⁴³

Tiempo después, tanto directores como el autor mismo ven la importancia del lector, cada aventura de *Adelita y las Guerrillas* se pensaba en aras de entretener al lector y de esta forma garantizar la venta de la revista, así el lector adquirió vital importancia y los cómics se dan cuenta de eso al tomar en cuenta sus opiniones: “El autor de esta serie invita muy atentamente al público en general para que sirva de enviar opiniones y sugerencias sobre esta historieta. ¿Qué le gusta de *Adelita* y las *Guerrillas*? ¿Qué le disgusta? ¿Cuál personaje no le agrada? ¿A cuál le gustaría ver con más frecuencia?”⁴⁴

Aunado a lo anterior, Cruz era un maestro de la “tensión narrativa” y siempre se las arreglaba para rescatar, salvar, liberar o poner sus personajes en situaciones sumamente riesgosas donde su vida corre peligro, no obstante esta incertidumbre obliga al lector a que día a día compre su *Pepín*, descubra el fin del misterio y de esta forma seguir contribuyendo a la trama de su historia predilecta.

Los recursos de José Guadalupe Cruz fueron en algunas ocasiones bastante inverosímiles. En una ocasión, *Nancy*, coprotagonista de *Adelita*, se encuentra amnésica, sedada, con ojos

⁴³ *Pepín*, 16 de septiembre de 1939, p. 16.

⁴⁴ *Pepín*, 11 de septiembre de 1939, p. 18.

vendados y secuestrada por la peligrosísima “Tigresa del Bajío”; el auto en el que van se cae hacia un peligroso acantilado. Cruz resuelve la situación en el número siguiente cuando el mismísimo Superman llega a salvar a Nancy. El diálogo se reproduce a continuación:

Superman: Mi lugar no es aquí, yo debo estar en otras páginas de *Pepín*.

Adelita: Lo comprendo amigo, mío, pero sólo usted podía ayudarnos o estábamos perdidos...

Adelita: El coche iba a hacerse añicos a causa de la altura y dentro iba Nancy... ¡Era una muerte segura la que le esperaba! El dibujante se hizo bolas y no sabía cómo sacar bien parada a Nancy... No podía dejarla morir por una simple y sencilla razón. Si Nancy muere de golpe el autor de la historita se muere de hambre... Fue por eso que pensó en usted espero que no le moleste el que lo hayan puesto aquí sin su consentimiento”.⁴⁵

¿Jerry Siegel y Joe Shuster supieron que su creación fue sustraída y usada en una historieta mexicana? No, sin embargo en estas breves páginas nos damos cuenta de muchos aspectos de la historieta y la lectura de ésta: hay una línea muy tenue entre editores, autores y lectores ya que estos siempre están en constante interacción; se recurría al drama y la irresolución narrativa para mantener al lector de pepines. El lector dicta la pauta en la trama. El editor dispone y recompensa esta lealtad.

Cuando un episodio, una aventura, un personaje o una serie no tienen éxito, se cancela, esta estrategia fue usada por Alfonso Tirado, José Guadalupe Cruz y Yolanda Vargas Dulché. José Guadalupe Cruz adaptó los episodios de *Adelita y las Guerrillas*. Tuvo que cortar en dos ocasiones romances de la heroína ya que la gente prefería las aventuras al lado de su inseparable amiga Nancy.

Otra estrategia socorrida por los editores fueron los sorteos, aunque estos no eran muchos, generalmente eran una vez al año, pues cuando un argumento tenía éxito, éste solía hacer sus propios concursos con premios más exigüos. Sin embargo los sorteos “patrocinados” por los dueños de editoriales ordinariamente eran una vez al año, y se anunciaban hasta con cinco meses de anticipación. El siguiente es un ejemplo de esta táctica:

Los *Paquitos y los Pepines*, regalarán \$5000.

Formidable sorteo de navidad, que, con un valor muchas veces mayor del que hemos venido anunciando recibirán los lectores de los *Paquitos y Pepines*... Terrenos en moderna colonia, máquinas de escribir, juegos de sala, recámara y comedor. Alfombras, escritorios de acero, motocicletas, radios, estufas eléctricas y de gas... Todo esto de las mejores y conocidas marcas.⁴⁶

⁴⁵ *Pepín*, 12 de enero de 1941, pp. 22-29.

⁴⁶ *Pepín*, 16 de septiembre de 1939, p. 32.

Sin embargo, para poder entrar a la rifa era necesario recolectar un número mínimo de cupones. Generalmente el coronel ponía la cifra de cinco o diez, mientras que Herrerías hacía lo propio. Cada diez cupones significaban un boleto para entrar a la rifa, entre más boletos se tenían, más oportunidades había de ganarse algún premio. De esta forma podemos resaltar dos aspectos importantes: el anticipar un concurso hasta con cinco meses tenía como propósito que el lector tuviera una mayor interacción y por tanto comprara el producto, también se infiere que esta estrategia dio los resultados esperados ya que se siguió repitiéndose por casi una década.

Ni las editoriales, ni la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, ni el Archivo General de la Nación se dieron a la tarea de guardar las cartas que el lector mandaba a sus editoriales; aun así, contamos con algunos vestigios para reconstruir esta interacción. Sabemos que la demanda sobrepasaba con creces la oferta y que en algunas ocasiones los editores y redactores de *Chamaco*, *Paquito* y *Pepín* tardaban hasta un mes en cumplir sus promesas al lector promedio.

El anterior ejemplo lo notamos en varias anotaciones que hacían los editores. Un 12 de noviembre se lee: “Suplicamos atentamente a las personas que enviaron timbres para que se les remitiera un dibujo, nos perdonen el retraso, pero la enorme cantidad de pedidos nos impide cumplir a tiempo con todos los compromisos”⁴⁷ Un día después aparece: “En vista de la imposibilidad de mandar a tiempo todos los dibujos solicitados, se suspende las publicaciones de cupones para dar cumplimiento a los lectores que primero los mandaron...”⁴⁸

Ante este inesperado éxito de la lectura y compra de historietas nos surge una interrogante: ¿qué grupo, o grupos leían los cómics mexicanos? En un primer momento la respuesta por sentido común sería las clases populares, pero un análisis más minucioso revela ciertos aspectos que debemos resaltar. Anne Rubenstein destaca que las revistas de monitos fueron estigmatizadas por sectores conservadores de la población:

El boletín sostenía que ya estaba bastante mal implicar que el sexo formaba parte de las historias, pero aún era peor escribirlas de tal modo que los lectores pudiesen simpatizar con algunos de los personajes pecadores. *Apreciaciones* identificaba el riesgo potencial de los medios de comunicación de masas no en el hecho de que enarbolaba una ideología sino en su apertura promiscua a la interpretación.⁴⁹

En la anterior cita, Rubenstein se refiere a una publicación conservadora con tendencias al catolicismo conservador, vemos que el principal problema no era en sí la publicación, sino

⁴⁷ *Pepín*, 12 de noviembre de 1940, p. 21.

⁴⁸ *Pepín*, 13 de noviembre de 1940, p. 10.

⁴⁹ Rubenstein, *op. cit.*, p. 151.

un temor a que la interpretación de la historieta dañara o alteraran el núcleo familiar tradicional, que los jóvenes actuaran como sus personajes y adoptaran un nuevo orden familiar ajeno a la tradición y a la religión católica.

Está de más decir que su esfuerzo fue infructuoso, tanto el coronel como sus competidores fueron muy cuidadosos en mantenerse al margen del Estado y no promover argumentos que rompieran el discurso nacionalista y modernizador del gobierno, inclusive muchos concursos se mantenían dentro de la lógica gubernamental, en una ocasión, *Pepín* promovió un concurso “patriótico” dirigido a las escuelas del país.

Patriótico concurso de Pepín para escuelas de Toda la República

- 1.- Tomarán parte en este concurso los alumnos de todas las escuelas oficiales y particulares. Primarias, Prevocacionales y Secundarias de toda la República Mexicana
- 2.- Diariamente Pepín publicará un voto por medio del cual los alumnos nos pedirán que sea obsequiada a su respectiva escuela la bandera nacional que *Pepín* regalará a cada una de las entidades de la República.
- 3.- Cuando envíen diez votos acompañados de una composición sencilla, original y alusiva al amor a la Patria... serán tomados en cuenta como cien votos...⁵⁰

García Valseca era un experto para ganarse la simpatía del gobierno mexicano, así pues los concursos “patrióticos” alusivos a la identidad nacional ocupaban gran parte de los espacios de sus historietas, en ese mismo número se promueve un concursos para adivinar el personaje histórico “oculto”. El premio consistía en veinte pesos en efectivo si se contestaban las preguntas correctamente y se mandaban los cupones a tiempo:

¿Quién es el personaje histórico oculto?

Que al ser llevado al paredón para fusilarle, repartió y comió dulces con los soldados dela escoltá [sic]... Reúna usted las seis preguntas que sobre un mismo personaje saldrán de lunes a viernes; díganos quién es el personaje de la historia de México a que se refieren y obtendrá uno de los veinte premios en efectivo con cinco pesos cada uno. Premiaremos las primeras veinte contestaciones correctas que se reciban... NO SE TOMARÁN EN CUENTA CONTESTACIONES QUE NO VENGAN ACOMPAÑADAS DE LAS SEIS PREGUNTAS.⁵¹

Para un observador común los concursos son mera publicidad, no obstante estos nos muestran un aspecto importante, que las revistas, que en un principio iban dirigidas a las clases populares, poco a poco fueron leídas por otros sectores de la población en esta edición tenemos dos: uno cultural dirigido a la gente con cierto grado de conocimientos históricos y otro dirigido a los escolares, desde primaria hasta bachillerato. Los pepines trataron de ganarse la atención de prácticamente el grueso de la población mexicana, lo

⁵⁰ *Pepín*, 9 de noviembre de 1940, p. 32.

⁵¹ *Ibidem*, p. 23.

anterior es una constante hasta 1945 cuando los pepines traen una leyenda que dice: “Exclusivo para adultos”.

Con el paso del tiempo estas estrategias fueron consolidando al público lector. Para finales de 1941 los servicios de los “Syndicates” van desapareciendo, sólo sobreviven *El Fantasma* de Lee Falk, *Superman* de Jerry Siegel y Joe Shuster, *The Little Orphan Annie* (traducido como *Anita la huerfanita*) y *Mary Apples* (traducido como María Manzanos) de Martha Orr. Estas series ocupaban un total de seis páginas de las 62 que traía *Pepín*.

Por otro lado es permisible hacernos la pregunta ¿cumplieron su objetivo las historietas de llegar a los estratos sociales o sólo llegaron a las clases populares? En un primer momento debemos examinar los vestigios que tenemos para darnos una idea aproximada de la situación, haciendo un leve análisis del discurso y de la imagen podremos darnos una idea de quiénes eran los asiduos lectores de *Pepín*, *Chamaco* y *Paquito*.

Las primeras impresiones y opiniones que los editores recibían de sus autores, se plasmaron en las series que tenían una mejor aceptación de los lectores, uno de los primeros argumentistas y dibujantes que fue parte de esta interacción fue Guillermo Marín. En un primer momento, Marín se dirigía a su público (especialmente el femenino) para que se animaran a enviar un retrato, éste les prometía que si salía seleccionado, la fotografía se publicaría en las páginas de su serie *Cumbres de Ensueño*.

Los retratos recibidos por Marín llegaron a publicarse en cada capítulo de *Cumbres de Ensueño*; generalmente se trataban de mujeres entre 18 y 60 años, en la mayoría de los casos llevaban un vestido sencillo, pero bien planchado, y pulcramente aseadas, ninguna foto fue tomada con cámara instantánea, todas eran fotos de estudio hechas “ex profeso” para mostrar una imagen no sólo al *Pepín*, sino al público que lo leía, incluso la popularidad de las revistas de monitos era captada por público extranjero.

Verdadero regocijo nos causó la llegada de la carta de miss Pauline Mitchel de Chicago, Illinois. E.U.A. Dice miss Mitchel: estando de vacaciones en nuestra bella ciudad y debido a mi conocimiento del español me interesé muchísimo por el *Pepín*, y de las historietas que leí la que más me agradó fue *Cumbres de Ensueño*.⁵²

A la par de los retratos, Marín retomaba las cartas de sus lectores para que éstos contaran sus anécdotas amorosas, sus romances frustrados, sus “corazones despedazados”. Con esto se pretende mostrar al público, potencial o real que es parte de la historia, que contribuye día a día a la realización de sus series favoritas, dicha anécdota podrá ser retomada por Marín en un futuro cercano para adaptarla como un melodrama:

⁵² *Pepín*, 8 de mayo de 1941, p. 45.

Todos tenemos en nuestros recuerdos un idilio truncado.
Cumbres de ensueño le ofrece la oportunidad de verlo en historieta. Envíe los datos de sus historias, si lo desea con los nombres cambiados a Cumbres de Ensueño. Apartado 103 Bis. México. D.F. y pronto la verá publicada en estas páginas.⁵³

Siempre Marín trataba de darle seguimiento a los mensajes de su público “usted señorita, que mandó sus historia romántica a cumbres de ensueño pronto la verá dramatizada en estas páginas”.⁵⁴ De igual manera, Marín y su equipo de colaboradores expresaban en las páginas de *Pepín*, que las series eran tomadas de las anécdotas de sus asiduos lectores: “Mañana comenzará la nueva serie de cumbres de ensueño dramatizando el relato enviado por el señor Gustavo López de México. D.F. Algo emocionante y único con las alegrías y pesares que el amor deja como huella en su paso por los corazones”.⁵⁵

Gracias a la correspondencia publicada en *Cumbres de Ensueño*, podemos percatarnos que un sector de la sociedad que leía *Pepín*, tenía un nivel de educación y cultura general mínimo de educación básica y media, y en un país donde el censo de 1940 registró un analfabetismo del 53.1% esto puede ser considerado como un logro.

Sin embargo, esto no quiere decir forzosamente que las clases populares no leían el *Pepín*. Otra serie que puede vislumbrar nuevas perspectivas sobre la lectura de cómics es *Chucho el Roto*, la serie comenzó en junio de 1939 y finalizó el 18 de noviembre de 1940. *Chucho el Roto*, no aparece con firma ni del dibujante ni del argumentista, no obstante su figura de ladrón generoso y benefactor de los pobres pronto le brindó popularidad entre la población.

La historieta está basada en las hazañas, leyendas y rumores que circularon sobre el famoso bandido de la segunda mitad del siglo XIX. Pronto, *Chucho el Roto* al consolidar su renombre entre los lectores, comenzará a realizar sus propios concursos, independientemente de la rifa anual que se organizaba tradicionalmente en las páginas de la historieta mexicana. Un concurso muy peculiar fue el que apareció en las páginas del *Pepín* el 27 de marzo de 1940:

¿Por qué lees *Chucho el Roto*?

“100 pesos en efectivo tan sólo por explicar por qué leo *Chucho el Roto*”

“¡No queremos obras literarias! ¡Simplemente cortas, sencillas y espontáneas, escritas claramente!”⁵⁶

Aunque es muy breve, la convocatoria nos menciona que el concurso iba dirigido a prácticamente a toda persona con un nivel mínimo de alfabetización. Por tanto podemos

⁵³ *Pepín*, 31 de marzo de 1941, p. 58.

⁵⁴ *Pepín*, 24 de abril de 1941, p. 49.

⁵⁵ *Pepín*, 4 de mayo de 1941, p. 49.

⁵⁶ *Pepín*, 27 de marzo de 1940, p. 36.

decir que los pepines estaban dirigidos a cualquier sector de la población, sin embargo es pertinente señalar que un sector tradicionalista de la sociedad se manifestó en contra de los cómics mexicanos. Aunado a lo anterior, los premios que ofrecía *Chucho el Roto* fueron considerables. 100 pesos repartidos entre los tres primeros lugares.⁵⁷

Con el paso del tiempo el concurso fue ganando notoriedad, la cantidad de cartas recibidas obligaron al coronel el promover otro “mini concurso” donde las cartas seleccionadas aparecerían en el cómic; por fortuna se conservan la mayoría de estos escritos, los cuáles son un gran aporte para conocer a los lectores de las revistas de historietas. En la página 40 de una edición se lee: “Le lleva a uno sin querer a tener un vivísimo deseo de que llegue el siguiente número. Otra razón es que llevan los requisitos que pueden necesitar para que se entretenga a chicos y grandes”.⁵⁸

Las cartas eran premiadas con un peso en efectivo, y más adelante la revista agradece diciendo: “Gracias Srita. Medina, puede usted pasar a las oficinas de *Pepín* por un peso en efectivo”⁵⁹ Para inicios de los cuarenta, la serie mexicana es la preferida de los lectores de historietas. García Valseca y Herrerías siempre fueron cercanos competidores, pero la delantera siempre la llevó el coronel. Desde marzo hasta que finalizó el concurso (septiembre) *Chucho el Roto* siguió publicando las cartas.

¿Qué podemos deducir de esta primera misiva? Aunque el texto es simple, se nota una redacción clara y sin ninguna falta de ortografía, esto es digno de admirarse en una época donde aún las campañas de alfabetización no tenían éxito alguno (la primera “exitosa fue la de Jaime Torres Bodet”)⁶⁰ El lenguaje, aunque es sencillo dista mucho de ser coloquial en una carta, lo que no me permite generalizar que todos los lectores de historietas eran así.

Otras cartas muestran una gran sencillez y cotidianeidad, los documentos provenía de cualquier estado de la república, por lo cual podemos deducir dos cosas: la lectura de pepines no era exclusiva de la ciudad de México y que la editorial quería proyectar una imagen nacional, ejemplo ello lo vemos en el siguiente escrito:

El joven Carlos Gonzáles [sic]
Allende 27, Pénjamo, Guanajuato.
Soy muy pobre me gano dies centabos diarios en hacer mandados los dedicó a comprar
Pepín por que me gusta mucho leer Chucho el Roto. Dizpensen mi letra [sic]⁶¹

⁵⁷ Si bien la cantidad no era estratosférica si era importante y simbólica para el momento. 100 pesos era 1000 veces más el valor de *Pepín*, una revista de historietas costaba 10 centavos.

⁵⁸ *Pepín*, 21 de marzo de 1940, p. 40.

⁵⁹ *Idem*

⁶⁰ *Vid* cap 1, nota 99.

⁶¹ *Pepín*, 29 de marzo de 1940, p. 39.

Los fragmentos de cartas recolectados a lo largo de 1940 revelan que no sólo las clases medias leían *Pepín*, prácticamente los sectores bajos recién alfabetizados consumían los argumentos; personas quien apenas aprendían a leer se arriesgaban a perder su “virginidad” literaria, (como dicen Aurrecoechea y Bartra) con los pepines. Otra razón del éxito la podemos encontrar en la empatía que se generaba con los personajes.

Srita. Eustolia Ruiz

Calle Pierso No. 31, Nogales, Sonora.

Apreciable amigo, para mí es mucho gusto poder comunicarme con usted... Yo simpatizo con todo el personal de Chucho el Roto, menos con don Diego de Frisac quisiera poder escribir muchas cosas mas, pero ha de ser tanta la correspondencia que temo enfadarlo” [Sic.]⁶²

Hombres, mujeres, niños, trabajadores, oficinistas, la clase media, artesanos y gente de los estratos más bajos se sumergían en las páginas de los cómics mexicanos y, en su momento, tanto Valseca como Herrerías hicieron estrategias para todo su público. En una edición más leemos: “Los más afamados diseñadores europeos y americanos aportan semana a semana su valiosa y artística cooperación para ofrecer a usted en *Paquita* los últimos dictados de la moda”⁶³

En sí, todas las estrategias rindieron fruto, pero un aspecto importante fue el gusto por los argumentos, en la mayor parte de éstos la gente no sólo se entretenía, sino que se sumergía en las páginas de su revista esperando día con día si su personaje favorito triunfaría contra todas sus adversidades. Esto se notó incluso en décadas posteriores a la historieta mexicana.

Admiré la Valentía de Yessenia, una gitana que jamás permitió que nadie la humillara y siempre amó al apuesto militar Oswaldo. Me angustié cuando en *¿Quién?* La protagonista pierde la memoria y olvida esposo e hijos. Quise ser como Perlita en *Ladronzuela*, siempre rebelde y de gran corazón. Compadeecía a Rubí que traicionó a su mejor amiga y siempre confiaba en su belleza exterior, empeñada en casarse con un rico para ser feliz.⁶⁴

Quizás las revistas de historietas eran una forma de escapar a la realidad misma o tal vez, eran una vía alterna para que la gente, a través de una historia ficticia y un personaje idílico de clase baja, viera realizada su meta de llegar lejos en una sociedad desigual. Quienes hacían los argumentos y los dibujos estaban conscientes que el lector se podía identificar plenamente con ellos, con la trama, incluso con situaciones de la vida cotidiana. La propia Yolanda Vargas Dulché admite esta peculiaridad en todas sus obras:

⁶² *Pepín*, 2 de mayo de 1940, p. 41.

⁶³ *Pepín*, 2 de abril de 1940, p. 19.

⁶⁴ Elvira Hernández Carballido “Una vida en Monitos, Yolanda Vargas Dulché” en *Fem*, año 23, núm. 200, noviembre de 1999, p. 44.

Cada historia mía es parte de mi vida. Cualquier persona se puede identificar con mis personajes porque no son de cartón ni ficticios. Yo no escribo monigotes que se muevan sin motivos, cualquier persona, por insignificante que sea, tiene su historia, su pasión, su manera de pensar,. Cada uno es interesante en sí,. La trama es imaginación mía, lógico, pero siempre con algo de vida real que sí es factible, y mis personajes están basados en caracteres muy especiales.⁶⁵

Dicho de otra forma, el lector cobró importancia en la historieta una vez que éstas estuvieron consolidadas en el mercado. Las estrategias para lograr la interacción fueron diversas: rifas, concursos, retratos, premios y cartas fueron las más socorridas; pero la trama de los argumentos también tuvo mucha importancia ya que el lector mexicano en algunos momentos sentía empatía por los personajes. Un género donde vemos de una mejor manera este fenómeno es en el melodrama romántico aplicado en la historieta.

Y... ¿qué tenían los melodramas?⁶⁶

Hemos visto en apartados anteriores que los melodramas en la historieta mexicana llegaron a partir de 1941 con *Cumbres de Ensueño* para después quedarse en el gusto del público. Tiempo después muchos otros se adentrarían a este reservado e idílico mundo del drama amoroso ilustrado. José Guadalupe Cruz, Elia D'Erzell, Margarito Galindo y por supuesto, Yolanda Vargas Dulché, fueron algunos escritores de *Pepín* y *Chamaco* que le apostaron a este género.

Sin embargo es necesario analizar, aunque brevemente, la historia de este género para comprender de una mejor forma el papel que desempeñaron en las revistas de monitos mexicanas. El melodrama tiene sus orígenes en Europa en el XVIII, cuando era un espectáculo teatral que buscaba evocar sentimientos profundos, en un principio surgió con la ópera. En palabras de Ana Uribe:

Calificado como espectáculo total, el melodrama desde sus orígenes [...] tiene como eje central cuatro sentimientos básicos: miedo, entusiasmos, lágrimas y risas; personificados y vividos por cuatro personajes: el *traidor* (el mal y el vicio), el *justiciero*, (generoso y sensible salva a la víctima y castiga al traidor), la *victima* (heroína, símbolo de la nobleza, inocencia y virtud, casi siempre mujer) y el *bobo* (perseverancia activa en la comicidad en escena, alivia tensiones).⁶⁷

Posteriormente, el género se adaptó a diversos escritos: novelas, cuentos, radioteatros, cine y televisión. Una de las características principales en estos géneros es que los argumentos

⁶⁵ Luis Enrique Ramírez op. cit., p. 23.

⁶⁶ Para una aclaración del término melodrama aplicado a la historieta véase la nota 67-73. En este apartado se expondrá el origen de este género así como sus adaptaciones en distintos medios de comunicación.

⁶⁷ Ana B. Uribe, *Mi México imaginado. Telenovelas, televisión y migrantes*, México, Porrúa/Universidad de Colima/Colegio de la Frontera Norte, 2009, p. 43.

se dirigen hacia la exageración; los sentimientos, cualidades y características de los personajes tienden hacia la ponderación o engrandecimiento: la eterna lucha del bien contra el mal, del amor contra el odio, de las pasiones contra la racionalidad se ve representada con características sulfuradas en un conflicto que, dependiendo el medio de comunicación, puede durar varios años:

El melodrama evoca a la madre, a la mujer amada [...] el melodrama valora, descaradamente, las relaciones primordiales (cortas) primarias entre los sujetos y conflictos universales (padres e hijos, patrones y empleados, esposas y esposos). De esta manera el melodrama cotidianiza el entorno social y da cuenta de sus transformaciones, concilia el tiempo histórico de los grandes eventos.⁶⁸

Habitualmente este género, en épocas actuales, propone y dispone una relación amorosa y tormentosa entre un protagonista (generalmente de estratos bajos) y su constante lucha en busca de un ideal (generalmente es el amor o la superación personal) y, para ello, debe luchar contra uno o varios antagonistas quienes se antepondrán en la búsqueda de nuestro personaje principal con la felicidad sublime. Normalmente el tiempo de vida de los melodramas en medios de comunicación masiva dependen de la popularidad del género, si la historia es bien recibida, ésta tendrá una duración mayor.

Desde el siglo XIX hubo intentos, en Europa principalmente, por definir las características esenciales de este género. Genaro Zalpa Ramírez en su análisis titulado *El mundo imaginario de la historieta mexicana*, donde hace un estudio sobre las historietas mexicanas publicadas a lo largo de 1993, nos muestra que desde 1817, la “receta” tradicional del melodrama aparece publicada en un folletín en Francia:

Para crear un buen melodrama lo primero que hay que hacer es elegir un título. Después hay que adaptar ese título a un tema real o imaginario; los personajes principales deben ser un simple, un tirano, una mujer inocente y perseguida, un caballero y, si es posible un animal manso como un perro, un gato, un cuervo, una urraca o un caballo [...] Al final el tirano debe ser ejecutado, la virtud debe triunfar y el caballero se debe cancelar con la inocente e infortunada doncella, etc. La pieza debe terminar exhortando al pueblo a conservar sus valores morales, a detestar el crimen y la tiranía, y sobre todo, a casarse con doncellas virtuosas.⁶⁹

En las revistas de historietas, las características de este género son muy variadas, pero generalmente siguen una misma línea temática: series de larga duración que pretendían retratar tipos comunes aderezadas con un inverosímil ascenso social. El género manejaba un lenguaje sencillo, coloquial, sin llegar a lo prosaico ya que el Estado vigilaba los medios

⁶⁸ Jesús Martín Barbero, “Televisión, vida cotidiana y melodrama” en *Signo y Pensamiento*, Vol. VI, No. 11, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1987, p. 66.

⁶⁹ Jean Marie Thomaseu, *Le Melodrame*, en Genaro Zalpa Ramírez, *El mundo imaginario de la historieta mexicana*, Aguascalientes, Universidad de Aguascalientes/Intituto Cultural de Aguascalientes, 2010, p. 72.

de comunicación. Harold Hinds y Charles Tatum describen que los melodramas siguen dos fórmulas básicas:

El argumento puede reducirse a algunas estructuras narrativas básicas, que, con pocas excepciones siguen dos fórmulas básicas. La fórmula A, que consiste en: 1) El héroe o heroína se enamora del ser amado; 2) el héroe o heroína no es correspondido por lo regular porque el ser amado no reconoce las cualidades del otro; 3) el ser amado se casa o se enamora de otra persona; 4) el héroe o heroína espera pacientemente a que el héroe lo note, o bien, el héroe o heroína pierde la esperanza de poder estar unido al ser amado alguna vez; 5) el esposo o la amante del ser amado muere o es eliminado de alguna otra manera; 6) el héroe o heroína y el ser amado se reencuentran y viven felices para siempre. La Fórmula B, que consiste en: 1) el héroe o heroína y el ser amado se enamoran desde el principio; 2) un obstáculo insuperable se interpone entre los dos; 3) la aventura termina trágicamente.⁷⁰

Ahora bien, en otros medios de comunicación como las telenovelas, los comunicólogos han elaborado una serie de fórmulas en donde, según esto, los autores románticos siguen una misma temática discursiva y narrativa. Algunos como Omar Rincón, conciben el melodrama como un género con las características antes mencionados, aunado a que aseveran que en él se ven reflejados aspectos de nuestra realidad política y social. La fórmula en la televisión que describe Rincón en los melodramas es la siguiente:

1. Un dramatizado de televisión debe presentar una historia de amor que generalmente es entre un hombre rico o príncipe azul y una mujer pobre o bella durmiente; relación que a toda costa debe ser evitada por un villano que busca el amor de la heroína.
2. Debe existir un conflicto u obstáculo fundamental que impida que ese romance se realice; aquello que evita a toda costa el amor puede darse por una causa externa como la familia o una señora arrogante, o una cultura, o por una causa natural o un defecto físico, o por el destino que tiene marcados viajes y trayectos desconocidos, o por una situación interna del personaje que le impide amar o ser comprendido.
3. En los primeros capítulos debe existir una relación sexual/amorosa entre los protagonistas; ahora si esta es una violación, mucho mejor. Se debe marcar sexualmente el cuerpo de la protagonista.
4. La protagonista debe tener un pasado desconocido para suscitar misterio a la trama.
5. La protagonista debe ser hija de nadie o de padre desconocido para que sueñe con la posibilidad de tener un origen noble y rico. De ahí nace un elemento de gran fuerza narrativa: la búsqueda del padre.
6. La lucha de clases es un conflicto vital, la pobre niña excluida es evitada y denigrada con base en su condición social; de esta discriminación nace el deseo del ascenso social como clave inteligible para que la protagonista tenga una motivación por qué vivir.
7. El príncipe azul, la bella durmiente y el villano deben tener sus amigos confidentes con los cuales se desahogan, y quienes a su vez se convierten en los consejeros y cómplices que los ayudan a salir exitosos de todos los eventos.

⁷⁰ Hinds y Tatum, *op. cit.*, p. 90.

8. Los hombres deben ser pusilánimes, bobos, torpes, consentidos, indecisos, mimados e impotentes para hacer su destino, el cual se verá determinado por las mujeres que le rodean: mamás, novias, amantes y la princesa.
9. La estructura de la historia de amor debe crear y mantener en suspenso al televidente, ya que aunque se sepa el final, el telespectador debe dudar todo el tiempo; pero, al mismo tiempo, debe hacer sentir a quien ve que es inteligente frente al producto, por lo tanto desde las claves narrativas de la telenovela él o ella deben poder asignar sentido y adivinar el devenir.⁷¹

En cierto modo, la anterior fórmula es la del corpus de melodramas analizados en la televisión colombiana. Por otra parte, a pesar de que Hinds y Tatum mencionan que hay “pocas excepciones”, un análisis más minucioso de los melodramas que aún resguarda la Hemeroteca Nacional revela lo contrario. De las más de 350 series melodramáticas en *Pepín y Chamaco* notamos que no todas seguían al pie de la letra los cánones anteriormente mencionados, esto se debió a que las historietas hechas entre el periodo de 1941 a 1955 obedecían a un propósito distinto, que dependió del autor y del contexto en que fueron elaboradas.

De esta manera tenemos melodramas que siguen las fórmulas planteadas por Tatum. No obstante, en otra los protagonistas no siempre son “buenos tipos morales”. La cabaretera, la sirvienta, el estudiante frustrado, el profesor que comparte su pasión por la docencia con sus peripecias amorosas, la dama acomodada de alta sociedad pero con amores frustrados, el viajero, la estudiante y madre de familia, son algunos ejemplos de los protagónicos que tenemos en los cómics. Ahora bien no siempre comenzaban mal para terminar en el “final feliz”, en ocasiones el melodrama mexicano inicia de una forma trágica y concluye de una manera infame, pero dejando una enseñanza.

Un ejemplo de esto, que se sale de toda línea editorial es el drama *Violeta* de Yolanda Vargas Dulché, en ella la protagonista es una mujer ambiciosa, cruel, deshonesto, capaz de hacer cualquier cosa por lograr un ascenso social. Pese a que desde el primer momento obtiene lo que quiere, Violeta termina en la sala de un hospital, sola, sin amigos y con el rostro totalmente desfigurado. En capítulos siguientes se analizará este argumento, por lo pronto es importante mencionar que es una gran excepción a este esquema de Tatum y Hinds.

Esta relativa libertad imaginativa obedece a distintos propósitos, pues uno de los más usuales es realzar los valores y buenas costumbres. El mostrar al protagonista que termina mal por culpa de una vida disoluta ayuda al autor a plasmar su objetivo en la trama. Para ello el protagonista no vive “feliz para siempre” como lo afirma Tatum. Desde un primer

⁷¹ Omar Rincón, “Ellas son el centro de la pantalla y la pantalla es el mundo” en *Razón Y Palabra*, Año 4, No. 16, enero-noviembre 1999, disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n16/pantalla16.html> (Consultado el 30 de abril de 2015).

momento hay un conflicto, el desenlace es trágico, pero implica en sí dejar una moraleja al lector.

Otro ejemplo donde vemos esto es en la serie *Amor Prohibido* de Guillermo Marín. En ella dos individuos, padre e hijo, ambos llamados José Alberto, pelean por el amor de una misma mujer quien sólo los utiliza para conseguir sus fines, al final recapacitan y se reconcilian,⁷² Marín trata de salvar en esta serie el núcleo familiar tradicional al mostrarlo como una unidad donde todos los miembros se apoyan, por consiguiente, es necesario recurrir a este tipo de trama para demostrar al final que las buenas costumbres y la unidad familiar siempre triunfarán ante las “perversiones” de la sociedad. Aunque no siempre la historieta termina mal, en las páginas de *Pepín* y *Chamaco* había melodramas que terminaban en una “redención” del personaje.

Ejemplo de lo anterior se encuentra en varios argumentos, sólo para evocar alguno tenemos a *Mala Yerba*, en ella María del Carmen, joven hermosa de 16 años, es caprichosa y soberbia. Ella, aprovechando su belleza física, juega con todos sus pretendientes para obtener lo que quiere; antes de morir recapacita, se arrepiente y el autor culmina su obra reflexionando en la última viñeta: “Pero ya no tenía que esforzarse en nada. El fin había llegado y era dulce... Un sopor delicioso invadía sus miembros mientras se sentía flotar ingrávida en un espacio donde todo era suavidad, frescura y paz”⁷³

De la misma forma podemos mencionar el caso de *Ansiedad de vivir*. Esta serie tiene una peculiaridad, Teresa, la protagonista, es una mujer de clase acaudalada, con familia, hijos y grandes recursos económicos; sin embargo abandona su cómoda posición social para fugarse con su amante quien la estafa. Decepcionada de la vida, inicia un largo viaje por el mundo que dura 20 años, al final se reencuentra con sus hijos, éstos la perdonan y logra redimir su vida.

Los argumentos y los objetivos que persiguen los dibujantes, escritores y redactores de las historietas pueden ser tan diversos como la cantidad de temas que manejan, no podemos englobar que el melodrama se resume en un ser amado o una situación que involucra inadmisibles triángulos amorosos. En ocasiones los escritores buscaban enaltecer la moral con otros temas como la fe, en un país en su mayoría católico, esta religión ocupaba un lugar trascendental en los pepines, ya sea de manera directa o indirecta.

Ejemplo de lo anterior es el argumento de *El Blasfemo*. Ambientado en la época colonial, el protagonista es un hombre acaudalado llamado Diego de Monteagudo, quien despechado por una mujer, abandona la fe católica, al final, en un accidente fortuito, don Diego se salva

⁷² *Pepín*, 21 de septiembre de 1952, p. 6.

⁷³ *Chamaco*, 18 de enero de 1955, p. 25.

de la muerte al agarrarse de una cruz, en honor a este “milagro” se dedica a ser monje y muere feliz sabiendo que consagró su vida a una causa justa.⁷⁴

No siempre el amor es el principal eje en los melodramas de *Pepín y Chamaco*, en ocasiones, a otros sentimientos les corresponde ser el eje de la trama; por ejemplo, en *Almas de niño*, de Yolanda Vargas Dulché se resalta más la amistad y el compañerismo de Memín y sus cuatro amigos. Aunque esto no es una constante, también los sentimientos negativos de las personas son el tema central de algunos argumentos del *Pepín*.

Ejemplo de esto es el melodrama *Obstinación*, en él, Marco, un humilde obrero, busca venganza ya que Luis Fonseca, dueño de la fábrica donde trabaja, embarazó y abandonó a su hermana, con el paso del tiempo se va de viaje en busca de su desagravio; al final lo consigue, quedando vengado el “honor” familiar.⁷⁵ Además de que el final es funesto, la serie cumple con resaltar el castigo a las personas que cometen graves faltas a la decencia, moral o los valores.

Si bien es cierto que en muchas ocasiones los cómics recurren a los sentimientos y emociones negativas para plasmar una enseñanza, ésta no siempre seguirá los lineamientos del bien, la rectitud y la legalidad, lo que se busca salvar, en ocasiones, el núcleo familiar y mostrar que las mujeres insumisas siempre serán perjudiciales en una sociedad; ejemplo de estos tramas tradicionalistas es *Caprichosa*. Lucerito, la protagonista es una mujer coqueta, altanera, frívola y de la alta sociedad, manipula a los hombres para conseguir su estilo de vida perfecto, al final es “domesticada” por Héctor, uno de sus innumerables galanes.⁷⁶ En este émulo pintoresco de *La fierecilla domada* de William Shakespeare nuevamente se busca rescatar la importancia de los roles de género y el núcleo familiar tradicional.

Al aumentar la población y la migración de las zonas rurales hacia las grandes urbes, se da un proceso de transformación en el modo y los estilos de vida de la población de México. Al crecer la clase trabajadora, también crecen las diversiones populares, las legales y las clandestinas. Los bajos fondos como los cabarets, pulquerías, prostíbulos son un tema que fue un debate en la opinión pública, los pepines buscaron de una forma u otra ponerlos bajo la óptica del Estado.

Ejemplo de lo anterior es la serie *Nocturnal*, en ella se relata la historia de Julia Esther, mujer de orígenes humildes, pero de una gran belleza. En un intento por lograr una mejor posición por medio de una aventura, abandona a su novio Manuel, noble, humilde y de “buen corazón” quien se desempeñaba como empleado bancario. En sus andanzas Julia Esther termina en un cabaret, abandonada por su amante quedando sola y en la miseria. El

⁷⁴ *Pepín*, 18 de noviembre de 1946, p. 20.

⁷⁵ *Pepín*, 16 de octubre de 1950, p. 26.

⁷⁶ *Chamaco*, 14 de abril de 1954, p. 46.

autor de esta historia es bastante elocuente en mostrarnos a manera de prólogo los peligros de los bajos fondos en la sociedad:

Toda la violencia de las más bajas pasiones desató su furia sobre Julia Esther, el frágil capullo que se dejó seducir por el brillo oropelesco de un fugaz momento de triunfo... La maldad la cercó, el vicio extendió sus garras sobre ella atrapándola como un pulpo...! No hubo una sola gota de la copa del dolor que no apurara hasta las heces... ¿Qué fuerza la empujó al abismo? ¿Qué mano cruel la arrastró a la vorágine del dolor y la desolación, al callejón sin salida de donde sólo se escapa por la puerta tenebrosa de la muerte...? Lea la historia fuerte y apasionante de Julia Esther en las páginas de NOCTURNAL... un relato que revela los caminos siniestros de la perdición...⁷⁷

Si bien no hay una crítica implícita al gobierno mexicano, los argumentistas, en este caso Ícaro Cisneros, buscaba plasmar, aunque no en su totalidad, el mundo marginal de la Ciudad de México, con el objetivo de demostrarlo y hacerle ver a la sociedad la importancia de evadir estos bajos fondos. Los cabarets, cantinas y pulquerías fueron una temática recurrente entre los argumentistas mexicanos para demostrar los peligros de la vida licenciosa y libertina. Aunado a esto, se quería (implícitamente) crear una conciencia entre los lectores sobre los peligros de la “vida nocturna”.

Casi a la par, pero en la editorial del coronel, José Guadalupe Cruz incluyó una trama donde el argumento era la vida y los riesgos de los bajos fondos. La obra se llamó *Dancing Salón de Baile*, y usó la técnica del fotomontaje; José Guadalupe Cruz actuó como protagonista de este melodrama. La historia versa sobre la vida de Gloria, joven de 17 años quien se inmiscuye en el mundo de los cabarets, debido a que cae en una vida de perversiones, muy pronto es embarazada por “La Liebre”, hampón del barrio. Al final Gloria muere al momento de dar a luz. El autor no puede ser más explícito en su introducción al mencionar:

Dancing Salón de Baile

¡La historia que deben leer todas las madres mexicanas! Porque así podrán evitar muchos de los peligros que acechan a sus hijas en la turbulenta vida de la ciudad. ¡Un drama de conmovedores matices envuelto en un romance que usted no olvidará nunca! Esta linda y hermosa mujer se adueñará por completo del corazón del público.⁷⁸

De lo anterior podemos concluir que el melodrama, por lo menos en los pepines, no sigue una fórmula definida, las variantes temáticas obedecen de acuerdo a la intención del autor, del gobierno, de los editores y de la “moraleja” que se desea plasmar. No obstante, algo que tienen en común todos ellos es que buscan cooptar y retener la atención del lector. Si bien es cierto que la estrategia de este género en los cómics fue variada aún quedan las

⁷⁷ *Chamaco*, 11 de junio de 1950, p. 40.

⁷⁸ *Pepín*, 4 de marzo de 1950. p. 6.

interrogantes: ¿cómo fue que este género se mantuvo como el predilecto de las masas durante poco más de una década? ¿A qué se debió esto?

En un primer momento, quizás para responder esta pregunta hay que ver la manera en que fueron escritos y dibujados los argumentos: sencillos, con una buena técnica, no hay lenguaje altisonante, los dibujos recurren a un canon occidental de belleza física aunque traten de representar a personajes de estratos bajos. En este sentido, gran parte del público puede ver una parte de su vida cotidiana reflejada en ellos, y satisfacer, al menos en forma imaginaria, ese deseo por adaptarse a la creciente modernidad industrial. Una afirmación de esto nos la da Ana Uribe en su análisis del melodrama en la televisión:

La telenovela ofrece la posibilidad de crear comunidades imaginadas pues al tener como impulso el poder de la imaginación (que aunque emerge en lo individual se alimenta en lo social) los sujetos pueden sentirse parte de un grupo. No hace falta que haya un contacto físico directo, el simple sentido de pertenencia imaginado puede ser el factor constitutivo de la comunidad imaginada.⁷⁹

En pocas palabras, el espectador, a fin de cuentas, es el que le da sentido a cualquier escrito, y en el caso del melodrama ve su vida como un sueño al que hay que superar, una modernidad, un sistema que se puede quebrantar, una vida que puede llegar a ser superable. Esto lo notamos en gran parte de los argumentos analizados en *Pepín* en el cual el desenlace termina con un feliz final de ascenso social. Ahora bien, la cuestión del ascenso social en el melodrama ha sido un tema bastante analizado, pero en la telenovela, al respecto Lina Martínez asevera:

En las telenovelas el ascenso social es un elemento central en la narrativa y estimula la identificación entre mujeres de bajos recursos económicos. En este sentido surge una ambigüedad entre las condiciones materiales de la audiencia femenina y los valores que se promueven en las telenovelas, tales como: el ascenso social, la riqueza material, la posición social, el prestigio. De este tipo de discurso se derivan lecturas de la realidad como el conformismo social, la idea de la existencia de obstáculos para alcanzar ciertas metas, sin faltar una constante lucha por mejorar. El discurso de la telenovela refleja un discurso ideológico dominante. Muestra los valores de una clase social y se filtran elementos étnicos y culturales.⁸⁰

El melodrama permite prefigurar al público receptor un ideal utópico de superación en un esquema de virtual estatismo social. En una época de constantes cambios debido a un viraje en el modelo económico, el melodrama en el cómic es el primer medio de acercamiento que

⁷⁹ Uribe, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁰ Lina María Martínez Quintero, *Discursos sobre el melodrama y la socialización en la escuela rural*, Manizales, Centro de Estudios Avanzados en Niñez/Juventud alianza de la Universidad de Manizales, 2006, p. 43. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20130403105638/Tesislina.pdf> (Consultado el 17 de junio de 2015).

tiene la gente a esta nueva modernidad: un mundo que transita de un México rural a uno urbano, este aspecto también ha sido analizado por varios comunicólogos, Claudio Salinas explica:

Lo melodramático hace ingresar narrativamente a nuestras sociedades en la modernidad periférica. Lo melodramático hace comparecer a nuestras naciones ante una modernidad que se nos revela sentimentalmente, afectivamente por medio de historias de amor y desencuentros, engaños y traiciones, pasiones y excesos de todo tipo. Lo melodramático se despliega como pura experiencia cotidiana en un teatro bien particular: la ciudad latinoamericana. Pero lo melodramático históricamente ha tenido lugar en distintos soportes, ha aparecido «camuflado» o reconvertido en variados géneros, desde el folletín de comienzos del siglo XIX hasta las películas hiperrealistas de fines del siglo XX y comienzos de la centuria en curso.⁸¹

Ya sea un idilio amoroso, una esperanza de liberación, la posibilidad de salir adelante o dejar atrás la pobreza, el melodrama se introduce en el imaginario colectivo del lector y le propone una nueva forma de ver la realidad, una forma en la cual puede recrear a su gusto la realidad cotidiana. A través de un personaje, de una situación o de un argumento, los melodramas supeditan un mundo real a uno fantástico de una manera fácilmente comprensible para sus destinatarios, al respecto Javier Castaña señala:

Los idilios conmovedores y las grandes emotividades que ocultan los miedos y las desesperanzas, se reflejan en un goce emotivo que caracteriza en la tendencia ineluctable del espectador voyerista que se deleita con el sufrimiento de los protagonistas en la pantalla. Lo metafórico, lo metonímico, los simbolismos y el indicio, conjuntamente con la alegoría crean el contexto ideal del melodrama, caracterizando a los personajes y determinando el desarrollo de la trama. Esto se evidencia en la canción popular “Nadie es Eterno en el mundo.”⁸²

Ahora bien, la perfecta versatilidad del melodrama también le permitió irse a adaptando al gusto de su público, si el público o el editor lo ve conveniente pueden añadirse más situaciones, episodios, personajes. Se le puede dar al protagonista cierta comicidad para aligerar la carga sentimental, (es el caso de Memín en *Almas de niño* o “Chispitas” en *Flor de arrabal*) o se pueden intercambiar argumentos con algún otro escritor de la casa editorial.

Estaba el laboratorio, el trato directo cotidiano, entre ellas la amistad divertida donde salían anécdotas, se intercambiaban personajes: —Tengo una villana terrible, pero no me funciona los héroes, que también tienen lo suyo—. — ¡Ay, préstamela! Mi villano no más no me

⁸¹ Claudio Salinas Muñoz, “Melodramas, identidades y modernidades latinoamericanas del cine actual, de *Amores Perros a Sábado*”, en *AHISTHESIS*, No. 48, Santiago, Pontificia Universidad Católica/Universidad de Santiago, 2010, p. 115.

⁸² Javier Castaña Vera, “El melodrama y la canción de despecho” en *Revista Luciérnaga Audiovisual*, Año 2, edición 4, Medellín, Politécnico Colombiano, 2007, p. 20.

funciona y mira que situé la historia en la Edad Media y ni así, a cambio, te dejo usar a mi sirvienta: si la haces amiga del muchacho vas a ver cómo te levanta el personaje.⁸³

A pesar de que el ejemplo anterior es en la telenovela (otro melodrama seriado), esto también ocurría en las revistas de monitos. Manelick de la Parra, hijo de Vargas Dulché y heredero de su empresa, afirma que tanto Vargas Dulché como su padre intercambiaban sus personajes para que estos se desarrollaran perfectamente en sus escenarios.⁸⁴ José Guadalupe Cruz, por otra parte, hacía lo propio con otros argumentistas de *Pepín* o reciclaba sus personajes. El periodista Álvaro Cueva ya había señalado esta flexibilidad del melodrama seriado:

El melodrama está ahí porque es más flexible y alargable de los géneros dramáticos, el lenguaje es formal para combatir la barrera del tiempo y la Geografía. Las actuaciones son acartonadas porque buscan un entendimiento similar. ¿Qué piden los críticos? [...] Realismo, humor, erotismo, cultura compromiso político ¿Y qué sucede cuando se atienden esas sugerencias? Mutaciones donde hay actores de comedia en melodrama, productos que no se pueden exportar porque abordan conflictos demasiado locales.⁸⁵

Esta flexibilidad no afecta el tema principal que generalmente representa un conflicto entre el protagonista (héroe o antihéroe según el caso) y un mundo que lo obstaculiza por lograr sus objetivos, en el caso de las revistas de monitos los argumentistas tendían a resaltar la pobreza como una condición humana que permite salir adelante, no obstante evitaban darle una interpretación de “lucha de clases” para evitar ser sancionados por el Estado y evadir comentarios maniqueos de clase, aunque hay autores que niegan este punto:

El mensaje está claro, es malo ser rico y bueno ser pobre- ¿Quiénes son las villanas más populares en este tipo de historias? ¿Las más frívolas, fáciles e interesadas? ¿Quiénes son las más sensatas, las más dignas, las más honestas? ¿A qué clase social pertenecen? ¿Qué universo ataca al otro? ¿El de los pobres a los ricos o el de ricos a pobres?.”⁸⁶

Ahora bien, no todos los argumentos del melodrama pueden reducirse a esta maniquea lucha entre el bien y el mal; las razones son varias: primeramente no siempre se retoma al rico, burgués o poderoso como antítesis de la bondad. Por otro lado, pese a que se resaltan las virtudes del pobre no se rechaza el modelo capitalista e industrial. Al final, sólo a base de esfuerzo, el pobre se redime, alcanza el éxito social y económico e incita a los de su clase a seguir el mismo ejemplo.

⁸³ Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁴ “Leyenda Urbana...” *op. cit.*

⁸⁵ Álvaro Cueva, *Sangre de mi sangre, mitos y verdades de las telenovelas en América Latina*, México, Plaza y Janes, 2001, p. 114.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 19.

A la par del conflicto entre un protagonista y las innumerables fuerzas que lo obstaculizan, el melodrama debe tener una tensión narrativa, un suspenso o incertidumbre que agudice los momentos dramáticos y que mantengan al lector en una constante expectación del argumento, esta estrategia viene heredada de las novelas folletinescas del siglo XIX, no obstante se sigue usando hoy en día en diferentes melodramas seriados como cómics y telenovelas.

Entre los elementos principales del formato destaca el mecanismo del secreto. El secreto aparece fundamentalmente como una estrategia de producción de un efecto: la sorpresa de una revelación. Desde el punto de vista de la matriz narrativa del formato, el secreto permite la continuación narrativa del relato con la serie de las revelaciones; en recepción, desde el punto de vista del espectador, genera suspenso.⁸⁷

Otro aspecto que se debe resaltar en este constante ascenso del melodrama y su relativo éxito es que sus autores (la mayoría) siempre escribían un lenguaje hecho para que las personas de cualquier estrato social los pudieran entender. La sencillez del lenguaje escrito (sin caer en lo que la élite gubernamental consideraba vulgar) le permitió a Dulché, José Guadalupe Cruz, Elía D'Erzell, entre otros, mantenerse dentro del gusto del público. La autora de *María Isabel*, nos explica este aspecto más detalladamente:

No se puede, a una persona que no ha tenido la preparación como nuestro pueblo, ponerle cosas de altura. Es un sector muy pequeño el que puede estar preparado. Que existan [programas cultos] está bien, pero nunca pero nunca tendrán el “rating” de una cosa sencilla. Como nuestro pueblo, las historietas y telenovelas reflejan algo de su vida. Por eso no debemos apartarnos de lo que es la realidad. Tanto podemos ayudar como hacer gran daño.⁸⁸

Otra posible solución al éxito repentino de los melodramas en las revistas de monitos fue quizás la enorme variedad de temas que manejan, que hacen en cierto modo que sus receptores se vean atraídos por el tópico o canon sentimental. En un estudio hecho por María Teresa Quiroz y María Teresa Márquez en el que entrevistan a la audiencia de los melodramas seriados en televisión y radio (que incluía desde empleadas doméstica hasta gente que vivía en áreas residenciales de la ciudad de Lima, Perú) se descubrió que un motivo por el cual la gente veía el melodrama romántico era porque se identificaba con algún personaje o con alguna situación en específico.⁸⁹

Ahora bien, retomando el caso de Yolanda Vargas Dulché este aspecto se puede ver en los personajes o situaciones de la historieta. El lector se podía identificar con los personajes de

⁸⁷ Lucrecia Escudero Chauvel “El secreto como motor narrativo” en Lucrecia Escudero y Eliseo Verón (Comps.) *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 78.

⁸⁸ Katia D'Artigues, “Entrevista...” *op. cit.*, p. 26.

⁸⁹ Vid. María Teresa Quiroz y María Teresa Márquez, “Mujeres que la miran y mujeres que son vistas” en Escudero, *op. cit.*, pp. 205-223

sus argumentos y de cualquier melodrama. Cada persona que leía los argumentos de *Pepín y Chamaco* veía reflejada en las páginas de su revista favorita, un aspecto de su vida cotidiana, esta empatía nos la explica la misma autora:

Cada historia mía es parte de mi vida. Cualquier persona se puede identificar con mis personajes porque no son de cartón ni ficticios. Yo no escribo monigotes que se muevan sin motivos, cualquier persona, por insignificante que sea, tiene su historia, su pasión, su manera de pensar. Cada uno es interesante en sí. La trama es imaginación mía, lógico, pero siempre con algo de vida real que sí es factible, y mis personajes están basados en caracteres muy especiales.⁹⁰

En este sentido, es plausible afirmar que el melodrama romántico sentimental donde se vislumbran ciertos antagonismos de clase satisface ciertos deseos, aunque de forma imaginaria, de las clases populares. El ver a través de una estructura gráfica y narrativa una persona de origen humilde que logra sobreponerse sin fraccionar los esquemas capitalistas y llegar a triunfar en una sociedad totalmente desigual, representa una satisfacción en el público lector que día a día, y gracias a su empatía con el argumento y personajes contribuye a la realización de su obra favorita:

Es probable, que una parte de la lealtad del auditorio de los melodramas creados por Vargas Dulché se deba a su empatía, tanto con los personajes como con situaciones de los ciudadanos que viven en condiciones deplorables. Su propio origen humilde posibilitó la imagen de otra vida, hacer un camino que la sacara de la marginación. El haberlo logrado hizo que sus planteamientos de final feliz tuvieran concordancia con sus ilusiones de juventud.⁹¹

Aun así sería completamente falaz el asegurar que la realidad es reflejada tal cual en los melodramas románticos seriados; sin embargo, el hecho de que tengan sentimientos y situaciones cotidianas como principal eje temático ayuda a que el receptor los consuma periódicamente. En diversos argumentos el autor, con la complicidad de sus editores y productores busca deliberadamente el que un sentimiento tan tradicional sea el eje de la obra. Yolanda Vargas Dulché nos explica esto en una entrevista:

El eje de mis historias es el amor. Pero no nada más de mis historias, de la vida misma. Si no hay amor no hay nada: un amor prohibido, un amor libre, un amor lleno de peripecias,, un amor tranquilo, bello, pleno... Me han tachado de cursi, pero no me interesa... Las historietas y telenovelas reflejan algo de su vida, por eso no debemos apartarnos de lo que es su realidad, cada historia mía es parte de vida.⁹²

Quizás algunos argumentos siguen el mismo eje temático, no obstante en el inmenso corpus de melodramas contenidos en los pepines, los argumentos no siguen un modelo definido.

⁹⁰ Luis Enrique Ramírez *op. cit.*,

⁹¹ Hernández Carballido, *op. cit.*, p. 45.

⁹² García Hernández, *op. cit.*, p. 35.

Lo que sí es una constante en todos es que, en un primer acercamiento, buscan promover los buenos valores cívicos y morales, debido a esto, a su sencillez, lo barato de su costo y su practicidad, la gente fomentó el hábito de la lectura con los melodramas y con la historieta en general. No es exagerada, en este sentido, la siguiente aseveración de Yolanda Vargas Dulché:

Pues mira, ese es un cuento de pseudo-intelectuales [la historieta es evasión social] que quieren menospreciar a los que hemos logrado popularidad. Sus libros son tan elevados y tan caros que sólo los leen un número reducido de personas. La historieta ha tenido éxito porque es algo que se lee en diez o quince minutos y entretiene. Tengo honor en decir que la HISTORIETA HA ENSEÑADO AL PUEBLO A LEER mejor. Un libro de texto no hace eso...⁹³

En resumen, el éxito de las series melodramáticas es producto de la sencillez de sus argumentos, la estrategia que urden tanto autor como editor al sacar a la venta un producto que promovía las buenas costumbres; por otra parte, el argumento y su estrategia de generar suspenso día con día ayudaban a la compra y lectura del producto por la sociedad. Por último destaca la idea de la empatía que sentía el lector. Al ver la realidad cotidiana reflejada (aunque de manera imaginaria) en la historieta y notar que se hacen referencia a problemas de la vida citadina, el lector dota de significado a la revista de monitos, la hace suya, se identifica con alguna situación en específico o con un personaje.

Un desaire amoroso, una situación donde el rico oprime al pobre, la valentía que presenta una mujer abnegada, el triunfo del personaje principal contra toda adversidad o la maldad de una mujer desleal y cruel eran algunas circunstancias que satisfacían al lector mexicano. Como ya se ha mencionado una de las autoras más reconocidas de este género fue Yolanda Vargas Dulché, quien a través de su obra recreó un México industrial idealizado, lleno de contrariedades, desigualdades, una recreación que leyeron millones de mexicanos.

⁹³ Miller, *op. cit.*, p. 383.

3. Entre llantos, lloriqueos y desaires; sociedad mexicana en la obra de Vargas Dulché

Los monitos frente a los cambios sociales

Hablar de la sociedad mexicana representada en la obra de Yolanda Vargas Dulché es una tarea extraordinaria y un tanto inverosímil. Primero porque se trata de un México que está transitando de un régimen de tipo rural a una sociedad urbana con ciertos visos de modernidad. El censo de población de 1950 por vez primera sacó a la luz pública que en el país la gente vivía más en las ciudades que en las comunidades rurales.¹ Se dejaba así, paulatinamente, la imagen rural del México bucólico retratada en las películas de la época de oro del cine mexicano.

Muy pronto la ficción se ve superada por la realidad ya que los frecuentes cambios en materia económica, política y social terminaron por alterar irremediamente las estructuras sociales en nuestro país. Ahora bien, el sistema económico que puso en marcha Manuel Ávila Camacho y continuó con Miguel Alemán Valdés, durante la coyuntura ofrecida por la Segunda Guerra Mundial, contribuyó a transformar las actividades económicas y las relaciones sociales, principalmente en las ciudades.

Cabe señalar que otra dificultad estriba en qué las historietas si bien son un vehículo para adentrarnos a procesos sociales, culturales e históricos, en sus páginas está implícito todo un ideal del autor y los editores, una visión de cómo debería ser el mundo. Penetrar más allá de lo que dice las páginas de un melodrama seriado cuyo principal destinatario fueron las clases populares requiere un esfuerzo historiográfico, el cual forzosamente se tiene que apoyar de una investigación del contexto de la época.

Asimismo, sumergirse en el contexto del México industrial de los años cuarenta es un asunto que también requiere ser tratado con pinzas ya que en el periodo que la historiografía económica conoce como el Milagro Mexicano, hubo una intensa movilización dinámica del sector industrial que gradualmente afectó a los sectores sociales; es decir, sus modos de vida, de trabajo, de subsistencia. Sin embargo, sería irrisorio suponer que esto se dio de una manera rápida. Desde la Revolución Mexicana la sociedad y la economía entraron en un proceso de cambio como bien señala José Iturriaga:

¹ Ver nota 88, cap. 1.

De 1910 a 1940 la estructura social de México entra a un proceso interrumpido de transformación, indicador de un crecimiento progresivo de nuestra población urbana y de una disminución proporcional de nuestra población rural, proceso que conviene describir esquemáticamente, en cuanto que habrá de servirnos de base para comprender mejor la evolución de las clases sociales.²

Así tenemos una importante transformación: México, que durante el siglo XIX y la primera parte del siglo XX se desarrolló entre conflictos, pugnas políticas y acalorados debates en el Congreso, transitaba a un sistema institucional donde la industrialización fue uno de los pilares indispensables para lograr que un Estado posrevolucionario lograra el tan ansiado desarrollo económico. La industrialización por sustitución de importaciones fue la vía desarrollista que seguirá el Estado mexicano desde la década de los cuarenta hasta mediados de los setenta.

Cabe señalar que este panorama no podía estar completo si en nuestro país no entraran a escena nuevos actores sociales que cambiarían la dinámica poblacional y las formas de vida; el principal fue la mujer mexicana. A partir del siglo XX la mujer transita de un ambiente privado (el hogar) a uno público; las constantes luchas a lo largo del siglo XX no son sólo por obtener el derecho a votar, sino que le hacen desempeñarse en otros ámbitos laborales, al respecto Francisco Blanco Figueroa comenta:

El siglo XX dio una revolución cultural femenina: la mujer pasó de la vida privada a la pública con todo lo que ésta implica; positivo y negativo, favorable y adverso, y se formaron movimientos feministas que en muchos casos consiguieron lo que se propusieron y otros propugnaron fuerte en favor de la equidad, y también se consolidó la teoría feminista, y nació la categoría sociológica de “Género”.³

En otras palabras, la primera mitad del siglo XX fue un siglo de constantes cambios en México y en el mundo. A partir de 1940 el país adquiere una nueva configuración política económica y social que pronto alterará el sistema de valores y costumbres de los distintos grupos sociales del país. Es aquí donde la historieta, a través de todo el aparato técnico y artístico que hace posible su creación, no sólo será partícipe y testigo de este cambio, sino que en ocasiones tomará partido por un proyecto de nación y mostrará su visión implícita y explícitamente sobre cómo debe comportarse la sociedad en aras de un Estado que se “dirige” hacia un progreso modernizador.

En el presente capítulo, se expondrá la visión de la sociedad mexicana, así como la percepción que se tiene de ésta en los argumentos de Yolanda Vargas Dulché. No sólo se atenderá el nivel descriptivo de las viñetas, sino que se le dará prioridad al porqué de la

² José. E. Iturriaga, *La estructura social y cultural de México*, 3ª. Edición, México, Miguel Ángel Porrúa, 2002, p 22.

³ Francisco Blanco Figueroa, “Las mujeres de carne y hueso, realidades y desafíos” en Francisco Blanco Figueroa (Dir.) *Mujeres Mexicanas en el siglo XX*. La otra revolución, México Edicol/Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, p. 31.

visión de la autora y el papel del cómic dentro de la dinámica modernizadora de los gobiernos priístas a partir del sexenio de Manuel Ávila Camacho. Las viñetas y las series analizadas fueron hechas por la autora y el equipo técnico y artístico de las revistas *Pepín* y *Chamaco* entre 1944 y 1953, años en los cuáles los resultados de las políticas estatales eran visibles.

Entre la sumisión y la libertad: la mujer mexicana en la obra de Yolanda Vargas Dulché

Es claro que en los medios de comunicación podemos adentrarnos a una visión sobre cómo eran concebidos ciertos esquemas culturales y roles sociales. A través de los imaginarios singulares y colectivos creados a partir de la comunicación de masas, uno puede penetrar no sólo al contexto de la época, también a los cánones culturales dictados por ciertos grupos sociales, la élite o el Estado mismo. Julia Tuñón en su estudio sobre la mujer en el cine mexicano asevera:

En cada contexto social existe un sistema de ideas, creencias, actitudes, comportamientos, valores y actividades relativos a la construcción social de los grupos sexuales, un sistema complejo y aun contradictorio que no es un bloque, sino un campo de tensión [...] que se construye culturalmente en un conjunto de prácticas, ideas y discursos.⁴

Ahora bien, uno de los aspectos que más se representa es la visión, ideal y obligaciones de la mujer. Durante años la publicidad y los medios de comunicación han dictado pautas sobre el comportamiento, ideales de belleza, y la participación de la mujer en los ámbitos público y privado; no obstante, uno de los medios donde se ha analizado muy poco la visión sobre la mujer es en la historieta mexicana. Considerando que gran parte de los melodramas implican situaciones donde las mujeres se ven involucradas, éstos pueden ofrecer nuevas perspectivas sobre el imaginario y arquetipo femenino durante la época de industrialización en México

En el caso de Yolanda Vargas Dulché, lo primero que resalta al momento, no de analizar, incluso al sólo leer sus historias, es que en la mayoría de los casos las protagonistas son mujeres. La mujer que lucha frente a la adversidad y frente a uno (o varios) antagonistas quienes impiden su felicidad es quizás el argumento más constante del melodrama seriado en México, usado en telenovelas, radionovelas, obras de teatro y cine, dicha “fórmula argumentativa” tiene su origen en la historieta mexicana.

En las obras de Vargas Dulché podemos constatar eso. En 18 de los 22 argumentos analizados notamos que las protagonistas son mujeres; las excepciones a esto la notamos en

⁴ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Conaculta/Instituto Mexicano de la Cinematografía, 2000, p. 39.

las series *Almas de niño*⁵ y *Alma canina*, donde los protagonistas son niños, además de *El hijo de Emoé* y *Aquél y yo*⁶, en el que los protagonistas son hombres ya adultos. Sin embargo una constante no sólo en el melodrama de Vargas Dulché, sino en la historieta mexicana del momento es el de mostrar siempre a la mujer joven frente a un mundo que le impone una gran cantidad de obstáculos.

En los argumentos de Vargas Dulché otro aspecto que resalta es la minoría de edad de las jóvenes protagonistas,⁷ sólo por mencionar algunas: Violeta en *Violeta* tiene 15 años; Perlita en *Ladronzuela* apenas llega a los 14; Helen en *Vidas paralelas*, 16; María Isabel en *Indita*, 16; Evelyn en *Alma en los labios*, 19; Oyuki en *El pecado de Oyuki*, 16; Maruja en *El teléfono público*, 19. En la gran mayoría vemos una mujer menor de edad enfrentándose a un cúmulo de adversidades. Sólo hay dos excepciones a este caso: Carmen en *La Solterona* y Ana Luisa en *¿Por qué?* quienes tienen 33 y 35 años respectivamente.

Aunado a su minoría de edad, la gráfica que se usa es bastante benevolente al mostrarnos unas protagonistas de bellas facciones típicamente occidentales: altas, bien formadas, admiradas por su belleza. Aunque se trate de representar una diversidad social, siempre o en su mayoría, las protagonistas repiten hasta el cansancio el ideal de belleza propuesto por Vargas Dulché, incluso los personajes mayores de 30 años (Ana Luisa en *¿Por qué?*⁸ y Carmen en *La Solterona*) presentan una bella fisonomía. Este esquema, impuesto por Occidente, también se retrataba en otros medios como la publicidad y el cine.

Respecto al estrato o la procedencia social de nuestros protagonistas: de los 22 argumentos analizados, en 12 los protagonistas pertenecen a un sector económicamente marginado, mientras que en siete argumentos pertenecen a la clase media (son profesionistas, oficinistas, universitarios, comerciantes o docentes). En las historias restantes, tres protagonistas son empresarios o profesionistas con elevados ingresos, en dos de éstos, son miembros de la nobleza en algún escenario alegórico de Europa.

En un primer análisis somero infiere que la autora quiere retratar a toda la sociedad mexicana. Sin embargo una observación más minuciosa arroja otros datos importantes. El primer aspecto relevante es que, en un contexto de modernidad (o de “discurso moderno”) resalta la crítica, ya sea directa o indirecta, que hace la autora a la concepción tradicional de mujer sumisa e inferior frente al hombre: un ejemplo de esto lo notamos en el siguiente diálogo de la serie *Indita* entre el cacique Félix Pereyra y su hija Graciela:

Graciela: ¿Qué tanto escribes papá? Me gustaría ayudarte a llevar tus libros...

⁵ La serie tiempo después fue reeditada con el nombre de *Memín Pinguín*, hasta el momento una de las historietas mexicanas con mayor número de ediciones y más difusión.

⁶ La serie fue reeditada en 1965 con el nombre de *Vagabundo*.

⁷ Cabe señalar que la mayoría de edad hasta 1969 era a los 21 años.

⁸ La serie fue reeditada con el nombre de *El atardecer de Ana Luisa* en 1971.

Don Félix: Es demasiado complicado para que tú puedas hacerlo, Graciela.

Graciela: En la escuela nos enseñaron contabilidad y no creo que sea difícil, papá.

Don Félix: Las mujeres son torpes y aunque estudien mil años nunca pueden con esta clase de trabajos. ¡Si tú hubieras sido hombre sería otra cosa!⁹

Los modales bruscos y actitudes retrógradas del cacique Félix Pereyra, contrastan con los ideales de su hija Graciela, educada en un internado en la ciudad de México. Aquí se identifica al cacique con un México atrasado y superado por la realidad, las actitudes de Graciela difieren con las de su padre, no solamente se trata de un conflicto generacional sino de un cambio suscitado en México, incluso desde la óptica de los gobiernos posrevolucionarios se tomaba en cuenta a la mujer mexicana.

A mediados de la década de los cuarenta las mujeres organizaron en la Arena México, un mitin de apoyo al candidato a la presidencia Miguel Alemán, allí solicitaron el derecho al voto, el candidato ofreció otorgárselos en el ámbito municipal ya que el decía quería construir un México moderno en el que era preciso igualar a los hombres y mujeres.¹⁰

Otro ejemplo de esta “demostración” de atraso cultural respecto al papel de la mujer lo tenemos en la obra *Vidas paralelas*,¹¹ en este argumento se aborda de manera secundaria la temática de las madres solteras, Christian Bucks, la madre de uno de los protagonistas, afirma durante un juicio, el que casualmente acapara la atención de toda la prensa de la ciudad de Los Ángeles, el siguiente argumento: “La prensa hablará del caso, si Helen Bucks se queda con su hijo, eso sería fomentar en la juventud el libertinaje. Muchas otras señoritas escapan de las escuelas queriendo ser heroínas”.¹²

Se critican los roles tradicionales con un dejo de ironía. Por un lado, el sector conservador que ve con desconfianza a la madre soltera; y, por otro, la nueva generación de mujeres que se enfrentan a la vida diaria y las contradicciones de la sociedad moderna. El primer punto quizás lo veamos encarnado en Christian Bucks, mientras que el segundo rol lo toma Helen, la desdichada nuera quien por culpa de este ardid conservador perderá a su hijo.

En la imagen tradicional de la mujer vemos presente un cambio generacional, una transformación que involucra, sobre todo, unas costumbres y modales bastante disímiles. Por una parte este cambio generacional se ve representado, a través del argumento y la gráfica que retratan estereotipos como “la quedada”, “el padre sobreprotector” entre otros; no obstante también se nos muestra en los ademanes, costumbres y formas de expresarse en los personajes. En *El teléfono público*, el juez ordena traer al “Patronato Pro elevación

⁹ *Pepín*, 18 de enero de 1950, pp. 47,48.

¹⁰ Alma Rosa Sánchez Olvera “El feminismo en México, consciencia de derechos y construcción ciudadana para las mujeres” en María Ileana García Cosío (Comp.) *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo*, México, Porrúa, Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey, 2004, p. 291.

¹¹ El argumento fue renombrado con el título de *Encrucijada* en el año de 1964.

¹² *Pepín*, 25 de abril de 1948, p. 27.

espiritual de la madre” integrado por cinco mujeres de avanzada edad, solteras, de buena posición económica y educadas con una moral católica y conservadora. El discurso que dan es por demás singular:

Hay muchas mujeres jóvenes, como ustedes que no saben preciar el milagro de la maternidad en toda su grandeza... Por eso Dios ha establecido que aquellas pecadoras que tengan un hijo, su alma quedará limpia de toda mancha, ese fruto inocente creado a imagen del Todopoderoso, viene a ser como el símbolo de la pureza en toda la extensión de la palabra.¹³

Ante esta retahíla de tecnicismos morales católicos, Maruja y Gloria, protagonistas de *El teléfono público*, sólo se expresan de éstas mujeres con el adjetivo de “cotorras” que se les da a las personas que hablan en demasía y sin sentido. Aquí notamos un aspecto interesante: las nuevas generaciones (representadas en las inexpertas madres solteras) se confronta a una actitud conservadora. Frente a una sociedad (aparentemente) moderna todavía persiste una atrasada que se resiste a desaparecer, esto también lo notamos entre un diálogo de *Gabriel y Gabriela* en la edición verde¹⁴ de *Pepín*:

Gabriela: Abuelito, ¿por qué un día no me llevas a pescar contigo?
Don Benito: Ya te lo he dicho muchas veces, mi hijita... El mar se hizo para los hombres.
Gabriela: ¡Pues ya verás un día de éstos me voy a volver hombre!
Don Benito: ¡Qué milagro tan grande sería!¹⁵

Para mediados del siglo todavía persistían estándares conservadores, sin embargo en una sociedad que va transitando a la modernidad (o que dice transitar), estos esquemas comienzan a ser obsoletos, pese a las reminiscencias de la cultura machista, las que tenemos en algunos fragmentos de la obra de Yolanda Vargas Dulché; por ejemplo, don Benito, le dice a su nieta: “Si hubieras sido hombrecito otro gallo nos cantarías... Llegarías a ser tan buen pescador como tu padre. Pero yo estoy contento de que seas mujer, con el tiempo llegarás a ser una buena cocinera que sabrá hacerme mis mejores platillos”.¹⁶

¿A qué se debe la mención del conservadurismo moral, en los melodramas de Vargas Dulché? Al cambiar la dinámica económica forzosamente las estructuras sociales se ven alteradas. De tal suerte que no sólo los valores conservadores son criticados, el que en la historieta se muestre este cambio abrupto demuestra también que los modos de vida conservadores necesariamente deben desaparecer ya que han sido superados por los

¹³ *Pepín*, 13 de diciembre de 1952, p. 42.

¹⁴ A partir de 1950 y debido a la popularidad de los cómics, *Pepín* implementó la estrategia de sacar dos ediciones los días domingo: una tradicional en color sepia y otra extra en color verde.

¹⁵ *Pepín*, 24 de febrero de 1952, edición dominical verde, pp. 8,9.

¹⁶ *Pepín*, 25 de febrero de 1952, pp. 21,22.

tiempos actuales. Lo joven nuevamente se contrapone con lo “viejo” o lo pasado de moda como se muestra en el siguiente diálogo del argumento *¿Por Qué?*:

Silvia: ¿A qué edad tuviste tu primer novio, mamá?

Doña Rosaura: A los veinte, y cuando mi mamá se enteró de ello me dio una zurra como la que o te voy a dar si sigues pensando en tonterías.

Silvia: ¿No te parece, mamacita, que Ana Luisa, ya podría tener novio? Ya está grandecita y ni siquiera le conozco un pretendiente.

Ana Luisa: Ya basta de choteitos, Silvia, si no tengo novio es porque no me da la gana.¹⁷

Silvia (de 14 años en la historieta) representa a las nuevas generaciones quienes pretender liberarse de las ataduras de un pasado conservador mientras que doña Rosaura, su madre, refleja las anteriores costumbres; Ana Luisa funciona como una mediación entre ambos polos, ya que muestra a una mujer serena y expectante ante los nuevos valores. El aumento de las ciudades provoca que este nuevo modo de ver la vida altere el orden social, incluso en las comunidades rurales como bien lo nota José Iturriaga:

En suma, la influencia que van ejerciendo las grandes ciudades sobre el resto del país junto con el proceso de desruralización a que se ha aludido ha provocado síntomas deprimentes de los hábitos, costumbres y conducta regionales, algunos de los cuales se observan puntualmente todavía en distintas zonas del país, en la medida en que esas zonas se hallan lejos de las líneas de comunicación¹⁸

Ante el inminente desdeño de los hábitos y normas de años pasados, se ofrece una visión de cómo la mujer puede adaptarse a esta vida de “modernidad”. Para comenzar Vargas Dulché nos muestra una mujer que poco a poco se integra al mercado laboral. A lo largo de los anteriores argumentos notamos que, en la mayoría de los casos, las mujeres representadas se dedican a una actividad ajena al trabajo doméstico no remunerado; son secretarias, lavanderas, costureras, vendedoras, dependientes de una tienda o una fuente de sodas. No tenemos mujeres políticas (aún no se reconocían enteramente sus derechos políticos), ni ejecutivas, ni empresarias.

La única carrera universitaria que vemos representada en las mujeres es la docencia, en *¿Por qué?* Ana Luisa, la protagonista del melodrama, canaliza su amor frustrado hacia su carrera como docente para posteriormente centrarse en sus alumnos; no obstante la profesión da reconocimiento social más no estabilidad económica, en un episodio se pone en evidencia los bajos sueldos al expresar: “Con lo que uno gana aquí no le alcanza a uno para ir a Acapulco”¹⁹

¹⁷ *Pepín*, 12 de septiembre de 1950, pp. 30-31.

¹⁸ Iturriaga, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ *Pepín*, 2 de septiembre de 1950, p. 18.

La mujer se integra al campo laboral. La manutención del esposo queda atrás para darle paso a nuevos estilos de vida propios de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Solamente tenemos tres excepciones en los argumentos: *Pasión de una reina*, *Alma en los labios* y *Violeta*, en los cuales la protagonista no desempeña algún empleo remunerado. El empleo no sólo es visto como un elemento que hará progresar a la mujer, sino como una condición necesaria para que las mujeres se integren a la modernidad industrial.

De los trabajos más retratados en la obra de Vargas Dulché tenemos el de la empleada doméstica. En ocho se hace mención directa e indirecta y en dos series (*Carne de Ébano* e *Indita*) es la ocupación de la protagonista. En *El hijo de Emoé*, Emoé, protagonista, trabaja como lavandera en las haciendas cercanas a su pequeña choza para de esta forma sostener a su pequeño hijo Bogár. Aunque la historieta esté ambientada en los Estados Unidos de mediados de siglo XIX, el argumento muestra una situación que cada vez se hace menos extraña en México: la madre soltera.

Siempre hay una necesidad o motivo personal para que la mujer esté obligada a conseguir trabajo, al hacerlo adquiere cierta satisfacción personal. En *Indita*,²⁰ María Isabel decide ir a trabajar para poder ayudar a su padre, consigue empleo como lavandera en la casa de Félix Pereira.²¹ En *El teléfono público* notamos un caso similar cuando Gloria y Maruja, las protagonistas, reciben a una persona quien pide trabajo de doméstica. ¿A qué se debe esta imagen recurrente? Cuando crece la migración miles de mujeres llegan a la capital en busca de un empleo que les proporcione una manutención. José Iturriaga señala:

La miseria de los hogares rurales provoca un fenómeno digno de ser considerado de paso: la afluencia a las ciudades de las mujeres dedicadas al trabajo doméstico remunerado —153 mil en 1940—. Las cuales no siempre regresan a sus hogares, pues cuando se superan y ascienden en categoría social van a engrosar el trabajo femenino de las fábricas [...]. Un dato considerable a mencionar es que la sirvienta ofrece un considerable porcentaje de la madre soltera.²²

Asimismo, debemos señalar que Dulché también nos retrata a una generación de mujeres jóvenes, inexpertas ante la maternidad y el cuidado familiar y doméstico. *El teléfono público* muestra esta faceta. Pese a que el ambiente es en Estados Unidos, esta historia narra las desventuras de Gloria y Maruja (nombres poco norteamericanos al parecer); no obstante representan a esta nueva generación de mujeres trabajadoras. Gloria y Maruja son solteras, jóvenes, agraciadas e independientes, trabajan como vendedoras de puerta en

²⁰ *Indita* es la primera versión del argumento conocido como *María Isabel*, reeditado pro la revista *Lágrimas, risas y amor* en 1964.

²¹ *Pepín*, 10 de enero de 1951, p. 18.

²² Iturriaga, *op. cit.*, p. 36.

puerta y como secretarias a la par que deben cuidar a un hijo adoptivo que les llega de manera accidental.²³

Otra faceta similar la vemos en *Vidas paralelas*, la historia de Doris y Helen, mejores amigas quienes escapan de un internado en una ciudad ficticia norteamericana. Al poco tiempo Helen tiene un hijo al que deben sostener consiguiendo empleo como secretarías. Con esto, la autora nos presenta un nuevo arquetipo de mujer que surge en la primera mitad del siglo XX: mujeres solteras, jóvenes, trabajadoras, pero inexpertas en el cuidado familiar y en labores domésticas.

Lo que vemos aquí es que se rechaza la imagen “pasiva” de la mujer para mostrarnos a una generación que sale de la sumisión hacia una paulatina “integración” al nuevo modelo económico. En ocasiones las mujeres que se retratan en las obras de Yolanda Vargas Dulché muestran un carácter fuerte sin llegar a ser completamente violentas y dicho carácter les permite abrirse paso entre una sociedad que las insulta, humilla o les pone obstáculos.

A veces, recurren incluso a la confrontación verbal o se enfrascan en una pelea para defender “su honor”. Algunas mujeres en las hisorietas recurren al puñetazo limpio o a una pelea que raya entre confrontaciones de arrabal y el humor involuntario. Las peleas entre féminas suelen ser usuales; los motivos suelen ser varios: una riña por “el galán”, un intento de humillación de parte del antagonista, una defensa del ser amado, entre otros, de tal suerte que en más de una ocasión María Isabel, Gabriela, Perlita, Mayanin, entre otras protagonistas, recurren a esta táctica.

Cuando no se recurre a la violencia o a la brusquedad, la mujer soporta las humillaciones y el dolor con toda serenidad y busca sobreponerse a cualquier pérdida. El caso más notorio es en *Alma en los labios*. En el argumento, por azares del destino y malevolencias de la autora, Evelyn (protagonista) tiene un accidente que la deja inválida en una silla de ruedas, aunado a que sufre el abandono de su esposo Ricardo, quien le es infiel con Martha, mejor amiga de Evelyn. Si esto parece poco, posteriormente Ricardo tiene un hijo con Martha. Lejos de interponer una demanda o iniciar un litigio, Evelyn se despide con serenidad asegurando:

Quiero irme muy lejos... Arregla todo para irnos a Europa, tío Jorge, mientras tanto seguiré ocupando mi sillón de ruedas, no quiero que Ricardo sepa el dolor que me ha proporcionado dejar de ser una paralítica. Al irme dejaré arreglado el divorcio ¡Martha y Ricardo deben casarse darle un nombre legítimo a ese bebé que yo no pude darle!²⁴

²³ *Pepín*, 29 de noviembre de 1952, p. 16

²⁴ *Pepín*, 23 de enero de 1948, p. 41.

A su vez, el tío Jorge, tutor legal de Evelyn, exclama: “Dios reservará para ti un premio, Evelyn, tanto sufrir tiene que tener como pago una gran felicidad”.²⁵ Tiempo después Evelyn tiene su recompensa al curarse de la aparente parálisis que tenía, aunado a que encuentra un nuevo romance en el médico Charles Haller, quien es el que logra curarla de su aparentemente eterno mal. Más que una mujer luchadora, lo que aquí se muestra es una propuesta sobre cómo las mujeres deben adaptarse a cualquier tipo de situación o adversidad.

Lo anterior es posible con otro elemento fundamental, no sólo desde el punto de vista de las revistas de historietas, sino del Estado mexicano mismo: la educación. La educación formó parte de la agenda de los gobiernos posrevolucionarios como un elemento al que habría que darle prioridad, de tal suerte que cualquier publicación o dependencia que cuente con un grado mínimo de nexo con el gobierno mexicano va a difundir este ideal como señal del progreso. En *Gabriel y Gabriela* se hace referencia a la educación en el siguiente diálogo entre don Benito y la maestra Margarita, una docente de educación básica:

Don Benito: Gabrielita a mi lado lo tendrá todo.

Mtra. Margarita: ¿Y usted piensa ser eterno? El día que usted le falte a su nieta ella no podrá ser nada en la vida, no sabrá ni siquiera lo más elemental como lo es escribir su nombre y hacer cuentas.

Don Benito: ¡Espero que cuando yo estire la pata ya se haya casado!

Mtra. Margarita: ¿Y habrá algún hombre que quiera enamorarse de una muchacha que sólo sabe ir de pesca? No lo creo.²⁶

No solamente en *Gabriel y Gabriela* vemos esta apología de la educación y el alfabetismo; en otros argumentos las mujeres buscan alfabetizarse y educarse ya que consideran que de esta forma sobresaldrán en una sociedad desigual. Perlita en *Ladronzuela* se educa al igual que María Isabel en *Indita*. La visión de la mujer educada que se integra como mano de obra o empleada a este nuevo esquema económico y social, formaba parte del ideal de progreso de los gobiernos en la primera mitad del siglo XX como bien lo menciona Asunción Lavrin:

Empíricamente, la mano de obra femenina educada era un elemento imprescindible para el avance del progreso. También hubo otra posición intermedia que demandaba la educación para que la mujer pudiera valerse por sí misma, no ya en función de la nación, sino en lo que, acertadamente, se vio como la lucha por la vida, en la medida que el analfabetismo y la carencia de entrenamiento contribuían a la depresión económica de las mujeres pobres. De todo hubo.²⁷

²⁵ *Idem*

²⁶ *Pepín*, 19 de marzo de 1952, pp. 14-17.

²⁷ Asunción Lavrin. “Recuerdos del siglo XX” en Luz Elena Galván Lafarga y Oresta López Pérez (coord.) *Entre imaginarios y utopías: historias de maestras*, México, UNAM/El Colegio de San Luis/CIESAS, 2008, p. 428.

En los cómics se puede notar que hay una crítica y sátira a las costumbres conservadoras que la autora resume en una inferioridad de la mujer frente al varón. Sin embargo esta crítica disfrazada de comedia, no implica necesariamente una “liberación” total de la mujer mexicana. Incluso, en la obra se hace también una detracción del libertinaje. La mujer frívola, libertina egocéntrica, interesada en las efímeras diversiones es denostada en las historietas.

Un ejemplo de lo anterior lo notamos en la serie *La Solterona*, la cual nos narra la historia de Carmen, quien a sus 33 años, debido a su condición de soltera, recibe las burlas del pueblo de San Miguel de Allende, aunque compensa esto con una actitud emprendedora y trabajadora. Durante toda la obra se compara la imagen de Carmen frente a la de Celia, la mujer disoluta y libertina. Incluso Luis, personaje coprotagónico, admite su valía al decirle a Celia: “Es una mujer que tiene cerebro y sentimientos de los que tú careces”.²⁸

La imagen de “mujer fatal” funciona aquí con dos propósitos sumamente importantes dentro del imaginario de los melodramas seriados: primeramente, se nos muestra cómo la vida agitada citadina modifica las costumbres y los hábitos de la juventud aunado a que se muestra a la mujer “superficial” como antítesis de las buenas formas, del buen comportamiento. Siempre la bondad y la templanza triunfan sobre las mujeres fatales y su fútil visión de la vida.

Generalmente las mujeres fatales fungen como antagonistas al ponerle una gran cantidad de obstáculos al o la protagonista que representa el ideal de lo bueno y lo correcto, ejemplos de ellos son: Elizabeth en *El hijo de Emóé* aleja a Albert de su mejor amigo Bogár, al final su rostro queda totalmente calcinado; Rosalba en *El teléfono público* y Lucrecia en *Indita* mantienen una relación sentimental sólo por el interés económico; Gilda en *La Solterona* pagó cara su libertinaje al perder a su prometido frente a “la quedada” del pueblo. Así siempre las mujeres perversas consiguen un efímero bienestar personal a un elevado precio.

Una obra que puede ser un ícono de la “mujer fatal” y de la moralidad por excelencia es *Violeta*.²⁹ *Violeta* narra la historia de una jovencita de 15 años (al inicio de la serie) quien es capaz de hacer todo lo posible por tener una vida de lujo y bonanza económica, incluyendo lastimar a las personas cercanas a ella. El objetivo de Vargas Dulché al realizar este singular argumento difiere de sus anteriores propósitos. En la visión de la autora, *Violeta* demuestra los peligros de llevar una vida banal y carente de principios éticos, incluso Vargas Dulché “advierde” a sus lectores al inicio de la historieta:

²⁸ *Pepín*, 7 de junio de 1947, p. 6.

²⁹ *Violeta* es nada más y nada menos que la primera versión de *Rubí*. Argumento que pronto se convertiría en ícono de las mujeres perversas, adaptado a la televisión en 1968 y protagonizado por Fanny Cano.

Lector:

No esperes encontrara e esta historia las dulzuras y encantos que desearías leer en tus ratos de ocio para solaz y distracción... [Sic]

Si quieres sentir en tu corazón la misma amargura que una mujer provocó en aquellos que la rodearon atiende este cuento.

A ti mujer, puede servirte de ejemplo, y tu lector, detente ante unos labios rojos y unos ojos fascinantes conociendo primero el alma de la mujer que has de amar... [Sic]³⁰

Resulta evidente que, en la obra historietil de Yolanda Vargas Duché no existe una imagen “totalizadora” de la mujer en sí. En la obra de Dulché se contraponen varios arquetipos femeninos no sólo con el fin de retratar una parte de la sociedad, sino con la intención de mostrarnos qué rol deben desempeñar en el actual Estado moderno, así como el correcto comportamiento femenino propuesto por las historietas que, de una forma u otra al estar sometidas al Estado, representan una parte de éste. Generalmente y con algunas pequeñas excepciones, las tres principales imágenes recurrentes en la mujer son:

1. La mujer humilde, abnegada, sumisa (pero inusualmente bonita con rasgos occidentales) que a base de esfuerzo, bondad y buenos valores logra salir adelante (María Isabel en *Indita*, Oyuki en *El pecado de Oyuki*, Gloria en *El teléfono público*, Helen en *Vidas paralelas*, Mayanin en *Cruz gitana*, Ana Luisa en *¿Por qué?*).
2. La mujer de la alta esfera social, frívola, antipática (pero bonita) que a base de sus encantos busca una posición económica elevada sin importarle pasar por la vida de los demás: (Lucrecia en *Indita*, Elizabeth en *El hijo de Emoé*, Rosalba en *El teléfono público*. Gilda en *Ladronzuela*, Violeta en *Violeta*, entre otras.).
3. La mujer de estrato humilde que lucha día a día para sacar adelante a su hijo o a su familia. (Trifenia en *Cruz gitana*, Emoé en *El hijo de Emoé*, Doña Eufrosina en *Almas de niño*, entre otras.).

Las tres imágenes mencionadas comparten como una característica en común, el rechazo a la moral conservadora; sin embargo es necesario señalar un aspecto de suma importancia que ya se había señalado: esto no implica una liberación femenina en todos los sentidos de la palabra, una particularidad que tiene las mujeres representadas es que, siempre o en su gran mayoría buscan casarse y formar parte de una familia. No importa el estrato, condición social, nacionalidad o actitud rebelde, la principal aspiración de la mujer en los melodramas de doña Yolanda es el matrimonio como pináculo de su vida personal.

Sólo por citar algunos casos: Violeta contrae matrimonio a la edad de 15 años; Oyuki hace lo propio a los 16 años; Helen en *Vidas paralelas* se casa a los 17 años; Mayanin tiene 18

³⁰ *Pepín*, 25 de diciembre de 1948, pp. 4,5.

años al casarse con el militar Osvaldo Leroux. ¿Por qué aún siendo menores de edad³¹ se repite el patrón de ver al esposo como complemento de la felicidad? La respuesta está en la configuración de la sociedad en la época en que fueron escritos los argumentos. Lo que actualmente puede ser motivo de escándalo, o de promiscuidad inclusive, no era del todo extravagante, en épocas anteriores, hombres y mujeres solían casarse o vivir en unión libre a una corta edad como lo demuestra el siguiente análisis de nupcialidad en la década de 1950.

En el caso de los hombres, los que corresponden a las tasas de 20-24, 25-29 años y el relativo al resto de los grupos de edad. La situación de las mujeres es distinta desde el momento en que la nupcialidad es más elevada en los grupos de 15 a 19 y de 20 a 24 años; es decir, ocurre a edades más jóvenes que entre los hombres, la nupcialidad en las mujeres del grupo de 25 a 29 años se aleja de los grupos de más de 30 años.³²

Aunque a veces se critiquen los estándares conservadores que enuncian una inferioridad física y moral de la mujer frente al hombre, en las historietas analizadas, las mujeres buscan someterse a la vida matrimonial y a aceptar su rol dentro de la familia tradicional, esto incluso en los casos de las mujeres más “rebeldes” que retrató Vargas Dulché como Gabriela y “Chispitas”, quiénes inician el argumento rebelándose contra la opresión masculina, incluso en ocasiones recurren a los golpes para ello; aun así, con el paso del tiempo muestran gusto por la cocina, el bordado, así como contemplarse fijamente frente al espejo para arreglarse el peinado.³³

Al final, el matrimonio es y debe ser el destino objetivo principal de toda mujer representada en la historieta. Yolanda Vargas Dulché se propone crear la imagen de una chica moderna, que es capaz de liberarse de las ataduras morales y conservadoras de épocas pretéritas; empero, debe aceptar el matrimonio, la sujeción, si bien no a un hombre, sí a una familia. En *Cruz gitana* se insiste en esto cuando un amigo del señor Bertier dice: “¡No he dado en el clavo! Hace usted mal, señor Bertier, la mujer se hizo para el matrimonio y encontrando un buen partido no hay por qué esconder a las hijas.”³⁴

Todavía en la década de 1940, aún cuando algunos representantes de los gobiernos posrevolucionarios pregonan la igualdad de género y la equidad de la mujer como parte fundamental del Estado moderno, se siguen teniendo patrones conservadores respecto a las labores y al desempeño de la mujer en los ámbitos público y familiar. Las representaciones en el cine y medios publicitarios parecen comprobar esto a todas luces. Aunque el siglo XX

³¹ Hasta 1969, la mayoría de edad era a los 21 años para hombres y mujeres.

³² Julieta Quilodrán Salgado, *Un siglo de Matrimonio en México*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Humano, 2001, pp. 107-108.

³³ *Chamaco*, 13 de agosto de 1944, p. 10.

³⁴ *Pepín*, 31 de octubre de 1952, p. 21.

representa un avance en cuanto a los derechos de las mujeres, la práctica, los discursos y los modos de vida siguen teniendo un cariz conservador como lo señala Julia Tuñón.

El sistema de género para las mujeres en los años cuarenta es bastante conservador. Se pretende que ellas se organicen alrededor de un mundo doméstico, pues la participación femenina en las luchas políticas de principios del siglo XX resultó subversiva. Contradictoriamente, en la vida social hay una creciente incorporación de las mujeres al trabajo productivo y ellas participan en política, aunque con menos fuerza que en los años treinta. Todavía no tiene el derecho al sufragio, son tiempos de modernidad y de creciente fuerza de las mujeres, pero el discurso es francamente conservador.³⁵

Lo que aquí notamos no es ni una liberación femenina ni una sumisión total a la moral conservadora. Vargas Dulché aboga por la mujer mexicana en el matrimonio. La mujer debe ser el apoyo del hombre en todo momento, juntos deben progresar, la mujer también puede integrarse al mercado laboral, pero antes de eso es apoyo y compañera del marido, esta concepción se retrata en *Gabriel y Gabriela* cuando Gabriela menciona: “Una esposa siempre debe ayudar al marido en su trabajo”.³⁶ Aunado a lo anterior, Oyuki se somete a la autoridad del marido en el siguiente diálogo que sostiene con su amiga “Kiku San”:

Kiku San: No les gusta que en tu casa no haya una imagen de Buda...

Oyuki: Irving quiso que me vistiera así y tengo que cumplir su gusto.

Kiku San: Pero mientras él no está podrías ponerte kimono.

Oyuki: No, Kiku san ¡Yo no puedo desobedecerlo!³⁷

En una sociedad que está transitando a un modelo y esquema industrial es conveniente que la mujer se adapte a los nuevos tiempos. Sin embargo, ante todo las mujeres mexicanas deben vivir en matrimonio y no distanciarse demasiado de sus funciones domésticas como administradora del hogar, apoyo del esposo y sostén económico y moral. Si se cae en el exceso de libertad y si se distancia del matrimonio se corre el riesgo de ser una mujer frívola y libertina, abstraída en la ociosidad y las diversiones fugaces como la vida nocturna o los compromisos sociales. Con toda esta comparación un tanto maniquea, Vargas Dulché nos da a entender que la “mujer fatal” además de tener una moral contraria a la sociedad, es poco productiva a los intereses del Estado mexicano.

Un último aspecto a destacar es que, dentro de esta concepción que transita entre el conservadurismo y la modernidad, Yolanda Vargas Dulché destaca el papel de la mujer como madre de familia. El papel de madre es a veces el estímulo que tienen las protagonistas para sobreponerse a una vida repleta de pobreza y desigualdad. La madre es protectora, educadora y administradora del hogar, su papel como pilar fundamental del

³⁵ Tuñón, *op. cit.* p. 40.

³⁶ *Pepín*, 7 de enero de 1952, p 33.

³⁷ *Pepín*, 1 de mayo de 1950, pp. 2-3.

matrimonio es de vital importancia en el cuidado y subsistencia de la familia. Al ser sustento de los hijos y apoyo del esposo, las millones de madres mexicanas se convierten a su vez en soporte del Estado mexicano.

Ejemplos de esta apología de la maternidad lo tenemos en todos los argumentos, sean protagonistas o no: Oyuki, Helen, Emoé son algunos ejemplos de madres quienes usan esta condición para sobreponerse a cualquier adversidad. Cuando no se logra la maternidad por medio de un matrimonio, de alguna forma casual o fortuita la protagonista se convierte en madre: ejemplo de esto último es Maria Isabel, en *Indita* quien a la muerte de su mejor amiga tiene que cuidar a la hija de ésta: Trifenia se hace cargo de Mayanin al ver que los gitanos le iban dar muerte y la cría como si fuera su hija, Gloria en *El teléfono público* debe cuidar a un niño al quien pronto le procura un cuidado y cariño maternal.

La maternidad además de ser estrictamente necesaria en la vida de una mujer, es un privilegio. Vargas Dulché, nuevamente recurre a la comparación para demostrar las bondades de las madres mexicanas respecto a las mujeres personalistas y vanidosas. *Violeta* es un ejemplo del último caso: desde el primer momento en la historieta se critica la actitud egoísta de Violeta al querer una elevada posición social usando su astucia y engaño como principal táctica, en un diálogo que sostiene con doña Refugio, su madre, se pondera el papel de la madre mexicana:

Violeta: Con que no hubieras ido a buscarme, con eso se hubiera solucionado todo.

Doña Refugio: Cuando se es madre no se puede pensar así, Violeta.

Violeta: Pues ojalá yo nunca llegue a ser madre para no volverme tan alarmista y ridícula.

Doña Refugio: ¡Cállate, Violeta! Ese deseo tuyo se hará realidad, Violeta. Tú nunca llegarás a ser madre, para ello se necesita tener el corazón muy blanco.³⁸

Esta ponderación de la madre mexicana como máxima protectora del cuidado e instituciones familiares no obedece a motivos casuales. En un primer momento, se puede decir que se muestran los sentimientos de la autora del melodrama; sin embargo, si hacemos una revisión profunda notamos que la figura de la madre siempre ha tenido una carga simbólica importante en la historia de México. La madre es bienhechora, criadora, símbolo por antonomasia de la protección y del amor. Incluso en simbolismos religiosos está presente la madre mexicana.

El mito de la madre mexicana es constitutivo del mito fundante de la Patria, de la nacionalidad y del nacionalismo mexicano, cuyos ejes definidos en torno a la sexualidad son dos: la madre y el machismo. La madre es: tierra y ciudadana, es la Patria jacobina y revolucionaria, y la virgen de María Guadalupe, representación mítica de la madre cósmica de los mexicanos símbolo de la identidad por antonomasia. La madre es la representación

³⁸ *Pepín*, 10 de marzo de 1949, pp. 17-18.

simbólica de la mujer mexicana, madre en esencia, aunque para arribar a ese estado social y existencial, se la chinguen...³⁹

La madre mexicana y su representación en la obra de Vargas Dulché como protectora y sostén de la sociedad, no obedece sólo a motivos personales, el mito de la “sacralidad” de la madre es y seguirá siendo un elemento constitutivo de la sociedad mexicana. Yolanda Vargas Dulche, logra así no sólo reconocer estas cualidades de las madres mexicanas, sino que al momento de ponerla frente a una sociedad injusta, adapta la figura materna a un esquema desarrollista e industrial donde la mujer como jefa de familia y criadora de hijos sigue siendo fundamental para el correcto desarrollo y progreso del Estado.

En los argumentos analizados, la imagen o las imágenes de distintos arquetipos de la mujer mexicana en los melodramas de Yolanda Vargas Dulché, es una representación que no contradice la moral del Estado mexicano y se somete a la visión del México industrial y progresista que imperaba en esa época. Esto lo notamos cuando vemos plasmada en las páginas de la revista la industrialización y al ver a los personajes de la autora adaptándose a esta nueva dinámica económica.

Vargas Dulché logra imaginar, crear y distribuir la imagen de una “chica moderna”, que si bien se somete todavía a estándares tradicionales como ser pilar fundamental de la familia y parte importante de la sociedad al contraer matrimonio, también muestra ciertos progresos al liberarse de las concepciones tradicionales conservadoras que la veían como un ser inferior. La mujer trabajadora, apoyo, madre protectora del hogar y sostén fundamental del matrimonio sin contravenir la política de Estado, es la mujer ideal no sólo proyectada en el cómic, sino la que estaba en la óptica del estado posrevolucionario.

Los dramones en el arrabal: la estructura familiar frente a la industrialización

Cuando uno oye la palabra melodrama, implícitamente se prefigura un conflicto familiar. Ya sea la trama principal o un tema secundario, en los melodramas seriados siempre vemos que se desarrollan roles familiares: la mujer despechada, la hija abandonada, el hijo “misteriosamente sustraído” quien busca la idílica felicidad al reunirse con sus padres biológicos, los divorcios fatales, el hijo desobediente quien deshonra a los padres o los abuelos como símbolo de sabiduría y unión, son algunas constantes en los melodramas mexicanos publicados en los pepines. Sin embargo, antes de iniciar el análisis de la estructura familiar es pertinente señalar que, para este estudio, se entiende por familia el concepto de Miguel Carbonell:

³⁹ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madreposas, putas, presas, monjas y locas*, México, 4ª edición, UNAM/CEIICH/Programa Universitario de Estudios de Género, 2005, p. 418.

Es un grupo de personas directamente ligadas por nexos de parentesco, cuyos miembros adultos asumen la responsabilidad del cuidado de los hijos”; [...] se puede hablar de “familia nuclear”, que consiste en dos adultos que viven juntos en un hogar con hijos propios o adoptados” y de “familia extensa”, en la cual, “además de la pareja casada y sus hijos, conviven otros parientes, bien en el mismo hogar, bien en contacto íntimo o continuo.⁴⁰

Otro aspecto importante que debemos señalar aunado a la definición que da Carbonell, es que, ya sea en la “familia extensa” o en la “familia tronco”, los hábitos, costumbres o incluso tradiciones de ésta varían dependiendo de la posición económica y cultural de sus integrantes. De tal suerte que, por ejemplo, no es lo mismo una familia de estrato social alto que una de clase media o baja. También es pertinente señalar que al cambiar la estructura económica hacia una dinámica industrial y desarrollista, cambian las estructuras familiares, el grado de cohesión entre los integrantes de una familia y la manera en la que paulatinamente se van desapegando a las tradiciones.

En los melodramas seriados analizados en la obra de Yolanda Vargas Dulché, se intenta reflejar a las distintas familias que cohabitan el México industrial. Encontramos en las historietas familias de distintas clases sociales: desde la familia ideal, (padre oficinista, madre en la casa e hijos en la escuela) hasta familias de la alta esfera social, así como de los sectores económicamente más desfavorecidas, incluso en algunas series como en *Indita*, se plasma (o se intenta plasmar) la familia rural que se resiste a las formas de vida modernas. Pese a lo anterior, las estructuras familiares representadas en las historietas tienen elementos en común.

Lo primero que sobresale en las obras de Dulché es que, al momento de que se inicia el argumento, los protagonistas y algunos antagonistas viven en estructuras familiares trucas, separadas o disfuncionales. Los protagonistas a menudo inician la historia con la falta de la madre, el padre, la pérdida de un hermano, bajo la tutela de una madrastra o un “protector” quien las explota inmisericordemente o en casos extremos, en la orfandad absoluta. Ya sea en las altas esferas sociales o en las clases populares, al principio no se cuenta con la familia tronco o tradicional, en pocas palabras no existe la familia nuclear feliz en las historietas.

Sólo por citar algunos ejemplos: Oyuki en *El pecado de Oyuki*, al morir sus padres quedó bajo la tutela de su hermano Onguino quien la explota inmisericordemente; Perlita en *Ladronzuela*, es huérfana y huyó del “cuidado” de su madrastra; Ana Luisa en *¿Por qué?* es

⁴⁰ Miguel Carbonell, “Familia, constitución y derechos fundamentales” ponencia presentada en el *Congreso Internacional del Derecho de Familia*, Ciudad Universitaria, Mexico, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 23 de noviembre de 2005, p. 1. Disponible para su lectura en <http://www.juridicas.unam.mx/sisjur/familia/pdf/15-227s.pdf> (consultado el 16 de septiembre de 2015).

huérfana de padre y vive con su madre y hermana; Gabriela en *Gabriel y Gabriela* pierde a sus padres y queda bajo la tutela de su abuelo; Gerardo Ruelas en *Aquel y yo*, vive con su madre quien pronto cae presa de una enfermedad, por lo que su tutela pasa a sus tías; Helen en *Vidas paralelas* es huérfana y adoptada por los señores Harrison quienes jamás le demuestran cariño.

Incluso en historietas donde impera la temática infantil, tenemos el abandono o la ausencia de un miembro familiar, en *Almas de niño*, que después será conocida como *Memín Pinguín* notamos esto en la primera aventura de los protagonistas: Memín vive sólo con doña Eufrosina, su madre; Carlos, su amigo, vive con su madre quien es divorciada y trabaja en un cabaret para sostenerlo económicamente; Ernestillo, el más inteligente del grupo, vive con su padre debido a que su madre falleció y, por último, Ricardo, el amigo “ricachón” del grupo, vive con sus padres quienes lo desatienden absortos en compromisos de trabajo y sociales.

Lo importante aquí no es el grado de orfandad, sino que en las historietas implícitamente se menciona que las estructuras familiares han ido cambiando de acuerdo a los tiempos modernos. La modernidad, con todo lo que implica, también altera las estructuras tradicionales, la familia tronco da paso a las familias “modernas”. Ante esta falta de cariño familiar, Yolanda Vargas Dulché dota a sus personajes de cualidades y personas que le permitan sortear la desatención o la ausencia familiar.

Generalmente el vacío familiar se llena con el afecto hacia otra persona o se canaliza de otra forma: “Chispitas” en *Flor de arrabal*, vive sin su madre y con un padre que la desatiende, pero le profesa un gran cariño hacia su barrio y las personas que en él habitan.⁴¹ En otro ejemplo, Helen encuentra un consuelo al cariño que no le dan sus tutores en su amiga Doris, quien comparte casi la misma desdicha de su amiga al ser internada por su abuelo quien según ella, lo hizo “para deshacerse de mí y tener la conciencia tranquila”.⁴²

En otras series, cuando hay una total ausencia de la familia tronco y extensa se suple esto con personas cercanas a la vida o al entorno cotidiano del protagonista; la inexistencia del cariño familiar logra substituirse de alguna forma u otra. En *Ladronzuela*, por ejemplo, Miguel Ángel defiende a Perlita, la protagonista, de un robo que se le acusa, luego de ganar el juicio, el abogado toma bajo su custodia a Perlita y la adopta como si fuera una hermana, la otrora huérfana, consigue de una forma azarosa y sorprendente un nuevo hogar y una nueva familia de clase alta.⁴³

⁴¹ *Chamaco*, 21 de abril de 1944, p. 25.

⁴² *Pepín*, 27 de enero de 1948, p. 14.

⁴³ *Pepín*, 4 de septiembre de 1947 p. 26.

La historieta de *Ladronzuela*, además de la orfandad nos muestra, aunque a partir de una visión amena, otro problema que se acrecienta con la llegada de la industrialización: el trabajo infantil. Perlita al igual que sus amigos, niños de entre 8 y 12 años, trabaja como “papelerita”.⁴⁴ Debido a su condición de huérfana, se vale de la astucia, el engaño y el robo para lograr día a día su sustento, empero, cuando es adoptada por Miguel Ángel esto cambia drásticamente. El vínculo familiar queda constituido cuando el joven abogado le dice: “No temas, esta señora es mi mamá, y también será la tuya”.⁴⁵

Por último, conviene aclarar que pese a la carencia familiar en un principio del melodrama, el protagonista siempre al final busca aquello que se le negó: una familia tradicional y feliz. En ocasiones se ve a la pareja sentimental como un sustituto de madre, en *El hijo de Emoé*, Bogár, el protagonista, encuentra un sustituto del cariño maternal en Dydia, lavandera de la hacienda donde él trabaja, hasta llega a afirmar: “Me recuerda a mi madre”.⁴⁶

Las familias trucas no obedecen a la casualidad, tampoco podemos afirmar de manera categórica que cumplen la función de otorgarle más tensión al argumento melodramático. Los hogares disfuncionales, truchos, poco apegados a la tradición, son una constante a partir de la primera mitad del siglo XX. La visión romántica del cine mexicano que solía retratar incluso hasta tres generaciones bajo un mismo techo (abuelo, padre, hijo) se ve superada por la realidad, esta reorganización de la estructura familiar se da principalmente en las urbes.

El crecimiento de las ciudades es otra causa directa del debilitamiento de la familia. En efecto, la población rural [...] es desde luego sometida a una influencia deprimente en sus usos y costumbres debido a la acción liberadora de la ciudad de muchas restricciones impuestas a la conducta individual por las comunidades pequeñas [...]. De aquí que el divorcio y otras formas de disolución familiar aparezcan con más frecuencias en los centros urbanos que en el campo.⁴⁷

En los melodramas de Yolanda Vargas Dulché, se rompe el mito tradicional de la familia, estable, numerosa y amorosa del pasado. “Todo tiempo pasado fue mejor” dice aquel refrán; sin embargo, en su análisis sobre la familia mexicana en la primera mitad del siglo XX, Vania Salles y Rodolfo Tuirán señalan que las familias unidas, numerosas, tradicionales, y con un alto grado de cohesión y cariño, quedan más en el mundo de la fantasía que en las estadísticas, los antropólogos concluyen que:

⁴⁴ Nombre dado a los jóvenes voceadores.

⁴⁵ *Pepín*, 7 de septiembre de 1947, p. 33.

⁴⁶ *Pepín*, 13 de enero de 1951, p. 11.

⁴⁷ Iturriaga, *op. cit.*, p. 33.

- a) La supuesta prevalencia de hogares de gran tamaño, de tipo extenso, que cobijaban en un mismo techo a varias generaciones de individuos emparentados entre sí, cae más en el mundo de los mitos que en el campo de los hechos.
- b) El abandono de niños, la deserción de esposo y el nacimiento de hijos fuera del matrimonio no son fenómenos privativos de tiempos modernos sino que también existieron en el pasado.
- c) Las supuestas señales de decadencia y bancarrota familiar pueden a su vez recibir interpretaciones alternativas. El estudio de la familia requiere reconocer que en ellas se procesan experiencias diferentes de acuerdo a las peculiaridades del contexto histórico-social que las circunda y del cual forma parte.⁴⁸

Más allá de que la realidad contraste con la ficción, los cómics son reiterativos en mostrarnos que, para el buen desarrollo de la convivencia, y por ende, de las instituciones estatales, es necesario retomar la familia tradicional con sus valores y costumbres. Para Yolanda Vargas Dulché la familia tradicional debe componerse de un padre, líder de familia y administrador del hogar; una madre que sea el apoyo del esposo y que a su vez eduque y cuide a los hijos; los hijos, especialmente los niños, quedan supeditados a la figura materna principalmente, su obligación es respetar a sus padres, a las instituciones y a las autoridades morales.

A pesar de que se insiste en esta imagen tradicional de familia es pertinente hacer una aclaración: los matrimonios de jóvenes sin experiencia, que se lanzan a la “aventura” sin tener los conocimientos y responsabilidades que implica vivir en familia son criticados por Vargas Dulché. En *Indita*, Gloria, hija de Ricardo, huye con su novio para casarse con tan sólo 16 años, sin escuela, sin dinero y sin una carrera universitaria que los respalde, ella sólo afirma: “La edad no importa para llegar a ser feliz, Gilberto y yo nos queremos, y eso es suficiente”,⁴⁹ años después Dulché muestra una imagen de este matrimonio con problemas económicos, apenas con lo necesario para subsistir.⁵⁰

Entre los roles matrimoniales, el de madre ocupa un papel principal. En el apartado anterior se hablo del papel de la mujer como madre, aquí sólo se mencionará brevemente sus obligaciones matrimoniales de acuerdo a la visión de la autora. En primer lugar destaca el cuidado y el cariño hacia la progenie. Como jefa y administradora del hogar, la primera obligación de la madre dentro de sus deberes familiares es procurar el correcto cuidado de los hijos bajo su tutela. Proporcionarles sobre todo afecto es la principal cualidad que se pondera. Es el cuidado y el apego lo que realmente “hace” a la madre, ejemplo de esto lo notamos en el siguiente diálogo entre María Isabel y don Félix Pereira:

⁴⁸ Vania Salles y Rodolfo Tuirán, “Mitos y creencias sobre la vida familiar, en Leticia Solís Pontón (Coord.) *La familia en la ciudad de México. Presente pasado y porvenir*, México, Departamento del Distrito Federal/Miguel Ángel Porrúa/ACPEINAC, 1997, p. 67.

⁴⁹ *Pepín*, 15 de junio de 1951, p. 44.

⁵⁰ *Pepín*, 5 de noviembre de 1951, p. 29.

Don Félix: Es verdad todo lo que dices, comprendo que fui egoísta y malo, y por eso quiero reparar mi daño haciendo algo por esa criatura que lleva mi sangre.

María Isabel: Esa criatura no necesita nada de usted porque me tiene a mí, ¡tiene mi corazón y mis brazos para defenderla! Además antes de morir la niña Graciela me pidió con ansiedad que nunca le entregara a usted a Rosa Icela [sic], y he de cumplirlo aunque me mande a la cárcel si quiere.

Don Félix: Tienes razón María Isabel, tú has sabido dar más a esa niña que yo a mi propia hija. La soledad es mi castigo.⁵¹

Ahora bien, en este cuidado maternal es constante ver que el castigo corporal es tolerable cuando se trata de educar al niño. En *Almas de niño*, es el correctivo preferido por las madres y padres de los protagonistas: Isabel, madre de Carlos “corrige” a su hijo con golpes de mano; los padres de Ricardo lo golpean a cinturonzos cada vez que incurre en una falta grave; a Ernestillo, su padre lo “educa” al golpearlo con las reglas de madera en su carpintería, y a Memín, doña Eufrosina lo golpea con la clásica tabla con clavos, escena que se volvería recurrente en la serie. Incluso en una aventura donde los niños por azares narrativos caen en la prisión de las Islas Marías, doña Eufrosina se compromete a educar a su crío mediante esta carta al director del penal:

Sr Flores, director de la prisión Islas Marías

Mí respetable señor, estoy feliz por tener informes de mi negrito... Mi niño es atarantado, pero bueno en el fondo, no me lo castigue mucho que yo le prometo darle duro con la tabla con clavos. Mandeme mi niño pronto, aunque sea por correo. Gracias y perdone la ortografía pero no se escribir.⁵² [Sic.]

El ideal de la madre mexicana dentro de los argumentos de Vargas Dulché podemos resumirlo de la siguiente forma: una madre ante todo debe procurar el cariño y la manutención de los hijos, ser apoyo del esposo, no está de sobra que consiga un empleo, los tiempos modernos así lo exigen, sus obligaciones domésticas se contraponen con las obligaciones ante el Estado, educarse en alguna profesión que les permitiera ser parte de este esquema desarrollista y moderno es la imagen de la madre de familia ideal no sólo para Vargas Dulché, sino también para el Estado mexicano. Este aspecto lo destaca Asunción Lavrín:

Igualmente era deseable que se educara a las mujeres de las clases populares en alguna artesanía o profesión práctica para que tuviera un arma con que competir en los crecientes mercados de trabajo. Asimismo era deseable una educación que le preparara para administrar su propio hogar y cuidar de la salud y bienestar de sus hijos.⁵³

⁵¹ *Pepín*, 8 de julio de 1951, pp. 30-33.

⁵² *Pepín*, 30 de agosto de 1946, pp. 36-37.

⁵³ Lavrín, *op. cit.*, p. 428.

Sin embargo, la madre soltera recibe un trato especial por parte de la autora. En una sociedad que todavía resiente los estándares conservadores del siglo pasado, ser madre soltera representa también una vergüenza, una deshonra; pronto, la madre soltera se convierte así en víctima de los ataques de la comunidad quienes la consideran indecente, escandalosa e inmoral. Este aspecto se nota en el siguiente diálogo. En *La Solterona*, Lucero se lamenta de su condición ya que sin recursos, sin dinero y sin familia debe confrontar la realidad de ser madre soltera:

Lucero: Usted es una mujer ingenua a pesar de sus años, en cambio yo ¡Soy una cualquiera a pesar de mi juventud!

Carmen: Va usted a ser madre, ¿verdad?

Lucero: ¡Arrójeme usted de su casa que es una mujer honrada! ¡Me odio a mí misma!

Carmen: No piense en matarse, Lucero, expíe su falta y sufra resignadamente. El premio lo tendrá usted en su hijo.⁵⁴

El diálogo anterior es sumamente significativo. Se ven reminiscencias de la moral del Estado posrevolucionario al aceptar con abnegación y humildad el hijo no deseado. Carmen, quien representa un punto medio entre el conservadurismo y la indecencia, le sugiere a Lucero que tenga al hijo y acepté con resignación su error. Dulché en este breve diálogo muestra que, pese a que el crecimiento económico y la industria han avanzado, existen aún lastres de una sociedad conservadora que se resisten a desaparecer.

En cuanto al hombre como esposo y jefe de familia, Vargas Dulché apela a un ideal más tradicionalista. El esposo debe ante todo atender a su familia, el desestimar a la esposa o los hijos generalmente es visto como una irresponsabilidad. *Juventud de príncipe* es un argumento donde podemos notar esto, la trama ocurre en una inexistente Austria de finales de siglo XIX. El príncipe Rodolfo, harto de una vida de lujos desatiende a su esposa, la princesa Estefanía, ella se queja con su confesor diciendo: “¡Rodolfo nunca está conmigo! Son contadas las veces que me lleva a la ópera, después se va con sus amigos a cenar y nunca me invita. Desde hace un año Rodolfo no traspone el umbral de mi alcoba”.⁵⁵ Es hasta cierto punto comprensible esta diferenciación en cuanto a las obligaciones de cada miembro familiar, para 1950, todavía imperaba una concepción tradicionalista.

Este modelo [sustitución de importaciones] contribuyó a la formación de una estructura de roles particular en la cual los hombres eran los proveedores económicos principales y las mujeres se dedicaron al cuidado de los hijos y la casa. En este sentido, esta estructura de roles representó e impulsó el desarrollo de relaciones familiares nucleares puesto que se promovió una diferenciación entre roles instrumentales y roles expresivos. Esta diferenciación de roles continuó presentándose de los años 30 a los 50, en virtud del modelo

⁵⁴ *Pepín*, 1 de junio de 1947, pp. 4-8.

⁵⁵ *Pepín*, 23 de febrero de 1953, p. 10.

económico de sustitución de importaciones que se desarrolló y que promovía la participación privilegiada de los hombres y en mucho menor medida la de las mujeres.⁵⁶

No obstante, en las historietas, si la esposa o el esposo desatienden sus obligaciones, son amorales o desobligados, el divorcio es permisible. Sin embargo, en una familia ideal persiste el tradicionalismo, la mujer en un matrimonio es importante, pero debe someterse al jefe de familia. En *Cruz gitana* Mayanin pregunta a su abuela Magenta: “¿Qué debo hacer en caso de que Osvaldo se empeñe en que no use mis ropas de gitana”, ante esto, Magenta responde: “Obedecerlo, porque es tu marido”.⁵⁷ Otro ejemplo de esta sumisión la notamos en un diálogo de *Almas de niño* entre “Estrellitas”⁵⁸ y su novio Bernardo:

Bernardo: Pero recuerda que cuando una mujer se casa debe obedecer al marido.

Estrellitas: ¿Y la mujer qué hace?

Bernardo: Cuidará de nuestros hijos si Dios nos los da.⁵⁹

Para el esposo, ser jefe del hogar tiene sus obligaciones, además de procurar el sustento económico, el esposo debe proporcionar el correcto apoyo a la familia. Un ejemplo de este “prototipo ideal de esposo” lo tenemos en William de *Vidas paralelas*. William perdió el brazo izquierdo (jamás se explica de qué forma), pese a eso, aprendió a sobrevivir y progresar, de repartidor de leche independiente llega a ser dueño de una inmensa finca ganadera y tener un colosal capital y bienes de producción. Esta actitud la complementa con sus valores: William es educado, respetuoso de su esposa, sereno, que hará todo lo posible por el bienestar de ésta.⁶⁰

Si bien la mujer debe tener en cuenta su papel como madre de familia, también se insiste mucho en el padre y el cariño que debe procurarle a los hijos. Los pocos casos donde se plasma la figura paterna, muestran una leve crítica hacia el padre desatendido y desobligado. Félix Pereira en *Indita* y Luis Bertier en *Cruz gitana* son ejemplo de esto: el primero desatiende a su hija debido a sus negocios personales y el segundo es incapaz de apoyarla en el aspecto emocional. Al final, Vargas Dulché da a entender que, sin el apoyo de los progenitores, los hijos pueden ir a la deriva.

Por último, la figura de los niños recibe un trato especial de parte de la autora, en todo momento los hijos, cuando son niños, quedan sujetos a la autoridad paterna y materna. Yolanda Vargas Dulché insiste en la idea de que sólo esta sujeción y unión puede evitar el abandono y el aislamiento del menor, lo que propiciará su correcto desarrollo e integración

⁵⁶Rosario Etseinou, “Las relaciones de pareja en el México moderno” en *Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, No. 26-27, diciembre 2009-enero 2010, p. 68.

⁵⁷ *Pepín*, edición dominical verde, 1 de marzo de 1953, p. 27.

⁵⁸ Vargas Dulché reutilizó al personaje de “Chispitas” en más de una historieta, empero, para no tener problemas con la cadena de Herrerías le cambió el nombre a “Estrellitas.”

⁵⁹ *Pepín*, 2 de febrero de 1948, p. 26.

⁶⁰ *Pepín*, 7 de junio de 1948, pp. 2-3.

a la sociedad. Es hasta cierto punto comprensible que la autora se preocupara por la infancia, en la primera mitad del siglo XX la prensa mostraba con escandalosos reportajes a los niños desamparados o “de la calle”, pues en la mayoría de los casos se trató de revertir esta situación aunque la realidad mostraba lo contrario. Algunos niños de la ciudad ajustaban sus vidas entre el mundo laboral y el escolar.

La legislación, la escolarización obligatoria, la crisis económica, junto con el control de los inspectores, incidieron en un alejamiento paulatino de los menores de edad de las fábricas. Posiblemente las continuas intrusiones y reparos de los inspectores así como la posterior obligación de pagar el salario mínimo y horas extras ocasionaron la negativa a la contratación de menores de edad. Niñas y niños dejaron de trabajar en las fábricas masivamente a finales de la década de 1930, pero esto no quiere decir que abandonaran el mundo laboral. Muchos fueron incluidos en los proyectos de escolarización masiva de los regímenes posrevolucionarios, pero un gran número de los que tuvieron acceso a la escuela debieron dividir su tiempo entre la escuela y el trabajo. Algunos abandonaron las fábricas para ocupar otros espacios laborales. No es fortuito que a mediados de los años cuarenta los periódicos señalaran con asombro la cantidad de niñas y niños trabajadores que podían encontrarse en las calles de las principales ciudades del país.⁶¹

En este mundo urbano e industrial, y dentro de las relaciones familiares, Yolanda Vargas Dulché plasma la figura de los tutores sustitutos: madrastras, tíos, abuelos y padres adoptivos forman parte (aunque con una menor importancia) del mundo que construye la autora en sus melodramas. Los tutores adoptivos suplen, al inicio de los melodramas, a cualquier ausencia de la figura paterna o materna. La imagen que generalmente muestra Vargas Dulché es pernicioso y en ocasiones recae en el estereotipo occidental que se reproducía sobre todo en los cuentos infantiles.

Robert Darnton en su análisis sobre los cuentos que relataban los campesinos franceses en el siglo XVIII, menciona que la figura de la madrastra se debe a la configuración de la estructura social en aquel momento; al ser la mortandad muy elevada, era común que los campesinos contrajeran nupcias una y otra vez.⁶² En el caso de nuestros melodramas, la figura de la madrastra, es vista como un impedimento entre el héroe o heroína y su felicidad, para conseguirla debe evadir o derrotar este obstáculo familiar. En *Sombras*, por ejemplo, la protagonista, Silvia, ve realizado este anhelo al ir con su madrastra, recobrar el patrimonio de su padre y vengarse del hijo de aquélla.⁶³

⁶¹ Susana Sosenski “La protección contra la explotación laboral infantil en el México Posrevolucionario” en Programa de la Infancia *Espejo de la infancia, pasado y presente de los niños, niñas y adolescentes en México*, México, UAM/Programa de la Infancia, 2011, p. 15, disponible en http://www.uam.mx/cdi/pdf/noticias/libro_espejos.pdf (consultado el 19 de septiembre de 2015).

⁶² Robert Darnton, “Los campesinos cuentan cuentos: el significado de mamá oca” en Darnton, *op. cit.* pp. 15-80.

⁶³ *Pepín*, 22 de abril de 1949, p. 30.

Otro ejemplo que alude a la figura de la madrastra lo tenemos en *Indita*. María Isabel, al inicio de la historieta vive con su padre y su madrastra a quien únicamente se le conoce en la historieta por el nombre de “doña Chona”, aquí se reproduce casi completamente el esquema de la narrativa infantil occidental al mostrarnos una madrastra cruel, desdeñosa y rencorosa. Pese a que se trata de una copia del canon de la narrativa occidental, en el México rural la situación era un tanto similar, la dinámica poblacional hacia mediados del siglo XX también se veía alterada.

En el campo la sobrevivencia y explotación se confundía con el matrimonio, y la esposa que fallecía de inmediato era remplazada. Las segundas nupcias, sobre todo entre los hombres, eran mucho más frecuentes que ahora, creando situaciones de poligamias sucesivas. Pero el futuro de esta familia se caracterizará por un importante incremento en el número de hombres divorciados que viven solos ya que la custodia de los hijos generalmente no se les concedía.⁶⁴

Aunado a la madrastra coexiste en los melodramas la figura del tutor, que funge como sustituto de los padres; generalmente y a diferencia de la madrastra, los melodramas tienen una buena impresión de los padres sustitutos que proporciona los cuidados necesarios que no pudo dar la madre biológica por causas ajenas a su voluntad: María Isabel en *Indita* tiene que cuidar a Rosa Icela [sic] debido a la muerte de su amiga Gloria; Magenta en *Cruz gitana* salva a Mayanin de la muerte y la cría como su propia hija; Doña Luz en *Ladronzuela* cuida a Perlita y le proporciona el cariño de madre sin importarle su condición humilde. Sólo existe una excepción a esto, el matrimonio Harrison en *Vidas paralelas* quienes desatienden a Helen.

En conclusión, el hecho de mostrar siempre al final que la familia tradicional triunfa sobre las adversidades y los malos tutores tiene una importante significación: frente a los padrastros, los tutores desobligados, émulos de amoralidad y maltrato, surge la figura de la “familia tronco” o tradicional. Al final, la autora da a entender, que, pese a que existen problemas en la estructura social que forzosamente afectan la estructura familiar, la familia tradicional es el mejor modelo y la mejor manera para desarrollarse en sociedad. Se aboga así, por un aspecto tradicional, pero esta tradición debe coexistir y adaptarse a la modernidad prgonada por el Estado.

Por último, el análisis no puede estar completo sin un aspecto que llama muchísimo la atención: la contrastación de los hijos. Un recurso muy utilizado en el melodrama es representar a dos tipos de hijos: el hijo desobediente, inmoral y astuto, frente al hijo bueno, obediente y educado: ejemplo de esto lo vemos en la familia Robles de *Ladronzuela*; por un lado Miguel Ángel, graduado de abogado, respetuoso, educado, el prototipo de hijo “ideal”

⁶⁴ María de los Ángeles González Gamio “Aspectos históricos de la familia en la Ciudad de México” en Leticia Solís Pontón, *op. cit.*, p. 45.

y por otro a Gabriel, perverso, libertino, desobligado.⁶⁵ Otro ejemplo lo tenemos en *Violeta*; frente a la actitud frívola y libertina de la joven Violeta está su hermana Cristina, mayor, responsable, educada y principal sostén económico de la familia.

Esta contraposición no obedece a motivos accidentales: el hijo bienhechor y bondadoso es el prototipo del ciudadano ideal: estudioso, noble, educado y respetuoso, mientras que el hijo desobediente es la antítesis de la moral, un producto de la vida nocturna y de los placeres pasajeros. Los hijos infames y crápulas generalmente tienen dos porvenires en la historieta: el castigo o el arrepentimiento. El uso de estos personajes sirve ya sea para mostrar las correctas costumbres y los valores para progresar en esta sociedad o bien para advertirle a la juventud los peligros de una vida libertina.

Es innegable que el modelo basado en la industrialización por sustitución de importaciones aunado a la coyuntura internacional propició una transición económica en México que se manifestó en ciertos cambios en la estructura social. La familia poco a poco fue perdiendo su “tradicionalismo” tan característico de los primeros años del siglo XX. La familia unida se ve muy pronto superada por la nueva realidad: madres solteras, hijos abandonados, padres desobligados y familias disfuncionales, este aspecto también hizo eco en la prensa de la época al mostrar en sus páginas artículos sobre la situación de los niños desamparados o “de la calle”.

Los melodramas de Vargas Dulché suelen presentar, al principio, una familia trunca y disfuncional donde hace falta un miembro familiar o donde se vive en una orfandad absoluta. No se hace alusión alguna al Estado ya que las historietas, al estar vigiladas y monitoreadas por el gobierno, comparten hasta cierto punto la visión progresista. Las familias truncas son un reflejo (no objetivo, por supuesto) del cambio en la estructura y la composición familiar. Los hogares de madres solteras, padres divorciados son algo que se empieza a hacer visible en las estadísticas oficiales.

Por otra parte, la mayoría de los melodramas presentan una característica principal: en su desenlace la familia unida y tradicional se impone frente a cualquier adversidad, sólo viviendo en una familia cohesionada por el amor y apoyo mutuo se puede progresar en una sociedad desigual, esto de acuerdo a la visión de la autora. Al final, el ideal tradicional se impone frente a la desintegración causada por los ajustes de la modernidad. Las “familias tronco” con todo el imaginario que implican (padre trabajador y responsable de la manutención, mujer apoyando y a cargo del cuidado doméstico e hijos en la escuela y sometidos a la autoridad familiar) son el modelo ideal propuesto por la autora.

⁶⁵ *Pepín*, 2 de septiembre de 1947, p. 8.

Para finalizar, a lo largo de los 22 argumentos analizados se nota casi siempre el mismo patrón: la familia tradicional se impone a la familia disfuncional. La autora aboga y propone tácitamente que el modelo tradicional, que se ha venido alterando con el paso de la nueva dinámica desarrollista, debe persistir. Si existen familias cohesionadas y unidad, sumado a padres responsables es más factible que el país como sociedad sobreviva, se adapte y logre alcanzar en tan anhelado ideal de progreso.

Del llanto al progreso hay sólo un paso: educación y ascenso social

Por más de ochenta años, el melodrama seriado, ya sea una telenovela, una película, una radionovela, una historieta o incluso en canciones populares, ha incluido el tema del ascenso social como uno de los ejes fundamentales en los que se desarrolla la trama. Durante mucho tiempo la televisión mexicana ha explotado hasta el cansancio el esquema propuesto alguna vez por los melodramas en las historietas mexicanas: la historia de la chica pobre de raíces humildes pero irremediablemente de facciones agradables, que con base en el esfuerzo y la generosidad logra triunfar en un mundo desigual.

El deseo de progresar, de querer ingresar a ese reducido círculo de los “ricachones” es algo que no sólo se configuró en los melodramas de Dulché sino en toda la historieta mexicana. El anhelo de una rápida movilidad social fue algo que muy pronto adquirió una gran significación a través del cómic; no obstante es necesario hacer una aclaración: para fines de este estudio se entiende por ascenso o movilidad social, la propuesta de Brígida von Metz, la cual señala que: “La movilidad social se entiende aquí como el conjunto de cambios económicos y sociales ocurridos en la vida de una persona o lo largo de dos o tres generaciones de una familia que afectan sensiblemente su patrimonio y prestigio social”⁶⁶

De los 22 melodramas analizados en este escrito, en 13 los protagonistas ven realizado su sueño romántico al casarse con algún adinerado y filantrópico pretendiente. En 20, los personajes (sean protagónicos o no) logran una movilidad social impresionante al transitar de la pobreza a la riqueza en unos cuantos años, sólo en *Pasión de una reina* y *Alma canina* no hay una movilidad social que se presenta de manera abrupta. De entrada, la realización de este eje argumental aceptaba, aunque de una manera apacible, que en el país existía una gran polaridad social e inequitativa distribución de la riqueza; el “milagro” no llegaba a toda la población.

El progreso no fue incluyente a toda la población, la ciudad fue un espacio de contrastes y diferencias, reflejo de una profunda desigualdad social. A la par que la ciudad crecía y aparecían nuevas zonas residenciales como Jardines del Pedregal o Ciudad Satélite, las colonias populares se extendían hacia las zonas más alejadas, marginadas de los beneficios

⁶⁶ Brígida von Metz, “Introducción” en Brígida Von Metz (Coord.) *Movilidad social de sectores medios en México Una retrospectiva histórica de los siglos XVII al XX.*, México, CIESAS, Miguel Ángel Porrúa, 2003, p.8.

de la modernidad. En los pueblos pequeños la vida parecía estacionarse. Los caminos eran brechas difíciles, no había electricidad ni gas, la gente andaba a caballo, en burro o en carreta. Las oportunidades educativas reducidas, hacían aún más marcadas las diferencias sociales.⁶⁷

Si bien es innegable que el reajuste económico y la industrialización propiciaron un aumento de la pobreza urbana, el deseo de superación siempre se mantuvo en el imaginario colectivo, las representaciones en el cine y en los medios de comunicación. Es necesario precisar que, pese a la desigualdad social, en el país si hubo casos de movilidad social hacia una mejora económica, la propia autora, Yolanda Vargas Dulché, es uno de estos casos, no obstante éstos fueron muy reducidos en el periodo que comprende los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés.

Los estudios sobre la movilidad social en México, a falta de estadísticas confiables,⁶⁸ han estudiado casos particulares, ya sea por familias o comunidades. No obstante, aunado a la movilidad real que se presentó en algunas familias o pequeños empresarios, el ansia de superación siempre estuvo presente en el imaginario de las historietas, su importancia no radica en la objetividad, sino la representación de la sociedad y la interpretación de la dinámica económica de aquel momento. Los 22 melodramas de Vargas Dulche, pese a que algunos se ambientan en contextos alegóricos ajenos al país, implícitamente muestran una visión sobre el progreso difundido por el oficialismo.

En 21 de los 22 argumentos analizados, hay una aspiración, ya sea por parte de los protagonistas o personajes secundarios, por lograr una posición económica elevada. Salvo en *Pasión de una reina*, el patrón del habitante pobre que tiene deseos de triunfar se repite hasta el cansancio: Violeta ansía salir de su posición al desposar a un pretendiente acaudalado; Gerardo Ruelas en *Aquél y yo* busca estudiar para obtener una posición económica más elevada; Miguel Ángel Robles en *Ladronzuela* anhela que su carrera de abogado le dé plena estabilidad económica; Mayanin en *Cruz gitana* muestra una peculiar mentalidad capitalista al querer ser una “dama de la alta sociedad”.

El deseo de salir de la estrechez económica no responde a motivos fortuitos ni fue una creación *ex nihilo*. El deseo de salir de la penuria económica sólo revela la inmensa desigualdad social que vivió México en las décadas de los cuarenta y cincuenta: el México de esos años es también el México de los modernos complejos residenciales que coexisten

⁶⁷ Cecilia Greaves, “El Viraje Conservador, la Educación en la Ciudad de México 1940-1970” en Gonzalbo Aispuru Pilar, Anne Staples (Coords.) *Historia de la Educación en la Ciudad de México*, México, El Colegio de México/Secretaría de Educación del Distrito Federal, 2012, p. 436.

⁶⁸ Una dificultad estriba en definir si la pobreza es una clase social o una condición social que puede ser “temporal” dentro del concepto de clase social y un consenso para definir a qué se le denomina como clase media, para más información véase. INEGI, *Cuantificando la clase media en México*, México, INEGI, 2004, 13 p, disponible en http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/investigacion/Experimentales/Clase_media/doc/clase_media_resumen.pdf (consultado el 10 de febrero de 2015).

con vecindades, de centros turísticos hechos *ex profeso* para la clase alta mexicana (como es el caso de Acapulco, dotado de infraestructura durante el alemanismo) y de lujosos y oropelescos centros nocturnos, los cuales no ganan la misma mirada inquisidora que los cabarets de barriada. El culto al progreso a través del discurso oficialista proyectaba así su visión sobre la sociedad:

El culto al progreso es la obsesión secreta y pública de la ciudad que se expande con ritmo que a la distancia parece moderado. Al progreso del siglo XIX, sinónimo de la educación que libera a los pueblos del atraso, lo sucede el progreso que enlista los símbolos objetivos: las presas, las carreteras, las instituciones crediticias, los rascacielos, la Ciudad Universitaria como catedral de los creyentes en la educación superior, los viajes a Europa y los Estados Unidos, la actitud desenfadada, las nuevas costumbres (del golf al tenis al idioma inglés como garantía de status).⁶⁹

En la gran mayoría de los argumentos, desde la juventud los personajes se configuran una idea de triunfo: el querer es poder y según este simple axioma, si un personaje del melodrama se lo propone encontrará las oportunidades de progreso. En *Indita*, Marcos, el primer pretendiente de María Isabel, se propone abandonar la hacienda e ir al pueblo en busca de mejores oportunidades.⁷⁰ En cuanto a su condición, los personajes generalmente aceptan con serenidad su condición de pobreza; sin embargo, es ésta la que les motiva conseguir algo más desde su adolescencia, en *¿Por qué?* Ana Luisa lleva a comer a su hermana y su madre a un restaurant, al observar el lujo del lugar su hermana Silvia exclama: “Cuando menos, por unos momentos, seré rica”.⁷¹

El progreso se debe lograr mediante el esfuerzo y los deseos de triunfar, en ocasiones el giro argumental nos pone a un personaje, generalmente pobre y sin educación básica, aislado del “progreso industrial”, posteriormente toma cierta consciencia de su situación y busca prosperar; sin embargo no hace alusión a que la dinámica gubernamental es causante de la situación, su ideal se reduce a “querer” y mediante esta ambición integrarse al esquema modernizador estatal. En pocas palabras, se reproduce aquí el aforismo de las élites gubernamentales al exclamar: “uno es pobre porque quiere”. Inclusive, desde la niñez el personaje va configurando esta idea de progreso, en *Cruz gitana*, Mayanin tiene el siguiente diálogo con las otras niñas gitanas:⁷²

Mayanin: Yo era una señora muy rica y ustedes venían a pedirme caridad.

Niña gitana 1: Nada de eso, tú siempre quieres ser la rica y nosotras las pobres.

Mayanin: Pues si no quieren jugar lárquense.

⁶⁹ Carlos Monsiváis, *Apocalíptico*, México, Debate, 2009, pp. 40-41.

⁷⁰ *Pepín*, 14 de enero de 1951, p. 41.

⁷¹ *Pepín*, 1 de noviembre de 1950, p. 29.

⁷² Los personajes con las que Mayanin tiene el diálogo son simples personajes ambientales, por esto simplemente se nombran como “Niña gitana 1” y “Niña gitana 2”

Niña gitana 2: Le diré a mi mamá que tú siempre quieres ordenarnos.⁷³

En el mundo imaginario de la historieta mexicana, que pretende ser un reflejo y a su vez mecanismo de escape hacia la situación actual, es posible una superación desde una perspectiva individual, es decir, depende de uno mismo el querer. El personaje debe descubrir sus cualidades, explotar su talento, abandonar su terruño y buscar nuevas oportunidades. En el mundo del “Milagro Mexicano” la migración pocas veces se convertía en el tan ansiado sueño de mejorar económicamente. Millones de campesinos y habitantes de las comunidades rurales, al migrar se integraban a la dinámica industrial de las ciudades sin que esto significara una mejora en sus condiciones de vida.

Dentro de los diferentes tipos de migración interna, la migración hacia la ciudad de México tuvo una gran importancia a partir de la década de los cuarenta. Si bien primero fueron los mestizos de lugares cercanos los que llegaron a esa ciudad que ofrecía oportunidades de trabajo y de mejorar las condiciones de vida, crecientemente se fueron incorporando los indígenas y se fueron ampliando los lugares de donde provenían [...]. La historia de llegada a la ciudad ha sido una larga historia. Los que llegaron en la época de expansión y crecimiento de esa gran ciudad vinieron buscando las oportunidades de trabajo y de progreso de las que habían oído hablar. Algunos ingresaron como obreros en la industria, como peones en la construcción, como empleados en servicios o en oficinas gubernamentales, otros llegaron a instalar pequeños negocios.⁷⁴

Ahora bien, sumado a la mentalidad individualista, el deseo de progresar, de querer sobresalir en la sociedad es lo que también motiva el personaje o a los arquetipos masculinos y femeninos en los melodramas de Vargas Dulché. La sociedad privilegia el éxito individual, y éste se traduce en fama, dinero, reconocimiento de las élites y en ser útil al Estado mexicano. Un fragmento donde podemos ver esto es en *Vidas paralelas*. Johnny un joven militar poco agraciado, está ideando un nuevo radio que innovará la tecnología militarista, le platica a Doris sus objetivos y se produce entre ellos el siguiente diálogo sobre la necesidad de progresar:

Doris: ¡Ay, bobito! Cuando puedas construir ese aparatote tan grande ¿qué piensas hacer con él?

Johnny: Venderlo al gobierno y hacerme famoso e inmortal.

Doris. A mí también me gustaría llegar a ser una mujer que todo el mundo admirara. Yo no pienso como Helen, me gusta la libertad y no esclavizarme al capricho de un hombre.⁷⁵

⁷³ *Pepín*, 4 de diciembre de 1952, pp. 48-49.

⁷⁴ Martha Judith Sánchez Gómez, “Reflexiones sobre la movilidad de la población indígena en México: desde la integración hasta la globalización”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* No. 27, publicado el 13 junio 2014, disponible en <https://alhim.revues.org/4923#bodyftn4> (consultado el 20 de septiembre de 2015).

⁷⁵ *Pepín*, 17 de febrero de 1948, p. 47.

En el camino hacia el triunfo se nos da implícitamente una moraleja: uno es su propio obstáculo. En la historieta, la política es una especie de ente metafísico sin ninguna injerencia en la vida de las personas, por tanto, le corresponde al pobre el decidir si quiere dejar atrás su miseria. Ejemplo de este optimismo descomunal lo vemos en William, protagonista del melodrama *Vidas paralelas*. William es repartidor de leche, de niño le amputaron el brazo izquierdo, pese a las calamidades, nunca pierde el optimismo y esta cualidad, además del deseo de superarse, quedan de manifiesto cuando dice: “Ya verá usted que en menos de un año, tendré un camión tan grande como aquél”.⁷⁶

La moral también ocupa un lugar importante dentro de esta escalada hacia el progreso, Yolanda Vargas Dulché es clara al mencionar que, sólo si se establece dentro de los límites de la moral y la justicia permitidos por el Estado, el protagonista será capaz de triunfar. No es casualidad que los personajes protagonistas de Dulché luego de que mantienen a lo largo del tiempo su honradez y buenas costumbres y, pese a los incalculables tormentos, humillaciones, afrentas y sufrimientos, reciben al final su recompensa debido a su bondad innata. En *Ladronzuela* se hace referencia a esto cuando Juan, el mayordomo de la familia, le dice a Perlita: “No llore, señorita, usted es muy buena y para los buenos siempre habrá un premio, no desespere usted que algún día encontrará ese premio, estoy seguro, se lo digo yo porque aunque soy un pobre sirviente, estoy viejo y tengo experiencia. Usted algún día será muy feliz”.⁷⁷

En repetitivas ocasiones Dulché explota el sufrimiento como requerimiento para poder progresar; dos casos son muy explícitos al mostrarnos esto: *¿Por qué?* e *Indita*, en la primera, la autora pone en el desenlace esta máxima del melodrama seriado: “Para los almas que sufren hoy, siempre hay un mañana”.⁷⁸ En *Indita*, una vez que María Isabel logra hacerse de una familia feliz y posición económica elevada, concluye con esta lección hacia la mujer mexicana: “Esta ha sido una historieta dedicada a ellas, a las mujeres de nuestro pueblo, que viene a la capital con el corazón limpio de maldad y ¡un justo deseo de progreso y de triunfo!”.⁷⁹ Otro ejemplo más; en *El pecado de Oyuki* vemos el siguiente diálogo sobre el triunfo de la bondad frente a la adversidad:

Sr. Pointer: Tú fuiste víctima del destino y has sufrido igual o más que nosotros.

Oyuki: No quisiera buscarles más penas de las que ya les causé.

Sr Pointer: Tú eres también la señora Pointer, te quedarás en esta casa, la única manera de que Aide nos perdone el haber guardado silencio sobre tu existencia es saberte feliz.

Oyuki: Gracias, señor Pointe.

Sr. Pointer: Nada tienes qué agradecer, porque lo que vas a tener es lo que mereces.⁸⁰

⁷⁶ *Pepín*, 13 de abril de 1948, p. 48.

⁷⁷ *Pepín* 7 de noviembre de 1947, p. 12.

⁷⁸ *Pepín*, 28 de enero de 1951, p. 4.

⁷⁹ *Pepín*, 7 de noviembre de 1951, p. 17.

⁸⁰ *Pepín*, 17 de septiembre de 1951, pp. 32-33.

La enseñanza es bastante clara: no importa la condición social, clase, etnia o situación económica, en la dinámica del progreso hay igualdad de oportunidades, tarde o temprano sin importar el excesivo sufrimiento, la protagonista siempre tiene su recompensa al estilo capitalista. La sumisión que se espera del pobre aunado a su “capacidad de emprendimiento” es la fórmula perfecta para evadir la condición de la pobreza. Ser pobre no es una clase social, en este esquema la pobreza es una especie de fase de transición hacia algo mejor si y sólo si no se incurre en la inmoralidad, en la perversión, en desobedecer a las normas institucionales que manda el Estado a través de su discurso moral.

Ahora bien, si se incurre en la perversión, las consecuencias pueden ser funestas para el transgresor. En *Violeta* notamos esto, Violeta es una chica de quince años, capaz de caer en cualquier baja para lograr un rápido beneficio económico, en un episodio asegura: “Pues yo no me conformo, si Dios o la vida no me dan lo que quiero, ya sabré conseguirlo”.⁸¹ Al final de la serie, Violeta queda desfigurada, lisiada, sola y en la miseria, poco después llega el eminente y respetable doctor Alejandro del Villar a matarla de un disparo en el pecho, el médico se justifica diciendo: “No me miren así... Mi misión en la vida es hacer bien a la humanidad y éste es el mejor que he podido hacerle”.⁸²

En las revistas de monitos, otro elemento que se debe tomar en cuenta para la correcta superación personal es la educación. Para 1943, Jaime Torres Bodet ocupa la Secretaría de Educación Pública e inmediatamente emprende una campaña contra el analfabetismo y una serie de reformas en las que buscaba moldear la educación primaria, enfocarla al nacionalismo y a la formación de ciudadanos ideales, dejando atrás la educación socialista y la llamada “escuela del amor” de Antonio Véjar Vázquez. La educación básica, estaba ya en la agenda gubernamental como asunto prioritario y ésta debía adaptarse a las pautas del Estado mostrando un creciente nacionalismo basado en el modelo económico imperante, a la vez que debía mediar entre las dos tendencias educativas anteriores.

Dejó claro que la escuela no debía ser ni un anexo clandestino del templo, ni un arma que apuntara deliberadamente contra la autenticidad de la fe urgía también a elaborar en profundidad —y no para el corto plazo— la doctrina de la educación mexicana que los frecuentes cambios de sistema habían impedido. No pretendía que fuera un modelo fijo de escuela, que uniformara arbitrariamente toda la escuela, sino una escuela que expresara lo mexicano.⁸³

Conciliación, nacionalismo, alfabetismo y civismo era lo que perseguía el ideal de Jaime Torres Bodet, para ello, era necesario unificar programas y planes de estudio en las escuelas

⁸¹ *Pepín*, 7 de enero de 1949, p. 32.

⁸² *Pepín*, 13 de julio de 1949, p. 11.

⁸³ Cecilia Greaves L. *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo*, México. El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2008, p. 56.

primarias urbanas y rurales. Las revistas de monitos apoyaron esta idea, además, José García Valseca, dueño y director general de *Pepín*, siempre se caracterizó por ser un maestro de la publicidad política. Las revistas de historietas se sumaban así a este ideal pese a que en algunos planteles la “literatura malsana” estaba prohibida.⁸⁴ Si una persona triunfa en los melodramas, debe también hacerlo con la educación como una de sus principales aliadas.

Incluso, José García Valseca hacía hincapié al deber “patriótico” de todo mexicano en sus historietas. En los márgenes de cada página de los pepines había frases de apoyo a una campaña gubernamental o al Estado mismo, en cuanto a la educación se pudo leer en las páginas de *Pepín* frases como: “Demuestre con hechos que usted es un buen mexicano. Combata el analfabetismo”⁸⁵ o “Mexicano: haz que la luz del alfabeto llegue a todos tus compatriotas que están cegados por la ignorancia”,⁸⁶ hasta se exhortaba a la clase alta a que se sumara a esta misión, el día siguiente se lee: “Si alguno de sus sirvientes no sabe leer, enséñelo”.⁸⁷

La escuela mexicana estaba orientada a formar buenos ciudadanos que respetaran los valores y la cultura nacional. En *Almas de niño*, esto se hace presente desde el primer número de la revista. La introducción muestra una escuela pública con bulliciosos niños entrando a un salón de clases, en la primer viñeta se lee: “En una escuela de gobierno inicia nuestra historia, donde tanto el niño pobre como el niño rico van a engrandecer su corazón y su cerebro con el anhelo de aprender”.⁸⁸ La educación que imparta el Estado para la historieta es necesaria para la convivencia sana como país y como “herramienta de vida”.

Los personajes y arquetipos de moralidad, a través de las páginas se suman a esta cruzada de proporcionar educación a los sectores más desprotegidos. Las clases bajas, hijos de los trabajadores, gente del pueblo, siempre deben tener una educación, no sólo para ellos, sino para que el país también salga adelante. En *Vidas paralelas*, Helen en sus ratos libres alfabetiza a los peones y a los hijos de éstos que trabajan en el rancho de su esposo William.⁸⁹ Se deja en claro que, para que la educación llegue al pueblo de México es necesario el esfuerzo de todos.

La educación básica es el pilar para la superación y progreso del mexicano. En los melodramas de Vargas Dulché, los protagónicos y coprotagónicos siempre tienen o buscan

⁸⁴ Cecilia Greaves, “El viraje conservador...”, *op. cit.* p. 419.

⁸⁵ *Pepín*, 5 de julio de 1952, p. 4.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁷ *Pepín*, 6 de julio de 1952, edición verde p. 19.

⁸⁸ Yolanda Vargas Dulché, (dibujos de Sixto Valencia Burgos) *Memín Pinguín*, año 1, no 1, México, editorial mundo vid, diciembre de 2006, p 1. La Hemeroteca Nacional, no conserva ejemplares de los primeros números de *Almas de niño*, empero, el argumento desde el principio es el mismo año con año con algunas variaciones en los nombres de los personajes y en algunas muertes que fueron consideradas demasiado “gráficas” para la época.

⁸⁹ *Pepín*, 15 de mayo de 1949, p. 19.

tener una carrera profesional que les permita abrirse paso en la vida, ejemplo: René San Cristóbal y Alejandro del Villar son médicos, y con esta profesión muy pronto se hacen de un considerable patrimonio; Gastón Powell en *El teléfono público* es ingeniero; Miguel Ángel en *Ladronzuela* es abogado y aunque comienza con un pequeño despacho, pronto logra hacer una considerable fortuna; Carlos Iturbide en *Gabriel y Gabriela* es gerente de una pescadería a nivel nacional. En reiteradas ocasiones se insiste en la necesidad de una profesión como garantía de mejora económica, en *Violeta* lo vemos la siguiente conversación:

Doña Refugio: Creo que te has vuelto muy exigente, Violeta, bastante hace tu hermana con sostener esta casa y tus estudios.

Violeta: Pues que no me sostenga los estudios que yo no se lo pido.

Cristina: ¡Por Dios, Violeta! Mamá no quiso ofenderte. Yo no quiero que trabajes tan joven, en cambio, si estudias y logras tener una profesión todo cambiará para nosotras, ¿no te parece?⁹⁰

La autora, promueve así el imaginario de que la educación superior es sinónimo de mejora económica y la educación básica es fundamental no sólo para el bienestar de la sociedad, sino para la prosperidad del país. Cuando se carece de eso, difícilmente se puede presentar una movilidad social, en *Indita*, Rosa Icela [sic], hija adoptiva de María Isabel, hace el siguiente comentario sobre Gloria, hijastra de María Isabel y su esposo: “La pobre Gloria la ha pasado mal con su esposo, como no se recibió se las han vistos gordas para sostenerse”.⁹¹ Al parecer, se legitima aquí el estereotipo de los cuarenta en el que los ciudadanos profesionistas adquieren una rápida movilidad social.

Yolanda Vargas Dulché crea y moldea una imagen de la educación en la que la educación superior es algo necesario para prosperar y en dónde la escuela primaria representa los pilares para el correcto desarrollo, esta imagen de la enseñanza en general no se diferencia mucho de la que estaba en la óptica posrevolucionaria, en especial la de educación básica. A través de las escuelas primarias y sus planes de estudio se buscaba forjar buenos ciudadanos. La escuela primaria tenía así una doble función: proporcionar la correcta educación aunado a la creación del “ciudadano ideal” como bien señala Cecilia Greaves:

Insistía en el respeto y la dignidad hacia la persona y en la integridad de la familia en la individualidad y en la libertad. El perfil humanista del mexicano quedó definido en su propuesta del “ciudadano del porvenir” y del “mexicano ideal” que condensaba las cualidades y valores que requería todo ciudadano y que la escuela debería promover y estimular, principios universales que bien podían coincidir con los que la Iglesia difundía:

⁹⁰ *Pepín*, 27 de diciembre de 1948, pp. 16-17.

⁹¹ *Pepín*, 6 de noviembre de 1951, p. 4.

un hombre íntegro, recto, leal, honesto, veraz, trabajador, responsable ante la sociedad y la patria, un hombre con sencillez, dignidad y probidad.⁹²

En los melodramas la sociedad es injusta, desigual, cruel, desagradable y la mayoría de las personas sólo velan por sus propios intereses. La sociedad desigual es una especie de dicotomía: para que haya riqueza es necesario que exista la pobreza, para que haya decencia debe existir la inmoralidad. Ni la riqueza ni la pobreza son enteramente malas o enteramente buenas, son elementos necesarios, propios de una sociedad que se va transformando hacia el progreso, y como ya se dijo en apartados anteriores, la pobreza es un eslabón superable. Sin embargo, los problemas entre grupos sociales (ya que no se maneja la concepción de clase social) se resuelven pacíficamente mediante el reconocimiento y la integración del “otro” al orden establecido.

Es decir, México es un crisol multicultural habitado por diferentes grupos sociales. La manera para que toda la población progrese es integrar a esas “minorías” al esquema moderno establecido por el Estado. No obstante, Vargas Dulché recurre a escenarios idílicos y paisajes alegóricos para representar esta unificación del “otro” hacia la cultura dominante. Salvo en *Indita*, donde el contexto (en apariencia) es una comunidad rural del país, la autora recurre a Estados Unidos, Europa, Asia o incluso a algún lugar alegórico de África para plasmar esta reconciliación de las razas.

Los ejemplos son muy vastos: en *Cruz gitana*, por ejemplo, la trama se desarrolla en Francia en la década de 1930, una gitana llamada Mayanin se enamora del militar francés Osvaldo Leroux, tiempo después se casan y comienzan su vida como un arquetípico matrimonio occidental. Aparentemente triunfó el amor, pero cuando pasan por una iglesia, Osvaldo le explica: “Quiero que vayas conociendo al Dios que ha de protegernos y cuidarnos, es necesario que tengas la misma fe que yo, Mayanin, entraremos a la Iglesia y rezarás conmigo”.⁹³ Los grupos marginados, deben aceptar la cultura y el modo de vida occidental si se quiere progresar en armonía.

Una vez que se acepta a la cultura hegemónica, se tiene que demostrar a la población en general que el “desprotegido”, el integrante de la minoría étnica o racial, es capaz de acoplarse y confrontar al mundo. En *Indita*, Ricardo Robles hace la siguiente afirmación sobre María Isabel: “Tengo una cocinera indita, hace tres meses entró a trabajar y como veo que es útil quiero irle quitando poco a poco lo indita”.⁹⁴ Al final, la autora es bastante clara al afirmarnos que el reconocimiento debe venir de la mayoría, por ejemplo en *Cruz gitana*,

⁹² Greaves, *Del radicalismo...*, op. cit., p. 57.

⁹³ Pepín, 24 de marzo de 1953, pp. 14-15.

⁹⁴ Pepín, 25 de marzo de 1951, p. 37.

Oswaldo asegura: “Te repito que haré de Mayanin una gran señora, y toda esa gente bestia que hoy la ha despreciado algún día la admirará”.⁹⁵

Ya sea en el Lejano Oriente, en los Estados Unidos, en México o en Europa, siempre el integrante de la minoría étnica (en la mayoría de los casos el protagonista), se somete por la vía pacífica al esquema cultural dominante. En el discurso gubernamental se hablaba del respeto a la cultura y valores indígenas como parte de la identidad de “lo mexicano”; sin embargo, en las representaciones hechas a través de los medios de la comunicación o en la cultura popular, el ser parte de una etnia, el no estar “castellanizado” era generalmente visto como sinónimo de atraso, este conflicto se notó en la misma sociedad como bien lo señala Cecilia Greaves:

Si bien el Congreso de Pátzcuaro (1940) había marcado los lineamientos de una nueva política con base en el respeto a la identidad y cultura indígenas, una sociedad culturalmente homogénea era la meta de la élite política de los años cuarenta. La diversidad cultural, entendida como barrera para el desarrollo, no lograba superarse: la escuela no había podido desterrar las lenguas autóctonas como tampoco castellanizar al indígena.⁹⁶

La igualdad entre los ciudadanos se fundamenta desde dos puntos de vista: desde el jurídico (“yo sólo sé que es mujer mexicana y que tiene el mismo derecho que tú y que yo para ganar dinero”,⁹⁷ asegura Ricardo Robles en *Indita*) pero también desde el religioso, en *El hijo de Emoé*, ambientada en el Estados Unidos esclavista del siglo XIX, Bogár [sic.] asegura: “Todos somos hijos de Dios sin importar el color de la piel. Ojalá que tanta sangre derramada ilumine los cerebros de los hombres que no han querido comprender la igualdad humana”.⁹⁸ Pese a esto, el reconocimiento para el ciudadano que progresa debe venir de parte de las élites y de la sociedad, en *Indita*, vemos un ejemplo de esto cuando María Isabel desciende del avión y dos mujeres conversan sobre su rápido ascenso:

Mujer 1: Dicen que su esposa era una mujer guapísima.

Mujer 2: Me habían dicho a mí que era una indita.

Mujer 1: Habladurías, es una de las mujeres más cultas.

Mujer 2: Dicen que habla tres idiomas.

Mujer 1: En Europa llamó la atención por su belleza y su lujo.⁹⁹

Al final, la integración en el melodrama se reduce a la aceptación del modelo industrial. Para querer progresar, para “llegar a ser alguien importante” en la vida, se requiere primero sujetarse a las normas previamente establecidas por el Estado y por la moral

⁹⁵ *Pepín*, 16 de marzo de 1953, p. 34

⁹⁶ Cecilia Greaves. “En búsqueda de la modernidad” *Op. Cit.*

⁹⁷ *Pepín*, 21 de marzo de 1951, p. 19.

⁹⁸ *Pepín*, 6 de junio de 1951, p. 41.

⁹⁹ *Pepín*, 4 de noviembre de 1951, pp. 22-23.

posrevolucionaria, que si bien se ha liberado de ciertas ataduras morales y conservadoras sigue siendo ampliamente severa y rigurosa en cuanto a ciertas pautas y modales que debe tomar la sociedad. Al final, el modelo capitalista es igual para todos, los escenarios idílicos son los preferidos por la autora para hacer este tipo de ponderaciones. En *El hijo de Emoé*, Bogar y su amigo Albert tiene una conversación sobre el esclavismo, en la que Bogar, usando sus capacidades de persuasión, opta por un modelo más “igualitario”:

Albert: ¿Dejar en libertad a todos?

Bogár: Sí, Albert. ¿Por qué te extraña? Un negro tiene el mismo derecho de un blanco...
¡Exactamente igual!

Albert: Pero, hermano, si pusiéramos en libertad a todos los esclavos ¿quién cuidaría las tierras? ¿Quién levantaría el algodón? ¿Quién haría todo?

Bogár: Negros y blancos, los que quieran trabajar por un jornal, pero no por la fuerza ni bajo la amenaza de un látigo.¹⁰⁰

En 21 de los 22 melodramas analizados, el ascenso social se presenta como una ambición necesaria de todo personaje que quiera obtener éxito en su vida personal y familiar. Yolanda Vargas Dulché no niega que en la sociedad mexicana hay una profusa desigualdad social, incluso en repetidas ocasiones lo plasma a través de la gráfica, sin embargo, no se alude a las políticas estatales como las responsables de esta polarización. La movilidad social no sólo es posible, sino que es algo obligatorio para poder adaptarse a los tiempos modernos. El obtener un rápido éxito en lo económico depende de uno mismo, en la dinámica del progreso para triunfar se necesita iniciativa.

La configuración de la mentalidad progresista en los personajes ocurre en la juventud, o en algunos casos, desde la niñez. Para el progreso económico es necesario un anhelo de superación personal. Vargas Dulché hasta cierto punto comparte la idea que tiene el discurso oficial al afirmar que, jurídicamente, todos los mexicanos son iguales y por ende, tienen el mismo número de oportunidades. Además del deseo, para triunfar se requiere llevar una vida sometida a las leyes y a la moral propuesta por el Estado y sociedad. El actual modelo económico debe homogeneizar a su sociedad, esto es integrar a las “minorías étnicas” y ofrecerles una nueva perspectiva de triunfo ante el discurso desarrollista de las élites.

Es innegable que la visión de Yolanda Vargas Dulché sobre la movilidad social se asemeja mucho a los esquemas propuestos por el Estado y a las representaciones hechas de la misma en el cine mexicano; no obstante, lejos de evadirlas o criticarlas peyorativamente por su carencia de objetividad, el cómic romántico-sentimental es una útil herramienta historiográfica en cuanto a la representación de la sociedad mexicana. Más allá de ver si “es cierto” o no, las revistas de historietas ofrecen una singular gráfica de la sociedad en su

¹⁰⁰ *Pepín*, 28 de enero de 1951, pp. 11-12.

conjunto, son una ventana para comprender las representaciones que tenían del país ciertos grupos sociales. En el caso de la movilidad social, Vargas Dulché nos introduce a un mundo de desigualdad y de constantes cambios, en el que bajo la óptica desarrollista es posible adaptarse y progresar como buen ciudadano. El melodrama en sus cómics se convierte en una especie de “manual” para adaptarse a la nueva dinámica estatal:

El Melodrama fue el género que los emisores del discurso emplearon para mostrar lo permitido y lo prohibido de las conductas amorosas. En las revistas femeninas y en las novelas de folletín, fueron el ingrediente que contribuyó a hacerlas comercialmente rentables. El mismo se presentó en argumentos de radionovelas, dirigidas a un amplio público popular; también argumento de películas, las que tantas lágrimas arrancaron a las espectadoras en la salas de cine, válvula de escape y reflejo del agobio en que vivía la sociedad mexicana en esos años.¹⁰¹

De las múltiples chambas que coexisten con el llanto: artes, oficios y profesiones en el cómic

En la sociedad imaginaria retratada en los melodramas de Yolanda Vargas Dulché, innumerables profesiones, oficios y trabajos son representados en las páginas de la historieta. El trabajo es lo que define al protagonista o al personaje; un individuo que ejerce una profesión (siempre y cuando ésta sea honrada), con sus esfuerzos y su dedicación contribuirá enormemente al desarrollo y el progreso del país. Sin embargo, el que es perezoso y desobligado, o quien ha construido una fortuna a base del engaño y la impudicia, poco o nada aporta al país, por tanto debe ser castigado.

De los numerosos empleos, el que se lleva todas las loas por parte de la autora es el del docente. En 13 argumentos se menciona la figura del maestro de escuela, y en todas se tiene una imagen favorable del profesor. Los casos más trascendentales son Ana Luisa en *¿Por qué?* y el bondadoso pero estricto profesor Romero de Memín en *Almas de niño*, en este último, se ven las características deseables en todo docente: inteligente, comprensivo, amable, estricto, enérgico cuando es necesario, además de que sus alumnos le profesan una total admiración.¹⁰²

Sin importar el nivel educativo, la figura del docente encarna compañerismo, amistad y conocimiento, ejemplo: Ana Luisa en *¿Por qué?* ayuda al pequeño René, hijo de su ex pareja, en sus problemas personales a la par que cumple con sus actividades docentes¹⁰³ y Miss Brown profesora de Ciencias de Helen y Doris en *Vidas paralelas*, les brinda apoyo,

¹⁰¹ Martha Eva Rocha Islas “Como se enamoraban madres y abuelas de antaño. Cortejo y noviazgo en el siglo XX, 1900-1960” en José Antonio Pérez Islas, Maritza Urteaga Castro-Pozo (coord.), *Historia de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de la juventud /Archivo General de la Nación/ Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud, 2004, p. 192.

¹⁰² *Pepín*, 23 de septiembre de 1947, p. 38.

¹⁰³ *Pepín*, 2 de septiembre de 1950, p. 41.

cariño y es cómplice en las aventuras amorosas de sus alumnas ya que según ella: “Soy comprensiva únicamente, precisamente porque soy una señorita vieja que desconoció el amor, no quiero que ustedes sepan esa amargura ¡Es tan triste no tener una ilusión!”.¹⁰⁴ Para un Estado en el cual la educación es cuestión fundamental, la imagen del docente tiene un lugar privilegiado, pronto, este retrato del docente ideal se fue reproduciendo en otros medios, incluso en los manuales escolares:

En los manuales escolares se presentaba al maestro como un hombre sabio, justo y cariñoso hacia los menores. Se procuraba hacer ver al profesor como un delegado de los padres a quienes sustituía en la formación de los hijos. Por ello los maestros eran investidos de cualidades como bondad, la paciencia, la afabilidad y la comprensión. Al profesor se le presentaba como un ser comprensivo y cariñoso con sus alumnos pero también como un padre exigente e implacable.¹⁰⁵

Cuando el gobierno da un fuerte impulso a la educación, el ser docente se convierte en una profesión trascendental, una actividad que da prestigio ante la sociedad. No sólo en la historieta el profesor era el arquetipo de bondad y sabiduría, en medios de comunicación, sobre todo en el cine, la figura del docente adquirió un singular cariz; desde María Félix en *Río Escondido* (1947) hasta Mario Moreno “Cantinflas” en *El profe* (1970) se plasmaba al maestro como alguien fundamental para el progreso de la sociedad. Esta cantidad abrumadora de imágenes, pronto lograron crear un imaginario sobre el ser y el deber ser del docente en toda la población.

Estas imágenes han colaborado a crear un imaginario ajeno a la realidad del docente, fortaleciendo los tabúes acerca de la profesión de enseñar, donde el profesor debe ser un modelo a seguir, un ser ejemplar, desinteresado y culto, con la misión consiste de salvar a la sociedad de la ignorancia. Se enfatiza el lado sublime del asunto y la compensación simbólica opuesta a la material dibujando un mentor que vive y sobrevive con base en el prestigio y las alabanzas.¹⁰⁶

Sin embargo no todo es paz, serenidad y bondad en el interior del docente. Pese a que el castigo corporal estaba prohibido en las escuelas, era permisible y necesario aplicarlo si el alumno incurría en una falta. En *Almas de niño*, el profesor Romero reprende a Memín por una travesura, el castigo que el pequeño negrito recibe es sumamente particular: el profesor lo obliga a confesar su crimen y le da numerosas nalgadas para que “no lo vuelva a

¹⁰⁴ *Pepín*, 13 de febrero de 1948, p. 6.

¹⁰⁵ Marta Luz Arredondo Ramírez, “Los libros de historia para niños de primaria y la identidad nacional” en Antonio Padilla, et al., *La Infancia en los siglos XIX y XX. Discursos, imágenes, espacios y prácticas*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Casa Juan Pablos centro cultural, 2008, p. 250.

¹⁰⁶ Sonia Ibarra, “El Maestro en el cine Mexicano” en *Quaderns Digitals*, No. 16, Valencia, Fundación Bancaja, 2003, p. 18, disponible en http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.DescargaArticuloIU.descarga&tipo=PDF&articulo_id=6925. (Consultado el 12 de abril de 2015).

hacer”.¹⁰⁷ Al parecer, la severidad y la máxima “La letra con sangre entra” son una herramienta del profesor para mantener la disciplina, en palabras de Guadalupe Santos Carreto:

En el imaginario de la época se consideraba que si se quería moldear la conducta de los pequeños, los adultos debían enseñar a éstos a someter sus naturales impulsos y ajustar su comportamiento según los códigos de moralidad y urbanidad vigentes. La disciplina escolar se convirtió en un dispositivo para que el niño adquiriera “el pleno dominio de sí” esto es el control de su natural espontaneidad.¹⁰⁸

En la gráfica y los diálogos, también se puede apreciar que la docencia es un empleo mal pagado; sin embargo, los docentes se ven compensados con el reconocimiento de los alumnos y de la sociedad en general. Generalmente en comunidades rurales, la función del profesor iba más allá del aula, desde la reparación y construcción de calles hasta la organización de la comunidad fueron algunas de las funciones extra que desempeñaba el maestro. Por consiguiente, los profesores constituyeron una imagen favorable en la sociedad y en las representaciones a través de la cultura popular. Alberto Arnaut, resume de esta forma la influencia del docente:

En grandes regiones del país los maestros fueron, los primeros y por mucho tiempo casi los únicos agentes gubernamentales que tuvieron contacto con los campesinos y habitantes de las aldeas, rancherías pueblos y ciudades pequeñas. Ellos contribuyeron a abrir caminos, establecer oficina de correos y telégrafos, a organizar a los campesinos y jornaleros e integrarlos a la CNC o a la CTM.¹⁰⁹

Otra profesión que generalmente aparece constantemente en las páginas cómic de Vargas Dulché es la del policía y el funcionario encargado de administrar justicia. Desde los policías rasos hasta los jueces de alto rango, Yolanda Vargas Dulché muestra una imagen filantrópica del sistema judicial mexicano. Salvo *Almas de niño*, donde los niños reciben maltrato en las Islas Marías¹¹⁰ en la mayoría de la ocasiones la justicia es justa e imparcial para todos los mexicanos, y tarde o temprano terminará por favorecer a los protagonistas, en *El teléfono público* por ejemplo, las amigas Gloria y Maruja en un primer momento son acusadas por la policía, aunque después la justicia falla a su favor al darles la custodia de un bebé al cuál adoptaron.¹¹¹

¹⁰⁷ *Pepín*, 12 de octubre de 1946, p. 47.

¹⁰⁸ María Guadalupe Santos Carreto, “Escuela y vida infantil en México entre los siglos XIX y XX”, en Padilla, *op. cit.*, p. 295.

¹⁰⁹ Alberto Arnaut Salgado, *Historia de una profesión, Los maestros de educación primaria en México, 1887-1994*, Segunda edición, México, CIDE, 1998, p. 95.

¹¹⁰ *Pepín*, 1 de septiembre de 1946, p. 45.

¹¹¹ *Pepín*, 13 de diciembre de 1952, p. 31.

El ideal del cómic melodramático, de la autora y en general de la historieta es que la justicia debe beneficiar a la población, no importa la condición económica o clase social de las personas, las leyes siempre en la dinámica historietil deben ayudar al más necesitado. Los funcionarios públicos encargados de la correcta administración judicial suelen ser tipos severos, conscientes de su deber como funcionarios de gobierno, dispuestos a ayudar al desamparado. En *Almas de niño* este ideal es encarnado por el licenciado Flores, director del penal de las Islas Marías, quien al ver la buena conducta de Fernando, lo pone en libertad.¹¹²

Lejos queda la imagen de la policía corrupta, ignominiosa y coludida con la delincuencia. La idea de Vargas Dulché y del cómic mexicano es bastante clara: en un mundo moderno, el sistema penal y judicial también debe serlo; la justicia con todo su aparato burocrático debe ser leal a sus ideales y lograr un beneficio a toda la población. Un sistema judicial corrupto, elitista e ineficiente no va de acorde a la imagen moderna e industrial del país.

Y es en este México moderno cuando los profesionistas universitarios adquieren un papel preponderante en la vida nacional. En las representaciones hechas a través del melodrama seriado de Vargas Dulché, en 14 de 22 argumentos, los protagónicos y coprotagónicos desempeñan una profesión universitaria, el ser universitario es en el cómic una cuestión de estatus, quien posee una carrera universitaria forzosamente triunfará (al menos materialmente) en la vida: médicos, abogados, arquitectos, ingenieros, científicos son las profesiones predilectas por nuestra autora en la que, según su visión, contribuirán al desarrollo del país.

De todas éstas, la profesión del médico es de las mejores vistas y retratadas por la autora. Esto lo notamos en la personalidad de Alejandro del Villar en *Violeta*: bueno, humanitario, comprometido, trabajador y deseoso de prestar un servicio a la sociedad. Otro ejemplo más lo tenemos en el Dr. Charles Haller de *Alma en los labios*, quien cura de su parálisis a Evelyn sin cobrarle un solo centavo porque “Lo hacía con el mejor placer, nunca esperé cobrar nada”.¹¹³ El médico no sólo representa prestigio económico, también es sinónimo de trato humanitario y caridad.

¿Por qué esta imagen del médico como prototipo de ayuda humanitaria? Recordemos que desde la constitución de 1917, la asistencia social quedó integrada como uno de los preceptos fundamentales del nuevo gobierno revolucionario. El Estado mexicano, se comprometía de esta manera a garantizar los servicios de seguridad social para sus trabajadores, el punto máximo de esta responsabilidad se vio en enero de 1943 con la creación del Instituto Mexicano del Seguro Social. En un Estado donde la salud y seguridad

¹¹² *Pepín*, 6 de septiembre de 1946, p. 36-39.

¹¹³ *Pepín*, 14 de enero de 1948, p. 44.

social son cosas prioritarias, los médicos tendrán un papel importante en el desarrollo de éstas. El gobierno mexicano era árbitro y protector en la seguridad social de la población:

Además de reconocer la existencia de los derechos sociales frente al quehacer estatal, su dinámica incorporó a los sujetos beneficiados y obligados por aquellos: “No sólo se le confía (al Estado) un arbitraje inclinado a los intereses generales de la sociedad, asumiendo el papel de proteger a las mayorías, sino que se le dota de mecanismos que garanticen para esa misma sociedad su derecho ejercer vigilancia en favor de lo que ha conquistado y se haga posible que mediante el acceso a los órganos de poder exista una correspondencia permanente entre estos intereses y quienes los representan”.¹¹⁴

Otra de las profesiones que también se lleva enaltecimientos y elogios en el melodrama de Vargas Dulché es la de abogado. Los ejemplos más notorios los tenemos en Ricardo Robles en *Indita* y Miguel Ángel en *Ladronzuela*. Ambos personajes son el prototipo de mexicano ideal: justos, leales, respetuosos de la ley, humanitarios, bondadosos en extremo, aunado a que complementan esta cualidad con su buena posición económica. El abogado en las historietas está consciente de que la ley debe beneficiar al desprotegido y que ante la ley, todos los mexicanos son iguales, por lo menos en el discurso hay una empatía con los ideales del Estado mexicano.

En cuanto a las profesiones “útiles” para los ideales del Estado, Dulché pone énfasis en dos: el arquitecto y el ingeniero. En un país en crecimiento urbano y cuya definición de progreso se traduce en la creación de infraestructura para el mejoramiento de las condiciones económicas de la sociedad, estas carreras serán especialmente útiles. En seis argumentos se destaca la labor de estas profesiones, siendo los principales casos Gastón Powell en *El teléfono público* y Leobardo López en *Indita*. En la última serie, Leobardo está construyendo una carretera y menciona que ésta “beneficiará el comercio”.¹¹⁵

Ser ingeniero o arquitecto en los melodramas es sinónimo no sólo de estatus, sino copartícipe en el progreso del país. Ingenieros y arquitectos no son sólo profesiones que dan reconocimiento, la ingeniería, a través de sus conocimientos, contribuirá con la creación de infraestructura, mientras que la arquitectura hará lo propio al crear nuevos espacios públicos y de vivienda. Desde el sexenio del presidente Ávila Camacho, éstas profesiones ocuparon un lugar trascendental, incluso, el gobierno federal implementó sus propias dependencias para la creación de infraestructura y obras públicas.¹¹⁶

¹¹⁴ Limón Rojas Miguel, “La Participación política como derecho social” citado por Emilio Rabasa Gamboa “El IMSS: salud, seguridad y solidaridad social” en *Revista de Administración Pública*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, Número 69-70, enero-junio de 1987, p. 158.

¹¹⁵ *Pepín*, 20 de enero de 1951, p. 8.

¹¹⁶ Luis Aboites Aguilar, “Bernardo Quintana e ICA. Movilidad social, innovación tecnológica y educación superior en México: 1947-1960”, en Von Mentz, *op. cit.*, p. 54.

Ahora bien, pese a que la mujer es importante en la obra de Vargas Dulché, salvo en docencia, no tenemos la imagen aún de mujeres profesionistas, las mujeres suelen desempeñar funciones menores, de apoyo a los profesionistas como secretarias, empleadas domésticas, asistentes y hasta obreras,¹¹⁷ pero nunca hay mujeres diplomáticas, abogadas o ingenieras. En un Estado “moderno” todavía existen hábitos conservadores. Los oficios más recurrentes en las mujeres “preparadas” suelen ser la maestra y la secretaria. Para mitad de siglo, las secretarias ocupaban ya un lugar importante en la sociedad posrevolucionaria.

Como contrapeso a la novia virgen, los años cincuenta fueron también época de las secretarias, las amantes que entre casas chicas y grandes rivalizaban y disputaban al hombre que las había conquistado a base de promesas y mentiras, pero que decidieron vivir sus tragedias de amor, su destino anónimo de “segundo frente” al lado del “macho mexicano” que en las reuniones de cantina se ufana de sus conquistas.¹¹⁸

En cuanto a lo que podríamos llamar la masa de trabajadores urbana y rural: pescadores, ganadores, agricultores, pequeños comerciantes, obreros trabajadoras domésticas, pequeños artesanos, la autora no ve estos oficios como algo peyorativo, al contrario, la masa de los trabajadores es la que más ayuda con su esfuerzo al desarrollo del país, pese a su condición económica es mala y en ocasiones hasta miserable. Dulché los dota de una “mentalidad emprendedora” si se lo propone, no sólo puede subsistir con su esfuerzo, como ya se vio en apartados anteriores, en el país configurado a través del melodrama de Vargas Dulché, el pobre puede dejar de serlo siempre y cuando se lo proponga.

Un oficio brilla por su ausencia: en un sistema donde impera el control de un solo partido, la figura del político es prácticamente nula, si bien hay mención hacia las funciones políticas en *Juventud de príncipe y Pasión de una reina*, argumentos que se desarrollan en una Europa ficticia. En los demás argumentos no están representados ni el presidente, su gabinete, gobernadores u otro cargo de elección popular. En los sexenios del Milagro Mexicano la política es tema tabú; toda crítica o mención a ésta debe ser moderada si se quiere estar al margen de la censura, incluso en otros argumentos se soslaya este aspecto de lo “peligroso” que resulta hablar de política.¹¹⁹

La única mención directa que hace Yolanda Vargas Dulché al gobierno de la República es en el argumento *¿Por qué?* en él, Ana Luisa reflexiona su situación como maestra de primaria: “Pero eran en vano mis esfuerzos, cuando se trabaja para el gobierno no se recibe

¹¹⁷ *Pepín*, 1 de abril de 1949, p. 23.

¹¹⁸ Rocha Islas, *op. cit.*, p. 193.

¹¹⁹ En las obras de Yolanda Vargas Dulché no se menciona directamente, pero algunos argumentistas como José Guadalupe Cruz hicieron mención a esto, en la serie *Chulavista y Fijapelo* se hace la aclaración: “No hables de política, es pecado”. *Pepín*, 20 de octubre de 1946, p. 3.

recompensa alguna, mi sueldo seguía lo mismo que dos años antes”.¹²⁰ Las injurias al gobierno cesan unos números más adelante cuando Ana Luisa recibe una duplicación de su sueldo debido a su desempeño docente. No hay espacio para la crítica al sistema en los pepines, sólo con una sociedad unida México progresará enormemente.

Así, Vargas Dulché muestra una sociedad donde aparentemente la mujer quiere ser integrada al nuevo esquema industrial con su incorporación a la vida pública; pero que sigue heredando costumbres conservadoras decimonónicas al mostrárla aún dependiente de la autoridad del marido y sujeta a labores domésticas: una mujer que paulatinamente se va integrando al mercado laboral en aras de adaptarse al nuevo progreso económico, aunque se le han negado espacios universitarios. El siglo XX significó la revolución de las mujeres; sin embargo, en nuestro país esto no significó una mejoría en todos los aspectos.

A su vez, los melodramas nos muestran como la familia tradicional se ha ido alterando con la entrada de la modernidad industrial. La familia numerosa con hasta tres generaciones viviendo en un mismo techo es cosa ya del pasado, en los melodramas la autora suele presentarnos familias trucas y disfuncionales, donde prevalece el abandono familiar de alguno de los miembros y la falta de cariño. Vargas Dulché aboga así por la familia tradicional y unida, que de acuerdo a su visión, es la ideal perfecta para que la sociedad puede desarrollarse y adaptarse correctamente a esta nueva dinámica capitalista ocasionada por la creciente industrialización auspiciada por el Estado.

En cuanto a la desigualdad, no se niega ni implícita ni explícitamente que en el país haya una profunda desigualdad social. En este retrato de la sociedad las alusiones al gobierno son prácticamente nulas, por consiguiente, en los cómics no se culpa al gobierno de la inminente polarización de la sociedad. En las páginas de las historietas la desigualdad social es algo inevitable y hasta cierto punto es una cuestión innata y hasta providencialista (“Dios le dio a cada uno lo que merece”). No obstante depende del pobre salir de esa condición, para que el desamparado salga de la pobreza es necesario una mentalidad “emprendedora”, en pocas palabras: trabajo duro, esfuerzo, acatar las normas jurídicas y morales impuestas por el Estado y la sociedad. En esta concepción idealizada, para lograr un ascenso social es necesario un elemento de vital importancia: la educación.

Yolanda Vargas Dulché muestra a su vez, que en una sociedad y país que transita hacia el progreso, las profesiones universitarias son sumamente importantes ya que contribuirán al perfeccionamiento de las instituciones y la infraestructura mexicanas. Ser ingeniero, arquitecto, o abogado, no sólo es visto como símbolo de estatus social y económico, sino que son las profesiones y carreras universitarias que contribuirán al continuo perfeccionamiento del país. En este desfile de profesiones, el ser empleado, agricultor u

¹²⁰ Pepín, *27 de noviembre de 1950*, p. 9.

obrero no es motivo de vergüenza, al contrario, la masa de trabajadores es igual de importante en el derrotero de México como país.

Para concluir, los melodramas de Dulché permiten conocer el funcionamiento de una sociedad que se encuentra en una transición ocasionada por la implantación de un nuevo esquema económico. A través de los cómics, Yolanda Vargas Dulché construye un imaginario sobre el funcionamiento y el comportamiento de la sociedad. Desde el inicio de del argumento la sociedad mexicana se nos muestra como una estructura con enormes desigualdades, pero la cual se puede ir perfeccionando. Más que un simple entretenimiento popular, los melodramas de Vargas Dulché crean, moldean, proponen y configuran una sociedad acorde a los cambios suscitados en México y afín con el discurso oficialista.

4. Aires de modernidad y tradición: México en la visión de Vargas Dulché

México ante las historietas

Para 1950, en México había 26 ciudades de más de 50 mil habitantes, entre las cuales sobresalían la Ciudad de México, Guadalajara, Puebla y Monterrey con su creciente desarrollo industrial.¹ Las décadas de 1940 y 1950 en las ciudades, especialmente en la capital, son de constantes cambios en su estructura urbana y cultural. Esto no sólo se ve reflejado en los flamantes edificios que son vistos como baluartes de la modernidad como es el caso de la Torre Latinoamericana, inaugurada en 1956, y el Multifamiliar Miguel Alemán en 1947, sino también en una alteración en la organización social y cultural del país.

Las formas de ocio y entretenimiento se amplían y se diversifican de acuerdo a la posición económica y social de los pobladores. Ejemplo de esto es la entrada a escena de nuevos deportes: el fútbol toma el relevo para sustituir al beisbol como deporte más popular entre las masas, a su vez nuevas diversiones se hacen presentes como los “dancings”, centros nocturnos y cabarets de barriada que pronto se hicieron acreedores a las miradas inquisitivas del Estado mexicano. Al igual que la estructura urbana, con la llegada de la industrialización nuevas formas de recreo se volverían más comunes en las representaciones hechas a través de la cultura popular:

Los años cuarenta, cincuenta, e incluso ya desde los treinta, son décadas de una inacabable vida nocturna que transcurre en teatros, salones de baile, cabarets, burdeles, zonas de tolerancia para la práctica de la prostitución y hoteles de paso, “de rato”, “de entrada por salida”, o “de brinco o de ladilla”, denominaciones que utiliza Armando Jiménez para ese tipo de posadas.²

La cultura popular se contrapone en muchas ocasiones a la llamada “alta cultura”. Frente al tenis o al golf, deportes considerados como los favoritos de la élite capitalina, se erigen el beisbol y el futbol, practicados en barrios, calles o patios de recreo en las escuelas públicas; frente a los lujosos centros nocturnos coexisten cabarets y salones de bailes *ex profeso* para las clases populares; frente a lujosos restaurantes conviven fondas y cafés de chinos de

¹ Iturriaga *op. cit.*, p. 21.

² Carlos Medina Caracheo, *El club de media noche Waikiki, un cabaret de época en la ciudad de México*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010, 107 p. (Tesis para obtener el grado de maestro en Historia).

módicos precios. Los lugares comunes los resume Carlos Monsiváis en el siguiente apartado:

Otras instituciones de la etapa anterior a 1968-1970: la calle, el dancing, el cine de barrio, el cabaret, la fiesta de quince años, la carpa (donde hacen su debut Cantinflas, Medel, Resortes, Pompín Iglesias), el teatro de revista la línea de autobuses (la Peralvillo-Cozumel o la Zócalo-San Lázaro o la Peña Pobre-Socialista), la taquería, el café de chinos y muy destacadamente el Zócalo, el recinto de las masas cuando se sienten solas y la Basílica de Guadalupe, a donde van las multitudes cuando se quieren sentir acompañadas.³

La ciudad de México, con todo y sus cada vez más diversos lugares de ocio, diversión y entretenimiento, su cada vez más complicada y moderna red de transporte público, sus modernos edificios y vialidades de comunicación, presenta severos problemas urbanos debido a una marcada diferenciación económica. Las revistas de monitos, a través de su gráfica y los argumentos plasmarán este cambio. Tanto la cadena del coronel García Valseca y el *Chamaco* de Ignacio Herrerías no sólo mostrarán los crecientes cambios y la dinámica urbana, sino que tomarán una postura e, implícitamente, le mostrarán al lector como desenvolverse en ese medio.

En el caso de las obras de Yolanda Vargas Dulché podemos introducir una característica muy particular: 10 de los 22 argumentos se ambientan en países extranjeros, sin embargo, llevan impregnado cierta aura de “mexicanidad”, de tal suerte que gracias a la libertad argumentativa podemos ver expresiones populares como “¿Te crees muy macho?” o “Ya se armaron los cocolazos”⁴ en países tan lejanos como Japón y en contextos cronológicos tan distante como la Guerra de Secesión norteamericana.

El presente capítulo tiene como objetivo analizar la visión que Yolanda Vargas Dulché plasmó sobre este México de contrastes cambios y crecimientos. Para tener una perspectiva panorámica, se atenderán principalmente los aspectos del campo y la ciudad, la modernidad industrial, así como la vida cotidiana. Asimismo, en argumentos cuya temática principal es la movilidad social, la pobreza ocupa un lugar importante en la visión de la autora, por lo que también formará parte de este análisis.

Empero, es necesario aclarar una premisa: el término “moderno” no se usará aquí para referirse al proceso histórico en sí, sino al concepto empleado por políticos y la élite mexicana. Lo “moderno”, a los ojos de los empresarios, editores y gran parte del sistema político mexicano, era considerado como aquellos cambios que se vislumbraban a raíz de la llegada de la industrialización impulsada por el Estado, es decir, nuevas tecnologías, una

³ Carlos Monsiváis, “Dos antiguas residencias de la Patria” en Carlos Monsiváis, *Et. al, De San Garabato al Callejón del Cuajo*, México, CONACULTA/Museo del Estanquillo, 2009, p. 15.

⁴ *Pepín*, 4 de marzo de 1948, p. 44.

nueva estructura urbana, así como cambios en las formas de vida. Lo “moderno” no sólo era identificado como lo nuevo, sino como algo que hace que el país se encamine hacia el progreso económico e industrial.⁵

Con este breve y somero acercamiento se pretende rescatar una forma de historiografía que si bien no es novedosa, por lo menos nos ayuda a vislumbrar nuevas perspectivas de análisis sobre las formas de cultura popular y el desarrollo del país durante los años cuarenta y principios de los 50. La imagen del cómic sin valía académica debido a su condición de cultura de masas ha quedado superada. Hoy en día, la historieta puede abrir nuevos horizontes académicos, donde las obras de Yolanda Vargas Dulché son un claro ejemplo de ello.

El México que llegó: imágenes generales de la ciudad y el campo

Conviene señalar que Yolanda Vargas Dulché vivió gran parte de su vida en la Ciudad de México. Por lo que no es extraño que la mayoría de sus argumentos estén ambientados en dicha urbe, aunado a que la gráfica contribuye a resaltar principalmente calles, avenidas, monumentos históricos e imponentes edificios de la capital. En 10 de los 22 argumentos la trama se desarrolla en el Distrito Federal, mientras que en 17 de 22 el ambiente urbano, ya sea en México o en un contexto internacional, prevalece. A su vez, en 9 series predominan ambientes externos o exóticos, como Estados Unidos durante su Guerra Civil o el Japón de los años treinta.

Por ejemplo, el escenario donde se desarrolla *Violeta* es la ciudad. Dulché retrata principalmente una ciudad en crecimiento, se abandona el ambiente rural; se alcanza a notar el alumbrado público, las avenidas principales, los imponentes edificios con su cotidianeidad, gente trabajando y estudiantes inmersos en una rutina que incluye la casa, trabajo o escuela. Ahora bien, cuando el argumento se desarrolla en un contexto ajeno al país, la gráfica no difiere mucho, la autora y el dibujante privilegian los grandes edificios, imponentes avenidas con sus comercios y servicios, el objetivo al parecer es el mismo: destacar los cambios acaecidos en las urbes resaltando su desarrollo en servicios públicos e infraestructura.

Asimismo, otro aspecto de gran importancia que se señala es la vida en el barrio, el terruño, la colonia; un microcosmos donde se dirime la vida sentimental y personal de gran parte de los personajes del melodrama seriado. El barrio a su vez es lo que dota de identidad a los protagonistas; no obstante, Vargas Dulché y su equipo gráfico a veces rozan en lo fantástico al retratar una imagen placentera de los barrios y las colonias capitalinas: en *Flor*

⁵ Vid. Luis Bernal Tavares, “El Proyecto Alemán-Lombardo. La modernización equívoca de la posguerra” en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, México, UNAM/IIH, No. 18, 1998, pp. 171-198.

de arrabal, por ejemplo, vemos un barrio con caminos pedregosos, comercios en las calles, pero al fondo se ven los automóviles, que vislumbran la llegada de la modernidad.⁶

Los barrios son mostrados apacibles en el melodrama, existe el antagonista mas no los hampones, no hay delincuencia, la vida aparentemente es tranquila, aunque se advierten los peligros de una vida licenciosa, el barrio siempre es apacible, tranquilo y, pese a las carencias económicas, un lugar pacífico para vivir. El barrio, la colonia popular y las vecindades son lugares que se dirimen entre la tradición y la modernidad, pueden tener automóviles y alumbrado público, aunque, a su vez impera una moral con reminiscencias conservadoras.

Incluso cuando el argumento está ambientado en un país extranjero, se resalta este aspecto, una sociedad atrapada entre la industrialización y la tradición. En *El pecado de Oyuki*, por ejemplo, notamos a la protagonista quien llega con ropas tradicionales japonesas en el Tokio de 1930, en la introducción se lee: “Una japonesita de aspecto provinciano miraba alelada las bonitas pagodas que se alzaban en las calles como retando a las nubes, junto a ella descansaba un lío de ropa que hacia comprender que la muchacha acababa de llegar a la ciudad”.⁷ En pocas palabras, no importa cuál sea el contexto, siempre se resalta la creciente modernidad que emerge frente a la tradición.

El barrio, con todo y sus usos y costumbres, poco a poco cede paso a la creciente modernidad, y aunque se trate de rescatar una imagen placentera y no conflictiva de las colonias populares, Vargas Dulché pone énfasis en los cambios culturales acaecidos en la ciudad de México. El barrio, como ya se dijo, tiene reminiscencias conservadoras, pero poco a poco la modernidad se abre paso. La autora recurre a una comparación cultural para demostrar lo anterior. Generalmente tenemos a un personaje mayor de edad que da una opinión sobre la ciudad frente a uno menor que se opone a esta visión, en *Flor de arrabal* notamos esto cuando la “Tía Jeremías” da esta opinión sobre las costumbres de la ciudad:

¡Qué vecindad! Creo que hasta se rieron de mí porque salí en la mañana al mercado con sombrero... ¡Qué costumbres, qué licencia! Los muchachos y las muchachas del brazo por las calles ¿es que no hay aquí rejas para sus expansiones? ¡Qué barrio tan licencioso! Las jóvenes con las faldas a la rodilla. ¿Es Sodoma o Gomorra?⁸

Pese a esto, se resaltan los aspectos positivos de la vida citadina, como sus modernos edificios.⁹ La ciudad de México sobre todo, como capital del país es también la capital del progreso, la tierra de las oportunidades, se crea alrededor de ésta un discurso donde la

⁶ *Chamaco*, 22 de abril de 1944, p. 25.

⁷ *Pepín*, 16 de noviembre de 1949, p. 5.

⁸ *Chamaco*, 23 de abril de 1944, pp. 29-30.

⁹ *Chamaco*, 24 de abril de 1944, p. 19.

ciudad con todo y su crecimiento se enfrenta al conservadurismo persistente. Lo que se resalta de las ciudades, ya sean mexicanas o extranjeras es precisamente la infraestructura, lo “moderno”, aquello que resalta con la anterior imagen tradicionalista de un país rural y apacible. Esto es hasta cierto punto comprensible considerando la vida de la autora, aunado a que las estadísticas oficiales hacia 1950 demostraron a todas luces que la ciudad ganó terreno sobre el campo.

Ejemplo de lo anterior lo tenemos en *¿Por qué?* La acción del argumento se desarrolla en la ciudad de México, donde Ana Luisa, la protagonista, transita su vida cotidiana en las calles y lugares más urbanizados de la metrópoli: de la Escuela Normal de Maestros en San Cosme hasta los aparadores presentes en las inmediaciones del centro. Vemos una ciudad con sus avenidas, repletas de automóviles, en las cuales frente al bullicio de la gente sobresalen diversos comercios (florerías, librerías, restaurantes, etc.) los que están inmersos en su rutina diaria.¹⁰

A su vez, la gráfica pone énfasis en los automóviles: vehículos de varios modelos y diseños desfilan por las calles de la ciudad, Cadillacs para la gente adinerada, Chrysler y Ford de modelos antiguos para los no tan afortunados. Las avenidas se ven adornadas de grandes edificios en donde se plasma un tipo de vida que ya se está convirtiendo en una constante en México: la vida oficinista. Los edificios suelen albergar oficinas de gobierno, de empresas, despachos de abogados o notariales.¹¹

Pese a que la gráfica es sepia o en blanco y negro, se le da prioridad a la vida nocturna de la capital para mostrar el alumbrado público. El objetivo es resaltar que la ciudad, en especial la capital, ya adquirió su mayoría de edad, con todo y sus servicios, edificios, dinámica poblacional, trabajo, vida cotidiana y transportes, la ciudad de México dejó atrás su imagen ideal, la de los edificios coloniales, una ciudad que viene heredando en su estructura y su trazado parte de la herencia colonial. La ciudad en la obra de Vargas Dulché, tiene el objetivo de mostrar a la capital como una nueva urbe cosmopolita equiparable a cualquier otra de Estados Unidos o del mundo.

Dentro de la misma ciudad, el transporte público forma parte importante en el andar ciudadano, gran parte de la clase trabajadora usaba el transporte público para desplazarse a sus lugares de trabajo, la propia autora aseguró en una de sus entrevistas que se trasladaba en camión de pasajeros para llegar a las oficinas de Editorial Panamericana.¹² Tranvías, camiones y taxis son parte de la ambientación aunque Vargas Dulché le da prioridad a los que ella considera estándares de modernidad: el ferrocarril y el avión de pasajeros. En

¹⁰ *Pepín*, 13 de septiembre de 1950.

¹¹ *Pepín*, 22 de enero de 1949, pp. 36-42.

¹² Entrevista a Yolanda Vargas Dulché en *Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional de México*, disponible en <http://www.pepines.unam.mx/video/show/id/28> (consultado el 20 de noviembre de 2015).

cuanto al ferrocarril, la autora siempre es cuidadosa al incluir en su gráfica la leyenda de “Ferrocarriles Nacionales de México”.¹³ Los aviones son usados por gente acaudalada, principalmente, por lo que su condición moderna es también sinónimo de estatus.

La flamante e innovadora modernidad también se ve afectada por la llegada de influencia extranjera; comercios y productos extranjeros poco a poco forman parte del paisaje urbano como se ve en *Sombras*. En este argumento se ve a Fernando (protagonista) en un último intento por ver a su prometida Silvia., quien pereció en el incendio, le quedan pocas horas de vida, Fernando se va como polizón en un tranvía para llegar a Lecumberri. Lo interesante no es el tranvía en sí, sino la manera en que se representa la modernidad: postes de luz, cables de luz y de teléfonos, aunado a eso, el tranvía muestra en la parte de atrás un anuncio y publicidad de Coca Cola, las marcas poco a poco empiezan a formar parte del paisaje urbano.¹⁴

No obstante, los grandes comercios no son los únicos rescatados por la autora, en varias obras como *María Isabel*, *El Pecado Oyuki*, *Gabriel y Gabriela* y *Sombras* se rescata otro aspecto de gran relevancia dentro de la cultura popular: los mercados. Lugares no sólo de abastecimiento sino referentes de la cultura popular en la primera mitad del siglo XX, sitios preferidos por los protagonistas del melodrama, los lugares comunes y alegóricos son los predilectos pese a que las grandes tecnologías y nuevas formas de abastecimiento y consumo se abren paso hacia la primera mitad del siglo XX.

La vida cotidiana en la ciudad de México y de otras capitales de provincia comenzó a experimentar los cambios que implicaba, por una parte, la inclusión de aparatos y electrodomésticos, y por otra, de alimentos procesados, empaquetados o envasados. Hay varios factores sociales que van de la mano con ello: aumento de la fuerza de trabajo femenina y la celeridad que los patrones de vida reclamaban a la organización de la vida doméstica.¹⁵

En entrevistas anteriores la autora dio a entender que su principal objetivo era lograr contar una historia, un argumento entretenido hecho para las masas, quizás por eso los retratos e imágenes del contexto espacial y temporal suelen ser fugaces y quedan opacados frente al giro argumental. Un ejemplo de lo anterior lo tenemos en *Almas de niño*. Los niños ingresan a un penal por equivocación (en un inverosímil giro argumentativo ingresan a las Islas Marías y no a un tutelar de menores), allí se retrata una visión idílica, lugares limpios, pero donde los presos son sometidos a todo tipo de maltratos y trabajos forzados.¹⁶

¹³ *Pepín*, 26 de octubre de 1947, p. 32.

¹⁴ *Pepín*, 25 de junio de 1949, p. 31.

¹⁵ Álvaro Matute, “De la tecnología al orden doméstico de la posguerra” en Pilar Gonzalbo (Coord.) *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. I, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 174.

¹⁶ *Pepín*, 28 de agosto de 1946, p. 37.

También, en *Sombras* se hace referencia a un edificio que durante mucho tiempo formó parte del paisaje urbano y del imaginario colectivo de la ciudad de México: el Palacio Negro de Lecumberri. De la penitenciaría se tiene una visión romántica, para Vargas Dulché, la cárcel puede rehabilitar, y aunque existan también inocentes en las cárceles, los guardias que desempeñan su función cumplen cabalmente su deber, no necesariamente tiene que abusar de su autoridad, otros son buenos y apacibles. Más allá de lo anterior, no hay descripciones sobre las crujías, la corrupción o sobre su funcionamiento administrativo.¹⁷

Yolanda Vargas Dulché ofrece un retrato afable de la ciudad, pero pese a su futilidad, no deja de plasmar la transición de la ciudad de México hacia una urbe cosmopolita. Sin embargo los edificios, calles, avenidas y el aspecto urbano son prioritarios frente a “lo popular”. Ejemplo de esto lo tenemos en *Aquel y yo*. En un primer plano se muestra lo moderno frente a la pobreza urbana: por un lado, en la primera viñeta vemos la glorieta de “El Caballito” en Paseo de la Reforma, imponente, rodeada de edificios y congestionada de automóviles, sobre uno de los edificios de la avenida se encuentra el protagonista, vestido humildemente, hombre de mediana edad, serio, de semblante melancólico, en palabras de la autora: “La pobreza de sus ropas hacían pensara a la gente que se trataba de un vagabundo”.¹⁸ Pero ya a mediados del siglo XX, la cultura popular, sus usos y costumbres comenzaban a ser parte del paisaje urbano.

En las esquinas también puestos de tamales y atole, de pepitas y de elotes asados; circulaban afiladores, ropavejeros, compradores de periódicos o fierros viejos. Eran también los años en que los niños se divertían brincando el avión, jugando a las canicas, a las escondidas, al burro; no faltaba la tradicional cascarita o fútbol callejero con dos piedras simulando la portería, mientras otros, los que podían, circulaban en patines y en bicicletas.¹⁹

Ahora bien, más adelante se detallará el fenómeno de la pobreza urbana y rural, empero es importante señalar que por lo menos en un argumento se rescata el fenómeno de los asentamientos irregulares; en *Alma canina*, vemos una rústica representación de esto. Don Cipriano, tutor de los niños protagonistas de la obra, vive en un jacal, una vivienda de una sola habitación en las afueras de la ciudad, rodeada de una inmensidad donde se debe caminar una considerable cantidad de tiempo para llegar al primer establecimiento comercial. El material es adobe apenas reforzado por unas cuantas piedras que impiden, en caso de un ventarrón, que la estructura se desplome.²⁰ Esta situación comienza a ser común

¹⁷ Pepín 8 de junio de 1949, pp. 30-34.

¹⁸ *Pepín*, 4 de junio de 1951, p. 4-5.

¹⁹ Cecilia Greaves “El México Contemporáneo 1940-1980” en Pablo Escalante Gonzalbo, *et al*, *Historia Mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2010, p. 247.

²⁰ *Pepín*, 13 de julio de 1952, edición verde, pp. 36-44.

durante el sexenio de Miguel Alemán, pues de acuerdo al censo de 1950, de las 626 262 viviendas en el Distrito Federal, 128 709 estaban construidas con muros de adobe.²¹

Asimismo, en el ambiente urbano no podría faltar otro elemento: las escuelas públicas. En *¿Por qué?*, se hace un retrato de éstas. En el primer número, pese a que se trata de idealizar a la escuela primaria, Dulché nos presenta un salón de grandes dimensiones con 60 alumnos (menciona “30 pares de almas dispuestas a aprender”). Los niños se notan entusiasmados ante el primer día del ciclo escolar en una lección de comprensión de lectura en voz alta, pese a que se trataba de dar una imagen positiva de la vida en el aula, la realidad a veces contradecía las expectativas del Estado.

Los contrastes también eran marcados en cuanto a la organización escolar. En zonas urbanas predominaban grupos numerosos —entre 45 y 50 alumnos— homogéneos en edad, atendidos por maestros capacitados, aunque muchos no estaban titulados [...]. Los grupos eran heterogéneos, tanto en conocimiento como en edad; alumnos entre los seis y 14 años que por primera vez asistían a la escuela compartían el espacio con repetidores.²²

Si bien es cierto que “la otra cara de la ciudad” ocupa pocas páginas, Yolanda Vargas Dulché pone énfasis en su gráfica en aquellos lugares de reunión que se hacen habituales entre las clases bajas, es decir, los lugares de encuentro, gozo, desahogo, donde el ocio y la diversión dominan. El barrio, los dancings, cantinas, pulquerías, los cafés de chinos, los cines, fuetes de sodas y plazas públicas; todos ellos bastiones de reunión donde las clases populares comparten y desahogan los problemas de su rutinaria vida. No obstante, prácticamente cualquier publicación era sumamente cuidadosa al exponer la vida licenciosa y libertina, ese aspecto de la vida nocturna no se quería aceptar, sin embargo, durante la década de los cuarenta estaba más que presente.

En la Geografía orgásmica, a la Ciudad del Pecado la integran en la primera mitad del siglo XX, el Centro (todavía no histórico), la zona prostibularia, las casas de citas (tan famosas como la de Gregoria Olmos La Bandida o tan frecuentadas como el congal de la Meave), la calle del Órgano, los cabaretuchos, [...] también cuentas las fiestas populares, los bares de lujo, las carpas o los teatros con las encueratrices de giros sicalípticos.²³

En resumen, las imágenes de la ciudad en los melodramas románticos de Yolanda Vargas es un retrato pasivo, placentero que en ocasiones raya en lo romántico; sin embargo se muestra, aunque de una perspectiva general, los cambios en los usos, algunas costumbres, pero sobre todo en la infraestructura de la ciudad. La industrialización afecta drásticamente

²¹Dirección General de Estadística, *Séptimo Censo General de Población 1950*, México, Dirección General de Estadística, 1950, disponible en <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/default.aspx?c=16765&s=est> (Consultado el 31 de diciembre de 2015).

²²Greaves, *op.cit.*, p. 102.

²³Monsiváis, *Apocalispick*, México, Debate, 2009, p. 18.

la vida de las ciudades que se manifiesta en los espacios que poco a poco van ganando un lugar en la ciudad (café de chinos, cines, lugares de reunión, etc.). Pese a que la pobreza y los asentamientos irregulares no se niegan, la vida en la ciudad es algo tolerable, y si uno se integra adecuadamente, puede progresar dentro de la “dinámica modernizadora”.

Si bien es cierto que en los 22 melodramas seriados se trata de plasmar, en la medida de lo posible y de acuerdo al control estatal, una imagen de la ciudad acorde a éste y se muestran los cambios que han acaecido en épocas recientes, el campo mexicano no recibe el mismo trato por la gráfica y la autora. En seis argumentos se describe el ambiente rural, entre los cuales destacan *Gabriel y Gabriela* e *Indita*. Lo primero que se nota es que las comunidades rurales no tienen aquí el mismo protagonismo que las ciudades, debido a lo anterior, su imagen es aún más deformada.

En *Indita* se reproduce un ambiente rural totalmente idealizado. En los primeros números se muestra un paisaje semidesolado, con animales de ganado que cumplen la función de ayudar en el arado, la vegetación que se ve es escasa, algunos nopales, arbustos que conviven entre pocos árboles, abundantes magueyes y plantaciones de maíz. Una imagen idealizada de un campo imaginario (no se menciona ni siquiera el lugar de la trama), apenas conviven unas pequeñas casas en ese paisaje que, dicho sea de paso, son propiedad de un poderoso hacendado el cual es poseedor de una gran cantidad de tierras, mientras que las comunidades indígenas viven al servicio de éste.²⁴

Otro argumento más donde vemos una imagen parecida del campo es en *La solterona*, el cual se desarrolla en la población de San Miguel Allende, Guanajuato. Los paisajes suelen ser quizás un tanto estereotipados. Sin embargo a diferencia de *Indita* notamos que aquí encontramos una Iglesia (de ninguna manera es la parroquia de San Miguel Arcángel, ícono del municipio) con unas cuantas casas alrededor. Los parajes que rodean son áridos, apenas hay unos cuantos árboles con abundantes magueyes, hay varios caminos de terracería y todos ellos sin excepción conectan el pueblo con la periferia. El campo, a diferencia de las ciudades, tiene una imagen más ficticia y menos apegada a la realidad del momento.

De igual manera, las costumbres y hábitos de las poblaciones del campo difieren sustancialmente de las citadinas. Para comenzar, según la autora, en el campo no hay lugar para el ocio, las diversiones o el entretenimiento, día con día los habitantes de las comunidades rurales viven solamente para tener lo necesario para subsistir, todas las actividades van ligadas al trabajo y el producto de éste. En cuanto a la comunidad rural Vargas Dulché plasma la imagen de una población iletrada, ignorante y aislada. En la mayor parte de los casos la imagen no deja de ser un estereotipo: gente con un “acento de

²⁴ *Pepín*, 15 de diciembre de 1950, pp.1-9.

provincia”, pobres pero honrados, humildes, trabajadores, ignorantes por aislamiento de las grandes ciudades; pero esta carencia la compensan con honestidad e inocencia.

Al parecer el campo y la ciudad se nos presentan como elementos disímiles: por un lado la ciudad que, con todo y sus problemas sociales aún así son centros de progreso e industria, y por otro el campo, atrasado, aislado y olvidado por las élites gubernamentales, imagen que se asemeja mucho con el cine mexicano de los años treinta. El campo y su gente, para sobresalir deben integrarse a la ciudad, esto lo notamos en muchos personajes que emigran a las ciudades en busca de mejores condiciones de trabajo: María Isabel se va a la ciudad de México en busca de un mejor trabajo que le permita sostener a Rosa Icela [sic] su hija adoptiva; Don Benito emigra a Puerto Nuevo, ficticia ciudad, émulo de los grandes puertos sedes del comercio internacional; William en *Vidas paralelas* también busca en las ciudades la oportunidad del progreso.

Ahora bien, para que el campo salga de su aislamiento, al igual que los protagonistas, debe integrarse a las ciudades. La vinculación económica y comercial inmediata del campo hacia las urbes no sólo hará que la comunidad rural progrese, sino que el beneficio sea para el país. En *Vidas paralelas* notamos un caso similar. William logra consolidarse y tener su propia empresa ganadera, un rancho de considerables dimensiones destinado a la crianza y venta de ganado hacia la ciudad de Los Ángeles. La ganancia conseguida se reinvierte nuevamente para generar más capital.²⁵ La idea parece ser muy específica: el campo debe integrarse también a la dinámica modernizadora para salir de su atraso.

Salvo el ejemplo anterior, la imagen del campo es la misma en la mayor parte de los argumentos de Vargas Dulché: un lugar desolado, pero apacible, lo contrario a la ciudad de México, lleno de una gran tranquilidad.²⁶ Asimismo en el México rural existe el problema de la pobreza y desigualdad. Los habitantes del campo casi no manejan dinero en efectivo, en *¿Por qué?* vemos un ejemplo de esto cuando René San Cristóbal hace sus prácticas profesionales en una comunidad rural y sus pacientes le pagan con las pocas posesiones que tiene.²⁷ La solución del campo, para las élites, es integrarlo a la nueva dinámica económica que vive el país, y la historieta mexicana en ocasiones propone lo mismo.

En el campo también existen las clases sociales. Peones y hacendados conforman una visión muy sencilla de esta confrontación. La clase acaudalada la vemos en la persona de don Félix Pereira en *Indita*, poderoso hacendado y propietario de la hacienda La Soledad. Pereira siempre porta el mismo atuendo, la típica indumentaria de charro: sombrero, espuelas, chaparreras, revolver al costado, un émulo de los personajes que interpretaron

²⁵ *Pepín*, 11 de mayo de 1948, pp. 36-37

²⁶ *Pepín*, 23 de noviembre de 1950, p. 22.

²⁷ *Pepín*, 2 de diciembre de 1950, p. 45.

Jorge Negrete, Pedro Infante y Antonio Aguilar en el cine mexicano. En el argumento, la autora describe así esta dicotomía entre pobreza y riqueza en el campo mexicano:

Con sus techos de paja y sus paredes de adobe guardaban en sus adentros corazones humildes, pero que también sabían de lágrimas y risas. Más allá, alejada de un puñado de jacales se levantaba una casa grande pintada de blanco, y que parecía sentirse orgullosa de ser la única de su calidad. Era la casa del amo, del señor Félix Pereira, amo y señor de esos contornos. La hacienda de La Soledad tenía extensiones enormes y su riqueza no tenía paralelo en la comarca.²⁸

La ciudad en crecimiento o la “comunidad en transición” también ocupan algunas páginas en los melodramas. La historieta es clara al decir que dentro de la actual dinámica progresista, las comunidades poco a poco se van urbanizando. En *¿Por qué?* vemos un ejemplo de lo anterior en las fugaces imágenes de la ciudad de Monterrey, ya que Ana Luisa, nuestra protagonista, visita la ciudad en busca de René, su prometido, quien la engañó por buscar un rápido ascenso social al casarse con la hija de su jefe. El retrato de la ciudad de Monterrey es sencillo y escueto: no se ven tantos automóviles como los que se plasman en la ciudad de México, más bien es la imagen de una ciudad en crecimiento, poblada, pero cuyos edificios principales no sobrepasan los cuatro pisos de altura, pero que se dirige hacia una inminente modernización.²⁹

En los 22 argumentos analizados Dulché retrata estos dos polos: campo y ciudad. En la ciudad, la autora pone énfasis en los detalles sobre avenidas, edificios, alumbrado público y monumentos. La imagen que Vargas Dulché plasma sobre la ciudad de México es un retrato que tiende a destacar los elementos que hacen del Distrito Federal una urbe moderna. En ésta aún converge la tradición, que en ocasiones es encarnada en el barrio, la colonia, el lugar de apego. El barrio no sólo es donde viven y se desarrollan las clases populares, también es un elemento constitutivo de la ciudad, que hereda una tradición conservadora, pero que paulatinamente se va integrando a la modernidad.

En cuanto a las imágenes sobre las comunidades rurales, al no conocerse del todo, la autora recurre a la alegoría; el campo del cine mexicano de la época de oro comparte características un tanto similares con lo representado en los melodramas seriados: una comunidad económica y culturalmente atrasada sin los servicios de infraestructura básicos, no obstante, para que el país progrese en su conjunto es necesario integrar a estas comunidades al actual modelo económico. La visión del México rural es sencilla, las clases sociales se definen como hacendado y peón, más allá de eso, si una persona del campo desea superarse, generalmente se integra a las ciudades, como es el caso de Mayanin en *Cruz gitana* y María Isabel en *Indita*.

²⁸ *Pepín*, 16 de diciembre de 1950, pp. 7-8.

²⁹ *Pepín* 1 de enero de 1951, p. 22.

Más allá de establecer si las imágenes son ciertas, objetivas o fidedignas, su importancia reside en la visión y la interpretación que la autora y la historieta en general dan de la dinámica económica y los cambios que vive el país. Los 22 melodramas, ya sea que estén contextualizados en México o en un país extranjero, nos revelan que la modernidad ha llegado y ha alterado la estructura económica, social y cultural de las ciudades. Vargas Dulché y su equipo de trabajo unieron sus fuerzas para demostrarnos más allá del cambio que el México bucólico, ignorante e iletrado va quedando atrás ante una naciente y progresiva modernidad industrial; así dentro de esta nueva faceta del país, las comunidades campesinas deben integrarse para poder prosperar plenamente.

El progreso se vuelve sepia: la modernidad vista y entendida por el melodrama

En el primer capítulo se habló sobre el modelo económico implementado con la llegada de Manuel Ávila Camacho a la presidencia de la República. No está de más señalar que la entrada de un nuevo modelo atrae cambios en la cultura y en la tecnología. Las nacientes tecnologías van alterando progresivamente los modos y ritmos de vida de la población. Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, los refrigeradores, las estufas de gas y electrodomésticos hicieron su aparición en la vida citadina, los supermercados en un principio ajenos al contexto cultural poco a poco ganan terreno frente a los tradicionales mercados.³⁰ A su vez, nuevos medios de comunicación como los teléfonos y la radio poco a poco se van ganando su lugar en la ciudad de México.

Aunque ya se vio en el apartado anterior que se tiene una visión romántica y un tanto tradicionalista de la sociedad, la autora no deja de lado este aspecto que va cambiando al país. Ella da prioridad a los transportes, los medios de comunicación, automóviles particulares e infraestructura, mientras que la modernidad en la vida doméstica se deja de lado para darle prioridad a la trama. No importa si la trama es en Japón, México o Estados Unidos, la autora representa objetos que causan admiración y que son considerados como sinónimos de progreso.

Los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés se distinguieron por un acelerado proceso de industrialización, esto tampoco escapa a la visión de Dulché, no obstante este aspecto no ocupa muchas páginas ya que se le suele dar prioridad a la moral y al ascenso del protagonista. Pese a eso vemos retratos efímeros de la industrialización. Ejemplo de esto es cuando en *Almas de niño*, Fernando busca desesperadamente encontrar empleo en las múltiples fábricas de la capital. Se fotografía ya

³⁰ Vid. Matute, *op. cit.*, pp. 157-177.

a un México industrial que poco a poco desplaza a los oficios tradicionales, en el que la clase trabajadora va en aumento debido a esta industrialización.³¹

Asimismo, otra faceta de la modernidad y de la industrialización se nota en los transportes. Hay una nueva imagen que cada día se hace más cotidiana y popular en la ciudad: el transporte público. Vargas Dulché retrata este creciente submundo, camiones Ford modernos para la época; no obstante hay algo que debemos tomar en consideración: en su interior vienen repletos de pasajeros cuyo destino es la casa, el trabajo, la oficina o la escuela. La mayor parte del transporte se representa atiborrado, lleno, la demanda supera a la red de transporte capitalino, a su vez, indirectamente se retrata la otra cara de la modernidad representada en la explosión demográfica de la capital.³²

Por otra parte, si se representa la modernidad industrial implícitamente se tiene que notar la obra del Estado mexicano en cuanto a infraestructura, y esto se ve reflejado en la red de comunicaciones. Las carreteras son importantes y se muestra, aunque sea de manera breve, la importancia de éstas; en *Sombras*, Gerardo tiene que trabajar (pese a que es presidiario) en la construcción de una nueva carretera; éste acepta ya que piensa que con un poco de dinero podrá construir de nuevo su vida con Silvia. Lo importante es que el líder de la prisión menciona que se trabajará en “una importante obra del gobierno”, con esto se deja en claro que las comunicaciones, en especial la red de carreteras, fueron un punto central en la administración alemanista.³³

No obstante, a veces la modernidad trae consigo diferenciación social. En *Almas de niño*, Memín y Chispitas abordan un ferrocarril de lo más moderno en esa época, un transporte rápido, pero con todos los lujos posibles: carro comedor, cómodos asientos, camas suficientemente espaciales. La tecnología en el transporte cambia, pero con ella también la diferenciación social. También otra forma de ver la “modernidad” está en los valores. Ante la alteración de la estructura socioeconómica del país, el conservadurismo es confrontado, este aspecto lo notamos en *El teléfono público*, entre Gloria y Petter, su moralista y anticuado pretendiente.

Petter: Es que una soltera con un hijo no puede ser bien aceptada, y tu reputación...

Gloria: ¡Mi reputación me importa un rábano! Debes saberlo gusano inmundo que aunque Maruja tenga un hijo sin casarse es la más pura de todas las mujeres:

Petter: Pero yo sólo trataba de...

Gloria: Tú solo tratabas de amargarme la existencia, pues debes saber que ese niño es hijo de las dos...³⁴

³¹ *Pepín*, 17 de septiembre de 1946, p. 38.

³² *Pepín*, 3 de noviembre de 1950, p. 34-38.

³³ *Pepín*, 20 de junio de 1949 pp. 1-5.

³⁴ *Pepín*, 25 de diciembre de 1952, pp. 20, 21.

Como ya se dijo, algunos argumentos de Vargas Dulché se desarrollan en el extranjero, y las tramas de las obras ocurren en lugares y retratos idílicos ajenos al contexto nacional. En seis de ellos el argumento transcurre en las grandes ciudades de Estados Unidos. En *¿Quién?*, por ejemplo, la acción acontece en la ciudad de Nueva York; sin embargo, de igual manera se busca retratar la modernidad, en un primer momento se ven los enormes rascacielos, en un segundo plano se ven las impresionantes avenidas congestionadas de automóviles y, al final, iniciando de lleno la trama, otro aspecto de la modernidad industrial: una mujer conduciendo un elegante automóvil.³⁵

La década de los cuarenta fue de grandes y constantes cambios en nuestro país. Prácticamente, cualquier adelanto, reforma o cambio que tuviera cierto cariz progresista, era admirado y representado. Bajo la óptica posrevolucionaria los cambios actuales son buenos debido a que llevan al país a una fase superior de industria y modernidad. Constantemente la autora y el equipo de fotógrafos y dibujantes de *Pepín*, hacen alusión a las obras del Estado que se conjuntan con los nuevos cambios en la estructura urbana de la ciudad de México.³⁶ En diversos argumentos se repite el mismo patrón de representación: no se niega la desigualdad, pero se le da prioridad a la visión romántica y lineal del progreso.

Sin embargo, Vargas Dulché, además de editores, empresarios y dibujantes de *Pepín*, estaban conscientes de que el país se hallaba en crecimiento, empero, existían detalles que aún convergían con este “progreso” y que dificultaban el crecimiento del país. Vargas Dulché se basa en escenarios exóticos para demostrar el ideal perfecto de país desarrollado. En *Aquel y yo*, vemos un ejemplo de esto. Gerardo Ruelas conoce gran cantidad de ciudades en Europa. Dulché retrata los edificios antiguos e icónicos de ciudades como París, Roma, Montecarlo, Milán, entre otras; no obstante pone énfasis en los mismos aspectos modernos: los autos Ford, Packard, Cadillac e incluso un sistema de transporte público que contempla autobuses de dos pisos.³⁷ El país, más específicamente la capital, se está configurando del mismo modo que Europa o Norteamérica en la visión del melodrama.

Los medios de comunicación no se pueden quedar atrás. Como ya se mencionó nuevas tecnologías hacen su aparición, pero las que más se plasman en los diversos escenarios creados por la autora son el teléfono y la radio. Sobre todo los teléfonos son vistos aquí como símbolo de modernidad y de estatus, Toda familia de clase adinerada tiene uno, un teléfono demuestra en la obra de Vargas Dulché el exiguo progreso y el saberlo usar, el familiarizarse con esta tecnología hizo partícipe de esos nuevos cambios que se vislumbran en México. En algunas historias donde se ve ello es en *Ladronzuela*, *Indita*, *Aquel y yo*, *El pecado de Oyuki* y *¿Quién?*

³⁵ *Pepín*, 19 de julio de 1949, pp. 5, 6.

³⁶ *Pepín*, 26 de septiembre de 1947, p. 36

³⁷ *Pepín*, 14 de junio de 1951, p. 14-17

Europa y Estados Unidos significan progreso y civilización, su sola presencia en el melodrama no sólo es simple contexto espacial en el desarrollo de la trama, también fungen como imagen modernizadora. El progreso mexicano debe parecerse a Europa. Nuevamente se repite el patrón de siglos pasados donde lo “moderno” se identifica con el extranjero. Cualquier persona que entre en contacto con la cultura europea automáticamente se convierte en un ejemplo a seguir. En *Indita* ello se refleja cuando María Isabel en un viaje por Europa adquiere la cultura y el conocimiento de distintos países del viejo continente. Los presentes que la ven descender del avión sólo afirman que “En Europa llamó mucho la atención por su belleza y su lujo”.³⁸

Los nuevos cambios también alteran las formas de vida, principalmente en las clases media y alta. En dichos sectores de la sociedad notamos una forma de vida que poco a poco se hace más frecuente: la vida del oficinista de clase media, gente que transita de su trabajo en una oficina o dependencia de gobierno a su hogar y que repite esta rutina día a día; en *Alma en los labios*, Ricardo desempeña este tipo de vida, de su despacho como arquitecto se desplaza hacia la ciudad atravesando el mismo paisaje una y otra vez: edificios que parecen repetirse incesantemente y en las avenidas autos de combustión interna: Ford, Chrysler, Cadillac, entre otros.³⁹

Pese al retrato arquetípico de lo que se considera moderno, debemos también poner atención a “la otra cara de la modernidad”, es decir, los tugurios, bajos fondos, lugares de ocio y distracción que se amparan en la noche, pero que no son bien vistos por el Estado. En las obras de Vargas Dulché no hay alusión ni mención a los prostíbulos, ya que “promover la inmoralidad” era contravenir al Estado y ganarse una sanción por parte de la Comisión Calificadora, pero sí tenemos una simple representación del cabaret como lugar de ocio, que contradice la moral y el progreso del momento, incluso estos escenarios rebasan fronteras. En un diálogo entre Doris y Helen en *Vidas paralelas*, pese a que la acción transcurre en California, se hace alusión a esta realidad típicamente mexicana:

Doris: Vengo feliz, he encontrado el mejor trabajo que nunca imaginé.

Helen: ¿De qué se trata? Expíciate.

Doris: Seré modelo en una casa de modas. Ahora sí podré verme bien vestida luciendo joyas y pieles aunque sea por unas horas.

Helen ¿Y en dónde exhibirás trajes?

Doris. En un cabaret de primera categoría, de doce a dos de la mañana, el jurado me aceptó y dijeron que tenía buen cuerpo.

Helen ¿Por qué pones esa cara?

³⁸ Vid nota 295.

³⁹ *Pepín*, 15 de noviembre de 1947, p. 15.

Doris ¿Dices que será en un cabaret?⁴⁰

En el anterior diálogo notamos algo relevante: frente al entusiasmo de Doris, Helen desconfía del lugar, sitios que estaban en la mirada moral e inquisidora del Estado posrevolucionario. Los cabarets, durante mucho tiempo satanizados por “gente decente”, y las mujeres que trabajaban en ese tipo de establecimientos eran denigradas por la mayor parte de la sociedad, de hecho, el trabajo no era reconocido como tal y la aceptación del Estado de este tipo de lugares se dio de manera tardía:

El trabajo de las mujeres en los cabarets no fue reconocido como tal por las autoridades, por lo que fueron tratadas como prostitutas, lo cual implicaba no contar con la protección de las leyes y el desprecio social. Aun sin reconocimiento y protección, las cabareteras continuaron trabajando y sus condiciones laborales y de vida fueron empeorando con el transcurso de los años; sus actividades se encontraban fuera de la ley.⁴¹

Pese a los claroscuros del proceso de industrialización en nuestro país, la modernidad que vemos en ocasiones en las obras de Yolanda Vargas Dulché podríamos calificarla como una “modernidad híbrida”, una modernidad que combina los adelantos industriales, culturales y urbanos de ciudades en el extranjero, con ciertos rasgos de mexicanidad. Lo “moderno” y lo “mexicano” conviven aquí en las tramas argumentativas de Yolanda Vargas. De tal suerte que en Estados Unidos podemos encontrar nombres como “Maruja Taylor” “Felipe Harrison” así sea la ciudad de Nueva York encontramos fiestas con mariachi y convivios donde se reparten atole y tamales. México nunca desaparece del giro argumental. Esta ahí presente entre dos contextos totalmente diferentes. Un país que conserva sus tradiciones pero que se esmera en tener una modernidad industriosa como su vecino del norte.

No obstante, otra faceta de lo que se entiende por modernidad es la integración de las distintas economías al modelo imperante. Es decir, modernidad también se interpreta además de la gran infraestructura y tecnología, como un modelo económico encaminado en integrar la economía nacional. Los pequeños y medianos negocios deben crecer, y para ello debe integrarse al proyecto de nación. En *Vidas paralelas* vemos un ejemplo. William, uno de los protagonistas, trabaja su rancho, su producción es vendida en las ciudades a un buen precio, y con el excedente reinvierte en materiales para su propiedad. De esta manera William representa así esa nueva agricultura que, en la década de los cuarenta se va a integrar al esquema de producción y a la modernidad en las ciudades.⁴²

⁴⁰ *Pepín*, 9 de abril de 1948., pp. 17-19.

⁴¹ Medina Caracheo, *op. cit.*, p. 18.

⁴² *Pepín*, 11 de mayo de 1948, pp. 31-40.

Sin importar a veces el giro argumental, la grande urbe se impone al ambiente rural, las nuevas tecnologías emergen para insertarse dentro de la cotidianidad. En *Gabriel y Gabriela*, vemos un claro ejemplo de esto. Don Benito, abuelo de Gabriela, después de constantes esfuerzos logra comprar su tan anhelada lancha de motor para poder aumentar su pesca.⁴³ Años (y páginas) después llega una importante industria pesquera al pueblo, ésta impone su manera de producción y de comercio y, gracias a la tecnología pronto acapara el mercado local. De pronto, todos los pescadores ceden ante el embate de la industrialización, la pesca de autoconsumo o el mercado local se abre paso para dar pie a la poderosa e imparable industrialización.⁴⁴

En los cómic románticos, Yolanda Vargas Dulché y su equipo de trabajo (dibujantes fotógrafos, editores) logran plasmar un “México moderno” en constante crecimiento. El melodrama le da prioridad a los aspectos que marcan un cambio en la configuración urbana y social de México, es decir Vargas Dulche resalta, la configuración urbana del México posrevolucionario: los grandes edificios, las avenidas con su alumbrado público, la multitud de gente y los automóviles símbolos de estatus y de modernidad latente. Por lo menos en la gráfica y en la argumentación, el México moderno gana terreno frente al apacible y bucólico.

Sin embargo, es pertinente señalar que en esta modernidad implícitamente existe una contraposición social. La modernidad también implica aquí desigualdad y diferenciación de grupos sociales, por una parte, los automóviles, símbolos del progreso industrial y económico también son símbolos de estatus, a su vez sólo la vida cotidiana de la clase media y alta cohabita con esta modernidad. Aun así, se pondera la infraestructura, es decir, las obras hechas y financiadas por el Estado mexicano. En la historieta no se niega la desigualdad social, pero se insiste en que ésta es superable.

Europa y Norteamérica es el ideal a seguir en este constante y desigual camino hacia el progreso. El país como tal aún hereda viejas tradiciones, pero los esfuerzos constantes hacen que la ciudad se imponga al ambiente rural. En suma, los 22 melodramas de Yolanda Vargas Dulché le dan prioridad al aspecto urbano; modernizar significa transitar de un México rural y apacible hacia uno urbano; por tanto, la gráfica y el argumento dan prioridad a aquellos avances en servicios y tecnologías que sobresalen y que marcan un cambio en vida y ambiente cotidiano del país. La historieta en este caso no se muestra como una receptora pasiva de estos cambios, sino que propone el modelo ideal a seguir, así como una interpretación de esta nueva dinámica llevada por el Estado.

⁴³ *Pepín*, 3 de febrero de 1952, p. 55.

⁴⁴ *Pepín*, 10 de junio de 1952, p. 31.

El “otro” México moderno. Pobreza en la capital del progreso

Como ya se vio, la principal fórmula argumentativa del melodrama mexicano es el ascenso y la movilidad social basada en el respeto hacia las instituciones estatales y la ley. De entrada, todos los argumentos admiten en mayor o menor medida que en el país existía una gran polaridad social, muchos pobres y una cantidad reducida de ricos. Entre otras cosas, el comercio ilegal crece, y debido a la inversión estatal en industria, la clase obrera aumenta considerablemente. José Iturriaga describe así la situación en la década de 1950:

Como es natural, el desarrollo industrial que México va logrando tiene una resonancia inevitable en la estructura de la sociedad en su conjunto. De tal suerte que al lado del cambio efectuado en la composición y relación de las clases sociales se lleva a cabo una constante multiplicación de uno de los segmentos de la clase popular urbana: el de los obreros industriales. Por otra parte, el engrosamiento de nuestras ciudades ha multiplicado considerablemente el sector no salariado de la clase popular urbana: artesanos pobres, comerciantes en pequeño o de puestos semifijos, vendedores y trabajadores ambulantes muchos de los cuales tiene ocupaciones que constituyen formas de subempleo increíblemente poco remunerativas.⁴⁵

Es necesario señalar que una constante en la obra de Yolanda Vargas Dulché es la pobreza. En el tema de la pobreza no se culpa ni se hace alusión (al menos no directamente) a los empresarios o al gobierno; en el cómic, la cuestión innata de la pobreza puede superarse mediante determinación, sufrimiento y abnegación. Sin embargo las condiciones de vida de la clase trabajadora y sectores económicamente minusválidos no eran del todo fáciles:

La concentración de la propiedad y el ingreso —que se manifiesta en los visibles extremos de riqueza y pobreza—, junto con las desigualdades regionales, influyeron que un número considerable de mexicanos no pudiera satisfacer sus necesidades esenciales en materia de alimentación, salud educación y vivienda a pesar de los esfuerzos que en esta materia hizo el gobierno entre 1940 y 1980.⁴⁶

Pese a que no se niega la desigualdad social, se insiste en una visión positiva y casi providencialista sobre el origen de la pobreza y la distribución de la riqueza en nuestro país. En gran parte de las historietas, la pobreza puede traducirse en virtud, humildad y una condición innata, pero superable. El mensaje es más que claro: uno no se debe quejar, se tiene que aceptar la condición de pobre con abnegación y humildad; pero el pobre debe superarse a partir de ésta. En *Noche* vemos un ejemplo donde la pobreza es vista como una condición innata y casi providencialista. Verónica y su tía Leonor se encuentran comiendo una exigua merienda que consiste en café negro y pan de dulce comprado en un establecimiento de la capital. A continuación se produce el siguiente diálogo:

Tía Leonor: ¡Qué suculenta merienda con bizcochos y chocolate estamos dando.

⁴⁵ Iturriaga, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁶ Carlos Tello, “La desigualdad en México” en José Joaquín Blanco y José Woldenberg (Comp.) *México a fines de siglo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 45.

Verónica: Haces burla hasta de nuestra pobreza, títa, pero ¿qué haríamos si no tuviéramos aunque sea este café y este pan.

Tía Leonor: Debemos de dar gracias a Dios de tener cuando menos esto.

Verónica: Pues dalas tú, porque yo me quedé con hambre y lo haría de mala gana.⁴⁷

En el diálogo anterior se nos muestra cómo la escasez, la penuria, se aceptan con el más generoso comportamiento. Uno no se hace pobre, uno nace pobre, pero a partir de esta condición se puede adquirir una rápida movilidad social a base de esfuerzo y trabajo. Donde suele estar representado esto es en la migración. La autora suele retratar a un personaje que, generalmente emigra del campo a la ciudad y que, a base de esfuerzo y gracias a entrar en contacto directo con las “oportunidades” que ofrece la ciudad logra triunfar, adquirir prestigio, estatus y una rápida movilidad social, no obstante, una migración (como la que recibió la ciudad de México en las décadas de 1940 y 1950) no siempre se traducía en un rápido engrosamiento a las filas de la clase adinerada.

Los campesinos que llegaban a las ciudades durante los años cincuenta y sesenta presentaron el mismo patrón de incorporación que busca mano de obra barata y poco especializada, en pocas palabras se integraron plenamente a las grandes ciudades debido a que su proceso migratorio iban acompañados por su familia, por lo que la mayoría de los casos esto no fue definitivo.⁴⁸

Otro ejemplo donde vemos una tensión de clases y una aceptación de la pobreza es en *Violeta*. En dicho argumento se insiste en que, pese a la diferencia de clase, uno debe aceptar su condición ya que, en teoría, todos en las ciudades tienen la misma oportunidad de salir adelante. En pocas palabras, a partir de esta aceptación se puede lograr el tan anhelado deseo de obtener una posición económica elevada. En el siguiente diálogo, Violeta se lamenta debido a su condición, pese a que su madre le dice que existe una justicia en las cualidades, defectos y virtudes de las personas.

Violeta: la vida es injusta mamá, para qué quiere Irma tanto dinero si la pobre está coja.

Doña Refugio: Precisamente Dios tenía que recompensarla con algo.

Violeta: ¿Y por qué no tengo eso? ¿Por qué Dios no me dio un padre rico?

Doña Refugio: ¡Eres demasiado ambiciosa, hija! Uno debe conformarse con lo que Dios quiera dar.⁴⁹

Si bien es cierto que en los melodramas de Vargas Dulché el ascenso hacia la superación personal es a base de constantes sacrificios y esfuerzos, se muestra a manera de compensación, los “sufrimientos” de la clase alta, aunque a veces se recurre al escenario alegórico. En *Juventud de príncipe*, Rodolfo, el ficticio príncipe heredero de los Habsburgo,

⁴⁷ *Pepín*, 17 de marzo de 1953, p. 34.

⁴⁸ Ericka Julieta Vázquez Flores y Horacio Hernández Casillas, *Migración, resistencia y recreación cultural*, México, INAH, 2001, p. 10.

⁴⁹ *Pepín*, 6 de enero de 1949, p. 8.

se harta de su de la nobleza y de las “frivolidades” y lujos de su vida cotidiana, hastiado de esto decide pasar un tiempo en una casa de campo lejos de cualquier comodidad, incluso se vanagloria de esta nueva condición humilde al afirmar: “En verdad no conozco más príncipes que aquellos que los cuentos que mi madre me contaba. Pero todos ellos no eran tan libres como soy yo. Yo canto, río, lloro a la hora que tengo gana. ¡Un príncipe no puede hacer nunca lo que quiere!”⁵⁰

A lo largo de los argumentos la pobreza siempre es una constante en las pesadumbres del protagonista, un mal necesario que se tiene que capitalizar en un solo objetivo: éxito social y profesional, en otras palabras, la pobreza y carencia son males, pero que son el punto de partida en el camino hacia el éxito material. Quizás en el personaje que mejor vemos esto en es en Ernestillo de *Almas de niño*, el más pobre de la pandilla de Memín y sus “Vikingos bravos”, con un papá que perdió las dos piernas, trabaja de carpintero y cursa el sexto año en la primaria Benito Juárez; a pesar de todo es el más humilde y bondadoso de los niños y el alumno más destacado de su curso. Su pobreza lo forja y sus escasos éxitos personales, aunado a su amistad y compañerismo, lo ayudan a sortear la miserable vida que lleva.

Al parecer el sufrimiento es algo necesario, no obstante más allá de un simple recurso argumentativo para dar más tensión al melodrama, la pobreza, las carencias, el sufrimiento y las aspiraciones revelan, más allá de la inmensa desigualdad social, la aspiración de querer ingresar a las filas de los “privilegiados”. Asimismo se insiste en la justa recompensa siempre y cuando el personaje se mantenga dentro de los estándares de moralidad y al margen de la ley. En *Almas de niño*, vemos un claro ejemplo de esto en el siguiente diálogo entre Memín, sus amigos y Fernando, un ex convicto que los niños conocen:

Memín: ¡Es usted requetebueno! Algún día tendrá un premio.

Fernando: No. He esperado mucho tiempo en vano.

Ernestillo: Ya llegará Don Fernando...

Fernando: Cinco años me faltan para cumplir mi condena si es que antes no me muero, que es lo que deseo.

Memín: Si se muere ya no recibe la recompensa de la gloria... Mi ma' linda dice que cuando uno sufre es que un premio gordo nos espera.⁵¹

En resumidas cuentas, la pobreza es también un aliciente, da un motivo a los personajes para salir adelante y dejar atrás su precaria situación económica y social. En la gran mayoría de los argumentos los personajes que se van prefigurando una idea de superación, pues son de estrato social bajo o marginal, quienes usan esta condición como un estímulo. En *Cruz gitana*, notamos un ejemplo de esto. Mayanin, protagonista, pertenece a una etnia

⁵⁰ *Pepín*, 12 de marzo de 1953, p. 34.

⁵¹ *Pepín*, 27 de agosto de 1947, pp. 35-38.

gitana en una alegórica Francia de los años treinta. Desde su niñez y, debido a su condición social, ella se prefigura una idea de triunfo; un día, al exponer sus metas, es humillada por unos soldados, quienes le dicen: “No sueñes tan alto” a lo que ella responde “¿Por qué no? ¿Por qué no valdría lo mismo una gitana que otra mujer?”⁵²

Aunado a lo anterior otro aspecto sobresale en esta superación de la pobreza: todas las protagonistas al entrar en contacto con la ciudad, tarde o temprano, logran progresar. Sin importar el país donde se encuentren, las mujeres plasmadas en los melodramas románticos de alguna forma u otra, al convivir con el estilo de vida de las ciudades, las mujeres y los protagonistas en general logran progresar económicamente. El integrarse a la dinámica modernizadora no es aquí una casualidad, en América Latina, el Estado, dentro de su proyecto oficial trató de integrar paulatinamente a las comunidades indígenas a su nueva faceta, este aspecto lo señala José Iturriaga.

Concretamente hablando, la política indigenista mexicana ha consistido en procurar la incorporación progresiva de diversas comunidades indígenas a la corriente cultural media del país, así como dotarlos de la técnica y de la civilización mecánica actuales, a fin de elevar sus bajos niveles de vida tanto en el orden material como en el espiritual mas todo ello tendiendo a conservar los valores positivos de la cultura aborígen.⁵³

Ante todo esto, en el melodrama se resalta una perspectiva bastante individualista al mostrarse que el éxito depende de uno mismo. Aquí la máxima en la obra de Vargas Dulché respecto a la pobreza es que sólo uno puede salir adelante a base de esfuerzo. No obstante es posible salir de esta condición con el esfuerzo, uno nace rico o pobre pero puede conservar o salir de su condición dependiendo de lo que haga, esta contraposición la podemos notar en dos personajes de *Violeta*: César, el “novio por correspondencia” de Irma y Alejandro del Villar, amigo de éste. Por un lado tenemos a César, de padres ricos, abogado de profesión y de una elevada posición económica; por otro, Alejandro, del Villar, médico pobre, no obstante su amistad, su humildad y su abnegación lo han ayudado a seguir adelante; sin embargo en su inteligencia tiene un don y gracias a esto, Alejandro logra una beca y con ella logra graduarse de médico. Alejandro es un ejemplo de perseverancia, generosidad y esfuerzo, algo muy necesario si se quiere sobresalir en una sociedad desigual.

Pese a que existe una especie de dicotomía entre ricos y pobres, no hay una lucha social o confrontaciones sociales en el estricto sentido de la palabra. Es decir, aunque en repetidas ocasiones la humildad y la pobreza son casi sinónimos de bondad y la riqueza de perversidad, no siempre se confrontan en un mismo escenario. Un ejemplo de anterior lo tenemos *Almas de niño*, desde el primer número la autora pone a los niños, quienes

⁵² *Pepín*, 8 de marzo de 1953, p. 5.

⁵³ Iturriaga, *op. cit.*, p. 140.

representan a distintos grupos sociales de México, conviviendo en una escuela pública: por un lado tenemos a Ernestillo, el más humilde del grupo quien representa a los sectores más desfavorecidos; Memín y Carlos, quienes viven únicamente con su madre, representan a los sectores populares y por último retrata al niño rico en Ricardo, quien representa a la clase alta mexicana.

Se hace alusión a la desigualdad social, en incluso al desprecio de la clase alta mexicana hacia a los de abajo; sin embargo, tiempo después Ricardo recapacita y se vuelve amigo de Memín, Carlos y Ernestillo, juntos a través de su amistad y sus valores buscan sobreponerse a los obstáculos y miserias de su vida cotidiana, pero gracias a esta unión logran salir adelante en diversas situaciones como rescatar a Ricardo de un pariente malvado, reunir a los padres de Carlos o incluso hacer que un ex convicto se reúna con su antigua familia.⁵⁴

A su vez, el modelo de industrialización supuso un aumento de la clase media mexicana y con la llegada al poder de Miguel Alemán, la industria e iniciativa privada mexicanas obtuvieron un relativo despunte. El aumento de estos dos sectores acarrió a su vez una mejora económica en tales grupos en detrimento de la clase trabajadora. En el melodrama de Vargas Dulché notamos, aunque no en la mayoría de los casos, un desprecio y humillación de la clase acaudalada hacia los más desfavorecidos económicamente, la representación raya en lo hiperbólico, hay constantes ofensas del grupo acaudalado hacia el pobre. En *¿Quién?* vemos un ejemplo de esto en el siguiente diálogo entre la “Tía Luisa” y el “Padre Sidney”:

Padre Sidney: No sé porque a usted le parece increíble que dos muchachos lleguen a amarse aunque sea tan distinta su condición social.

Tía Luisa: Calle usted, padre Sidney, ni siquiera podría pensar en semejante disparate de que Mirna tuviera que ver con un chofer.⁵⁵

En el párrafo anterior notamos que Tía Luisa, quien representa a la clase acaudalada, se muestra reacia a que su sobrina contraiga matrimonio con Víctor, su chofer. Se muestra aquí, el desprecio de la clase alta sobre aquellos que consideran inferiores. En los escenarios alegóricos también se presenta esta situación, la autora recurre al país extranjero para mostrar una confrontación entre dos culturas distintas, donde generalmente una recibe el desprecio mientras que la otra se considera superior. En *El pecado de Oyuki*, Elizabeth Pointer desprecia a la protagonista debido a su origen, a su vez en *Cruz gitana*, la sociedad desprecia a Mayanin y a su tribu por considerarlos inferiores.

⁵⁴ *Pepín*, 30 de septiembre de 1945, p. 37.

⁵⁵ *Pepín*, 11 de noviembre de 1949, p. 40.

Sin embargo, también en un contexto nacional vemos este racismo y desprecio a los de abajo por parte de los de arriba. En *Indita*, las comunidades indígenas reciben el desprecio prácticamente de toda la sociedad mexicana; en el campo reciben los malos tratos del cacique mientras que en las ciudades cogen las humillaciones de prácticamente toda la población urbana. El aspecto anterior lo vemos en un diálogo entre Félix Pereira y su pequeña hija Graciela, donde se muestra esta aberración hacia las comunidades indígenas mexicanas.

Graciela: ¿Es malo ir a la orilla del río?

Félix: Sí, es malo porque estamos rodeados de indios

Graciela: Pero los indios son buenos ¿verdad?

Félix: Hay de todo, pero no es conveniente que mi hija vaya a confundirse con esa agente de pueblo.⁵⁶

Incluso en el ambiente urbano, en *Indita* María Isabel, quien representa (de una manera bastante estilizada) a las comunidades indígenas es discriminada por prácticamente todos los habitantes de la ciudad de México, aunque algunos autores mencionan un complejo de inferioridad.⁵⁷ En los melodramas notamos esta confrontación entre los grupos indígenas y la sociedad mexicana, incluso a veces se muestra el rechazo del pobre hacia dichas comunidades. En *Indita*, cuando María Isabel llega a pedir trabajo en una casa acaudalada, el mayordomo la rechaza arguyendo que, por su condición, notamos un ejemplo de lo anterior:

Mayordomo: Lo siento, puedes retirarte, necesito otra clase de personas

María Isabel: ¿Otra clase? Le parezco muy india para trabajar en esta casota.

Mayordomo: No quería decírtelo pero sí. Lo has adivinado.

María Isabel: pues el que yo sea india, no tiene nada que ver con lo bonito de la casa. ¡No voy a quitarle un cacho.⁵⁸

De cualquier forma, siempre en la trama se busca resaltar esta confrontación de clases: pobres y ricos, opresores y oprimidos. En ocasiones, la autora llega a extremos para mostrar esto. *El hijo de Emoé*, ambientada en un imaginario Estados Unidos durante la Guerra Civil, tenemos esta clásica confrontación representada en el hombre blanco opresor y el esclavo negro oprimido, en el siguiente diálogo Emoé, protagonista de la trama, destaca principalmente su resentimiento y desasosiego frente al sometimiento que vive su raza:

El látigo cruzó mi espalda muchas veces, siempre era una mano blanca la que abría mis heridas, los blancos han hecho del negro un animal de trabajo al que no le permiten tener ningún sentimiento, nos niegan hogar y familia y solo nos dan desprecio y castigo ¡Esa es la

⁵⁶ *Pepín*, 28 de diciembre de 1950, p. 46-47.

⁵⁷ Iturriaga, *op. cit.*, p. 223.

⁵⁸ *Pepín*, 20 de marzo de 1951, pp. 14-15.

desgracia de nacer con la carne de color ébano! Los blancos nos desprecian sin pensar que también tenemos un corazón que ama y sufre.⁵⁹

No importa mucho el contexto, ya sea México o cualquier otro país, la idea del melodrama es similar: en toda sociedad existen clases privilegiadas y clases desamparadas. En nuestro país, a partir del incremento de la clase media y el relativo impulso a la iniciativa privada durante el sexenio alemanista se comienza a sentir un ambiente un tanto similar, aunque no se llega a la confrontación directa; el desprecio hacia los de abajo comienza a ser una constante, sobre esto, en su crónica sobre la vida en México, José Agustín comenta:

Al racismo y al machismo hay que añadir el clasismo, igualmente incrementado por el vuelco capitalista del país que en esos momentos alcanzaba a llegar a las delicias del capital monopolista. La sociedad marcaba con claridad las distancias entre los que no eran iguales, del jodido se esperaba humillación constante, docilidad y de ser posible adulación, mientras más arriba en la escala social más natural y lógica, resultaba la arrogancia, nepotismo y desprecio hacia los de abajo.⁶⁰

Aunado al desprecio antes mencionado, es necesario aclarar que a veces, en los melodramas se retrata cierto resentimiento social que desemboca en un acto de venganza contra los opresores. En *Cruz gitana* vemos esta particularidad: Mayanin y su madre adoptiva están en un lujoso vagón de tren, el cual sufragaron con sus propios recursos, pronto los pasajeros las miran con desprecio, debido a esto les exigen que se cambien de vagón. Mayanin, humillada y con su orgullo dañado, se venga del “opresor” y justifica sus acciones ante su madre Trifenia en este peculiar diálogo:

Trifenia. Mayanin, ¿De dónde sacaste eso?

Mayanin: De muchas partes, estos collares venían en una petaca, son de la vieja gorda.

Trifenia: Has vuelto a robar, Mayanin, ¿por qué hiciste eso?

Mayanin: No pensaba hacerlo, mami, pero ellos nos ofendieron, nos echaron al otro carro.

[...] Si la gente nos desprecia, yo los robaré. Ellos nos odian y yo a ellos.

Trifenia: Entonces, Mayanin, escúchame. Solamente roba cuando un blanco te haya ofendido, antes no.⁶¹

En el apartado anterior no sólo se justifica la actitud de resentimiento, sino se acepta como permisible en una sociedad desigual. Estos lapsos de desahogo social son, aunque espontáneos, alentados por el mismo grupo social al que pertenece el protagonista. Para demostrar el aspecto de resentimiento, la autora generalmente recurre a escenarios idílicos. En *El hijo de Emoé*, Bogár, el protagonista, aumenta su odio hacia la raza blanca y Bob, su maestro de primeras letras lo alienta en esta labor:

⁵⁹ *Pepín*, 15 de noviembre de 1950, p. 8.

⁶⁰ José Agustín, *Tragicomedia Mexicana; la vida en México de 1940-1970*, 12ª reimpresión, México, Editorial Planeta, 2004, p. 37.

⁶¹ *Pepín*, 8 de diciembre de 1952, pp. 30-33.

Bob: Es que tú no sabes lo terrible que es ser esclavo.
Bogár: Quiero saberlo, para así odiar más al blanco.
Bob: Bien, si los odias ¡Engáñalos! Escápate y burla al blanco que te dio el dinero, eres un niño y mientras te encuentran crecerás y nadie te reconocerá.
Bogár: Mis ojos verdes me delatarían, Bob.
Bob: Bien, si el asunto no tiene remedio, escucha lo que voy a decirte: desconfía siempre del blanco, sólo trata de explotarte, ya sea con sonrisas o con latigazos, ahora márchate. Buena suerte, Bogar.⁶²

Pese a que se ha demostrado que el resentimiento e incluso el desahogo a través de cierta venganza hacia la clase acaudalada están permitidos, en los melodramas, Vargas Dulché insiste en la idea que los acuerdos deben lograrse por una vía pacífica, es decir, frente al acto de venganza, siempre hay una figura que insiste en la conciliación por la vía pasiva. El acto vengativo o “desquite” es tolerable; empero se suelen preferir las soluciones pacíficas, en *Cruz gitana*, por ejemplo, Mayanin rompe un vidrio en de una tienda en París, debido a que la dependiente insultó a su tribu, acto seguido Trifenia, su madre adoptiva, la reprende en el siguiente diálogo:

Trifenia: ¿Por qué hiciste eso, Mayanin?
Mayanin: Una vieja dijo que los gitanos apestábamos.
Trifenia: Tienes que entender que uno no siempre se puede desquitar de las cosas que dicen otros.
Mayanin: Tu no, porque eres muy buena, mamita, pero yo sí.
Trifenia: No quiero que seas así, Mayanin, ese carácter rebelde te hará sufrir mucho.
Mayanin: Yo no soy rebelde mamita, lo que pasa es que no me dejo.⁶³

¿Por qué se insiste tanto en esta confrontación de clases sociales? Quizás debido a los sucesos e incidentes que surgieron en su vida, Dulché se propuso retratar ambas capas de la sociedad, prácticamente ningún estrato social escapó a su argumentación. Una historia donde se pretende retratar a toda la sociedad es en *Aquel y yo*. Debido a su naturaleza paseante e inconforme, Gerardo Ruelas viaja constantemente por el mundo en busca de que los paisajes y las travesías eliminen un poco sus penas. Debido a esto es capaz de conocer según él “la gente de la aristocracia y de gran mundo así como las más bajas esferas sociales” sin embargo es necesario señalar que en ambos casos se producen imágenes basados en imaginarios. En *Aquel y yo* la “aristocracia moderna” es retratada inmersa en compromisos, bailes y reuniones; en el caso de los “estratos bajos”, encontramos gente con problemas de adicciones, obreros, artesanos y vagabundos.⁶⁴

⁶² *Pepín*, 1 de diciembre de 1950, pp. 23-25.

⁶³ *Pepín*, 1 de diciembre de 1952, pp. 17-19.

⁶⁴ *Pepín*, 17 de junio de 1951, pp. 1-8.

Si bien es cierto que vemos la representación (parcial) de prácticamente todas las capas de la sociedad y una confrontación que raya en la violencia cómica, no podemos asegurar que haya una lucha de clases en el estricto sentido de la palabra. Pese a que algunos autores lo afirman,⁶⁵ en los melodramas de Yolanda Vargas Dulché, si bien a inicios de la trama hay ciertas disputas que desembocan en discusiones y en peleas, al final, todo se soluciona por la vía pacífica dentro de la legalidad y las instituciones. El de arriba reconoce al de abajo como su igual, o bien el desamparado logra progresar y demostrarle al rico que puede sobreponerse y sobresalir, el ideal resulta ser hasta cierto punto claro: todos tenemos las mismas oportunidades en la dinámica del progreso.

La autora, a través de su obra, no sólo cree, sino considera que es necesaria una “reconciliación de la sociedad”. Es decir, el pobre se puede llevar bien con el rico y el rico con el pobre sin necesidad de llegar a un antagonismo de clase, el “reconocimiento” del otro como alguien de igual valía se da de una manera casi fortuita cuando una clase reconoce el esmero o importancia de su (aparentemente) antagonista: ejemplo, en *Alma canina*, el doctor Gomar, al ver la honradez y la valía de Federico y Nachito, niños protagonistas, decide adoptarlos, su hijo protesta debido a la inferioridad de clase de los niños otrora huérfanos, ante esto el doctor simplemente declara: “Veo que mi consentimiento sólo ha logrado hacerte daño, Carlitos, y creo que la manera de hacerte ver que en esta vida todos somos iguales, es obligarte a convivir con estos chicos”.⁶⁶

En el mundo del progreso es posible una sana convivencia. Dulché alude a la desigualdad y la indiferencia del rico ante el pobre; jamás se hace referencia a la responsabilidad estatal. En ocasiones se muestra a la misma sociedad como responsable de esta inmensa polaridad social, es decir, la culpa de que hay tantos desesperados corresponde a la clase alta, ésta y sus ambiciones personales son causantes de la desigualdad. Sin embargo Vargas Dulché siempre insiste en una reconciliación idílica. Más que de igualdad, hablamos aquí de reconciliación social, esto lo notamos en este interesante diálogo entre el abogado Miguel Ángel y su madre en la serie *Ladronzuela*:

Doña Luz: ¿Quieres decir que esta muchacha vivirá aquí?

Miguel Ángel: Por el momento nada más, después la internaré en algún colegio. Vivir con nosotros es imposible.

Doña Luz: ¿Imposible por qué? Si tú crees en la reivindicación ¿por qué no ha de ser verdad?

Miguel Ángel: Pero madre, nosotros pertenecemos a un círculo social que no admite...

Doña Luz: La sociedad es culpable que desventurados pequen [...] Sí Miguel Ángel, siempre anhelé tener una hija y ella puede llegar a serlo.⁶⁷

⁶⁵ Vid. Rubenstein, *op. cit.*

⁶⁶ *Pepín*, 22 de julio de 1952, p. 44.

⁶⁷ *Pepín*, 8 de septiembre de 1947, pp. 24-26.

Ya sea en México o en el extranjero, la reconciliación de la sociedad siempre es posible. De alguna forma u otra el de abajo logra el reconocimiento del de arriba y viceversa. Yolanda Vargas Dulché prefiere argumentos morales e incluso religiosos para comprobar esta igualdad. En *El pecado de Oyuki*, tenemos un ejemplo de lo anterior. Elizabeth Pointer, la insoportable suegra de la protagonista, frecuentemente sobaja a Oyuki debido a su origen étnico, mientras que Charles Pointer defiende a Oyuki arguyendo razones “humanitarias” e incluso católicas, un ejemplo lo vemos en el diálogo siguiente:

Sr. Ponter: Elizabeth, eres torpe e intransigente como la que más, ¿por qué odias a los japoneses cuando a ellos les debemos más que a los nuestros? Ellos siempre han sido acogedores y bondadosos, todo lo que tenemos se lo debemos a ellos.

Elizabeth Pointer: Siempre has de defenderlos, si son bondadosos es porque reconocen su inferioridad.

Sr. Pointer: ¡Te equivocas! La materia nada vale y ante Dios todos somos iguales! ¡La superioridad sólo puede existir en el cerebro y en el corazón. ¡Aquí son superiores y buenos y por lo tanto son superiores a muchas otras razas!⁶⁸

Aunado a la reconciliación por la vía moral y la vía religiosa, se insiste, sobre todo, en la “unión” por la vía institucional, es decir, adaptándose a la dinámica política y económica del momento. En la era del progreso todos los seres humanos tiene las mismas posibilidades de sobresalir, por ende, el sistema es justo para todos. En *El hijo de Emoé*, vemos un ejemplo de esto, pese a que el escenario es alegórico, Dulché insiste en la reconciliación de la sociedad por la vía pasiva. Bogár, el protagonista defiende la igualdad entre clases en el siguiente diálogo:

Albert: ¡Dejar en libertad a todos! [Los esclavos]

Bogár: Sí, Albert. ¿Por qué te extraña? Un negro tiene el mismo derecho de un blanco... ¡Exactamente igual.

Albert: Pero, hermano, si pusiéramos en libertad a todos los esclavos ¿quién cuidaría las tierras? ¿Quién levantaría el algodón? ¿Quién haría todo?

Bogár: Negros y blancos, los que quieran trabajar por un jornal, pero no por la fuerza ni bajo la amenaza de un látigo.⁶⁹

En el anterior diálogo, se hace hincapié en que se puede lograr la correcta armonía entre distintos grupos sociales, al optar por el jornal como medio de vida Bogár promueve y aboga por integrar a todos los sectores de la sociedad a un incipiente modo capitalista, tiempo después, la premisa de la convivencia se comprueba en el final de la serie cuando el protagonista recibe a su amigo Albert y exclama: “Si en mi infancia cuando estaba desamparado tú me tendiste la mano y de escavo que era me convertiste en tu hermano

⁶⁸ *Pepín*, 25 de mayo de 1950, p. 41.

⁶⁹ *Pepín*, 28 de enero de 1951, pp. 11-12.

ahora me toca a mí corresponder. Esta hacienda es nuestra Albert y entre las dos haremos que la tierra de fruto...”.⁷⁰ Nuevamente el raciocinio y la convivencia se impusieron al conflicto social.

Pese a que no se niega el conflicto y que los grupos sociales viven en una constante pugna, no podemos hablar de una “lucha de clases” en el melodrama de Vargas Dulché, incluso, la lucha popular por la vía del conflicto es vilipendiada en algunos argumentos, la principal serie donde vemos esto es en *Pasión de una reina*, ambientada en la Francia pre-revolucionaria. Este melodrama contradice, con creces todo lo propuesto y lo acontecido en una revolución social (1910). María Antonieta es presentada, como una mujer amorosa, buena esposa, cuidadora del hogar y de sus hijos es, en pocas palabras, una mente brillante en todos los sentidos. Puede hacerse cargo del cuidado del pequeño Luis XVII y de cuestiones de Estado en las que ¡siempre trata de impartir justicia! Es una visión conservadora amena, no sólo de la revolución francesa, sino de los levantamientos populares en general que nos muestran al pueblo como una turba iracunda, furiosa y con deseos de venganza frente a un Estado benevolente.⁷¹

El argumento es bastante claro, pese a que *Pasión de una reina*, se ambiente en un contexto distante y alegórico, notamos aquí varios aspectos interesantes: primeramente vemos que las revueltas populares son descalificadas, mientras que el Estado es el árbitro conciliador, además, pese a que el régimen priísta tuvo su origen en una revolución social, se prefiere la conciliación, la vía pacífica. El Estado es artífice del progreso del país, por consiguiente, la justicia es y debe ser igual para todos los ciudadanos. El melodrama seriado, no niega la desigualdad ni la pobreza, incluso acepta y critica de una manera leve, que ésta es injusta, pero que en la actual dinámica desarrollista es posible progresar en esta sociedad polarizada.

En los 22 melodramas que Yolanda Vargas Dulché hizo en su estadía en *Pepín* y *Chamaco* se retrata la pobreza; el modelo económico que privilegia la industrialización forzosamente tiene un efecto en las condiciones de vida de la población, pese a que la industria y la economía crecen, también lo hace la clase trabajadora. En este contexto es comprensible que gran parte de los personajes de Yolanda Vargas Dulché, se desarrollan en un ambiente de pobreza urbana. La pobreza no sólo se acepta, sino que es una constante en cada trama y argumento, es a partir de la pobreza donde los argumentos se desarrollan y toman forma. Generalmente los protagonistas deben sobreponerse a esta condición para poder progresar.

La pobreza no sólo se acepta, sino que se hace una crítica leve a la ostentación, la opulencia y al desprecio de los de arriba hacia las clases más desprotegidas. Pese a eso, la pobreza no

⁷⁰ *Pepín*, 4 de julio de 1951, pp 15-16.

⁷¹ *Pepín*, 22 de septiembre de 1950, pp. 9-14

es una cuestión de Estado, ni le compete a éste la obligación de reducirla o eliminarla. Yolanda Vargas Dulché muestra a la pobreza mexicana como una cuestión innata e inclusive providencialista, (Dios le otorga a cada quien lo que se merece). En la dinámica modernizadora, según los argumentos, el Estado ofrece igual número de oportunidades para todos, por lo que depende de uno mismo el querer superarse y poder sobresalir. El esfuerzo individual se privilegia sobre el colectivo, de esta forma el melodrama funge como una especie de “guía de vida”⁷² al mostrarnos que uno mismo es responsable de su éxito o fracaso.

En el melodrama existe confrontación de grupos o clases sociales, mas no lucha de clases. Es decir, podemos ver riñas y disputas éntrela sociedad; ante la ofensa del rico y poderoso el pobre emerge y busca una venganza o cierto desahogo social. A pesar de esto, generalmente la autora prefiere una solución pacífica, por la vía moral e institucional los problemas entre grupos sociales deben ser resueltos. Vargas Dulché, y en general todo el equipo que laboraba en la historieta, creía en la reconciliación y el correcto funcionamiento de la sociedad, esto lo comprobamos en el desenlace de gran parte de los melodramas donde, dos grupos sociales aparentemente opuestos al final se reconcilian y logran convivir en armonía.

Para concluir es necesario señalar otro aspecto: pocas veces se hace alusión a revueltas populares, y cuando se mencionan generalmente es para desacreditarlas. En la “época moderna” las revueltas populares son consideradas atrasadas. Las leyes benefician a todos, el Estado es el árbitro conciliador que garantiza la seguridad social. Pese a que la pobreza es un “efecto colateral” de la actual dinámica económica, los melodramas de Vargas Dulché configuran una sociedad en donde la pobreza es un mal superable, con base en el respeto a las instituciones, el esfuerzo propia y la sana convivencia, de esta forma además de una guía de vida, el melodrama se convierte en un paliativo que hace la realidad cotidiana algo más superable y soportable.

México en el mundo. Cultura popular y vida cotidiana en el melodrama

Por último, en este retratado idílico del México industrial no podría faltar la vida cotidiana, el ocio, las diversiones, los pasatiempos de la sociedad en la época del llamado Milagro Mexicano. Gran parte de los protagonistas en los argumentos son gente de estratos bajos, en este contexto argumental, es necesario plasmar, aunque sea de una manera parcial, las diversiones, el andar cotidiano de estos grupos y sus antagonistas más próximos, la clase alta mexicana. En una trama romántica y sentimental el retrato del entorno cotidiano ocupa

⁷² Martha Eva Rocha Islas en su análisis sobre el amor a mediados de siglo XX nos muestra que el melodrama y las fotonovelas era una especie de “guía” para lo que estaba permitido. Véase nota 310.

un segundo plano; no obstante nunca se prescinde de él. El ambiente rutinario, el día a día de los personajes es también forjador en el carácter de éstos.

Debido a lo anterior notamos leves retratos de lo que fue, o de la percepción que la autora tuvo sobre la vida cotidiana en nuestro país. Lo primero que sobresale es el habla coloquial. Debido a los lineamientos establecidos por la Comisión Calificadora, los argumentistas no pudieron emplear lenguaje altisonante; no obstante el habla coloquial en ocasiones era plasmada en las páginas de las historietas: refranes, dichos, canciones, coplas y expresiones, son algunos ejemplos de lo que podemos encontrar en el melodrama. Generalmente este tipo de frases recalcan el origen y el escenario donde se desarrollan los personajes, aunado a que contribuyen a mejorar las descripciones de un paisaje o un contexto.

Resulta increíble que, aun cuando la trama es o se ambienta en un país extranjero, siempre aparecen las referencias al lenguaje popular mexicano. Ya sea en escenarios exóticos, extravagantes, o atemporales, Vargas Dulché hace poco o ningún esfuerzo por recrear otras culturas y la imagen del habla coloquial mexicana prevalece. Un ejemplo de lo anterior lo tenemos en *El hijo de Emoé*. Elizabeth, principal antagonista, al ver a Bogár salir con Dydia, una mujer de su misma raza, condición social y color de piel dice este refrán mexicano: “¡Es natural! la cabra tira al monte”.⁷³ En un Estados Unidos previo a la Guerra Civil, aparece un dicho popular mexicano.

Sería irrisorio el tratar de ver las expresiones y demás coloquialismos en el melodrama como un anacronismo, por el contrario, las expresiones de habla popular nos introducen, aunque de una manera indirecta, en la vida cotidiana de estas clases populares. Aunado a los refranes en la obra de Vargas Dulché notamos diversas expresiones populares como “chotear”, “hacer muina”, “vaigan”, aunque nunca se llega a lenguaje altisonante por razones de censura. El habla coloquial, el refrán, coloquialismo y regionalismos no sólo son parte de los personajes, sino que representan a su vez la idiosincrasia nacional que coexiste con esta modernidad.

En *Ladronzuela* por ejemplo, Perlita usa la expresión “estás bien trole”.⁷⁴ Incluso los coloquialismos mexicanos se hacen presentes en contextos ajenos. En *El teléfono público*, nuevamente Yolanda Vargas Dulché, recurre a escenarios extranjeros para contar una historia, pese a que la trama de una de las tantas historias de este melodrama se desarrolla en Estados Unidos (no se especifica la ciudad), la autora hace un mínimo y a veces hasta nulo esfuerzo por ocultar el lenguaje popular de la capital, en esta historia vemos

⁷³ *Pepín*, 14 de enero de 1942, p. 30.

⁷⁴ *Pepín*, 31 de octubre de 1947, p. 10.

expresiones en señoritas norteamericanas tales como “Me fue de la patada” o “ahora se nos apareció la bruja” (en alusión a la falta de capital monetario).⁷⁵

El lenguaje coloquial es una referencia constante hacia la cultura popular mexicana. Un lenguaje característico de la ciudad de México (la autora vivió toda su vida en ésta urbe), sencillo sin caer en lo vulgar, incluso en escenarios exóticos. Otros ejemplos más de esto los tenemos en las series *Cruz gitana* y *Juventud de príncipe*. A pesar de que *Cruz gitana*, se desarrolla en Francia, Mayanin dice esta expresión al gerente del hotel: “Oye, cristiano, ¿estarán seguras aquí mis chivas⁷⁶ no cambiarán de dueño?”.⁷⁷ Aquí por lo demás es más que curioso el siguiente aspecto: pese a que Mayanain es gitana de alguna región de Francia usa una expresión típicamente mexicana, la cultura popular siempre está presente en el argumento de Vargas Dulché. Otro ejemplo. En *Juventud de príncipe*, ambientado en Austria de los Habsburgo, Julia dice la frase “dormir la mona” cuando cae en un sueño profundo.⁷⁸

Otro aspecto que se ve reflejado en el melodrama es la música popular. Canciones de compositores y músicos mexicanos las podemos apreciar de una manera evidente. En *Gabriel y Gabriela*, por ejemplo, vemos a don Benito, el abuelo de la protagonista, cantando el siguiente fragmento de la canción El pobre cisne: “Morena de ojazos negros, picaros fascinadores, ámame mucho que así amo yo”.⁷⁹ Incluso, al igual que los refranes, dichos y coloquialismos, la música popular logra traspasar fronteras y contextos cronológicos. En *El hijo de Emoé*, por ejemplo, vemos a Emoé, entonado la canción “Pajarito Barranqueño” de Alfonso Esparza Oteo.⁸⁰ La música popular contrasta aquí con los edificios, costumbres y vestimentas de otros países.

También las canciones y rondas infantiles están presentes en la obra de Vargas Dulché. En *Almas de niño*, Memín, en una de sus múltiples aventuras, junto con su amiga “Estrellitas” huyen a una casa de campo para cobrar una herencia, mientras está trabajando, el simpático negrito entona el siguiente fragmento de una canción infantil: “Tengo una vaca lechera y no es una vaca cualquiera, me da leche condensada, ay qué vaca tan salada...”.⁸¹ Al ver a distintos personajes entonar fragmentos de estas canciones en sus ratos de ocio y de trabajo, la autora y todo el equipo técnico y artístico de las historietas, nos demuestran que, la música popular, forma parte del entorno cotidiano en el México moderno.

⁷⁵ *Pepín*, 25 de noviembre de 1952, p. 18.

⁷⁶ Chivas: En México, expresión coloquial para referirse posesiones y utensilios personales.

⁷⁷ *Pepín*, 7 de marzo de 1953, p. 30.

⁷⁸ *Pepín*, 8 de marzo de 1953, p. 26.

⁷⁹ *Pepín*, 17 de marzo de 1952, p. 42.

⁸⁰ *Pepín*, 14 de enero de 1951, pp. 31-32.

⁸¹ *Pepín*, 2 de noviembre de 1947, p. 29.

En los 22 melodramas está retratada prácticamente toda la sociedad, y la niñez no es la excepción. Uno de las historias donde la niñez es retratada con más insistencia es en *Almas de niño*. El mundo de la infancia y su frágil vida son aspectos que resaltan. La autora le da importancia a la infancia que se vive en los barrios, en las clases populares, un mundo que se desenvuelve en tres principales espacios: la casa, la escuela y el barrio. En la casa, donde los niños (de las historias), tienen amor y apoyo familiar (aunque a veces falte un líder en la familia); en la escuela los infantes logran obtener herramientas para su vida profesional futura, asimismo se descubre en ella otro importante valor humano, la amistad y por último, el barrio, refugio y cómplice de su amistad, espacio testigo de los juegos, travesuras y esperanzas de Memín y sus amigos.

El barrio principalmente, además de dotar de una identidad, es donde la niñez mexicana practica los valores de unión, solidaridad y amistad. En *Almas de niño*, por ejemplo, hay ciertas imágenes que son fuente para recrear la vida cotidiana de la niñez mexicana. Hay ciertos dejes que nos sirven para reconstruir las diversiones de la niñez durante los años cuarenta y cincuenta. En *Almas de niño* vemos a la pandilla de “Los Vikingos Bravos” jugando beisbol en el barrio o fútbol en la escuela; no obstante en *Alma canina*, Carlitos, quien representa un niño de clase alta, le pide a su padre que le compre “un balón de americano”.⁸² Si bien es cierto que a partir de la posrevolución el deporte dejó de ser una cuestión de élite para convertirse en un espectáculo de masas, hay tres deportes que Dulché pone en el ocio infantil: fútbol, beisbol y fútbol americano.

Ahora bien, algo que también resalta es cómo Vargas Dulché está consciente que el nivel socioeconómico también limita o condiciona las diversiones infantiles. No es lo mismo la infancia de la clase adinerada que la infancia de los barrios bajos, no es lo mismo las diversiones de la pobreza que los ratos de ocio de la niñez adinerada; pese a eso, Dulché pinta un mundo infantil en donde, a pesar de las condiciones sociales, los juegos, juguetes y las diversiones siempre están presentes. El hecho de representarlos no obedece a una cuestión aleatoria, los juguetes y la vida cotidiana del niño mexicano también forma parte de nuestra identidad como país, en palabras de Lucía Acosta Ugalde:

El balanceo del trompo, la muñeca de trapo, el tren de hojalata, el dominar un balero o las canicas, máscaras, alcancías, instrumentos musicales, papalotes, el caballito de madera, el yo-yo, la lotería, marionetas, matracas, piñatas, silbatos, sonajas, tablitas, viboritas, carritos de madera, matatenas, pirinolas, todos ellos son piezas del arte popular, forman parte innegable de nuestra identidad y de una tradición mexicana que afortunadamente se niega a desaparecer. Y trasciende la esfera de lo lúdico y lo estético para la producción de significado.⁸³

⁸² *Pepín*, 2 de julio de 1952, p. 21

⁸³ Lucía Elena Acosta Ugalde, “Desde el lugar de los sueños: el juguete mexicano. Aproximación desde la semiótica discursiva y producción de sentido” en *Multidisciplina*, México, UNAM/FES Acatlán, No. 14, p. 10.

En cuanto a la vida en las aulas, la autora pone especial atención a las actividades que los niños realizan principalmente en la hora del recreo. A la par de las clases se nota un ambiente de camaradería y compañerismo en los ratos de ocio. No hay una crítica implícita ni explícita al sistema educativo, cada quien es responsable de su propio desempeño escolar. Lo que se pondera es la amistad con fines lúdicos, la inocencia, y el compañerismo. Beisbol, fútbol, canicas, trompo y el balero son los juegos donde la niñez pasa sus ratos de entretenimiento en la escuela.

Respecto al transcurso de las clases, la visión de Vargas Dulché retrata un grupo escolar disímil, en donde, la mayoría de los alumnos trata de cumplir con sus obligaciones, pero donde de igual forma, aprovecha un descuido del docente para realizar alguna travesura. Dentro de este ambiente dentro del aula se pone énfasis en la representación del castigo o la sanción, incluso se acepta el castigo corporal. En *Almas de niño*, Memín comete una de sus múltiples travesuras, ante esto, el profesor Romero le propone que él mismo se imponga un castigo, Memín responde: “Envíeme a primer año con las orejas de burro” Romero acepta añadiéndole una dosis de golpes en las sentaderas con un metro de madera.⁸⁴ Al parecer el castigo corporal aunque no era bien visto, por lo menos era aceptado. Respecto al ambiente cotidiano en el aula Óscar Reyes Ruvalcaba señala:

Los alumnos podrán perderse en los espacios infinitos de su imaginación buscando figuras en las nubes que se veían a través de la ventana; jugar discretamente a los dados o al ahorcado con el compañero de la banca; hacerle gestos al antipático del salón, copiarle las cuentas al “aplicado” del grupo; o escribir una carta de amor en vez de tomar el “dictado [...]”. En el tiempo de recreo en la salida de clases, era común que se organizarán juegos en las que equipos rivales se trezaban en ficticios enfrentamientos, pero que podían devenir en pugnias reales...”⁸⁵

Ahora bien, entre el barrio, la escuela y el hogar, al igual que los adultos, los niños también se pueden diferenciar por su condición social. Sin embargo, en el mundo infantil las penurias, tristezas y humillaciones son derrotadas por la amistad y la camaradería. En *Aquel y yo* notamos esto cuando Gerardo Ruelas solía retratar su niñez como una época de diversiones pese a sus carencias económicas. La imagen que se retrata es sencilla, pero explica muchas cosas: vemos a Gerardo Ruelas jugando en su barrio a la “guerra”, él y sus amigos generalmente jugaban con los del barrio vecino, donde comúnmente las piedras y guijarros eran émulo de balas. Vemos una niñez despreocupada, que se divierte, inocente, pero supeditada a la autoridad paternal, su mundo está en los juegos de media tarde y la escuela de día.⁸⁶

⁸⁴ *Pepín*, 14 de octubre de 1946, pp. 35-38.

⁸⁵ Antonio Padilla Arroyo, “El agua en la memoria: paisajes y juegos infantiles en la segunda mitad del siglo XX” en Padilla, *op. cit.*, p. 298.

⁸⁶ *Pepín*, 5 de junio de 1951, p. 14.

Lo que notamos en las imágenes de la infancia es que Yolanda Vargas Dulché trató de captar ambos polos de la niñez que conoció y observó: por un lado, en *Alma canina* tenemos la niñez desventurada, la que ni siquiera tiene acceso a los beneficios de la educación que, se suponen deben tener todos los mexicanos por ley; por otro lado, tenemos la clase alta, la que vive entre opulencia, lujos y una educación de primerísima calidad. En *Almas de niño* vemos retratada la niñez del barrio y clase media quien dirime su cotidianidad entre la escuela y los juegos y aventuras de barriada, mientras que en *Ladronzuela* nos introduce al submundo de los “papeleros”, voceadores infantiles. Al final, las imágenes de la niñez, aunque parciales, tienden a reflejar cómo se desenvolvía ese grupo en la época del Milagro Mexicano.

Sobre la juventud y sus ratos de diversión, el número de imágenes es menor respecto a los de la niñez, generalmente la juventud se dificulta ya que la línea divisoria que separa la juventud de la adultez es muy tenue, como ya se vio en el capítulo anterior, la gran mayoría de las protagonistas de Yolanda Vargas Dulché contraen nupcias desde la adolescencia, por lo que en ese mismo momento inician una vida en el hogar plagada de responsabilidades. No obstante la juventud de la clase media y alta sí presenta algunas diversiones consideradas frívolas ante el ojo de la autora. En *Aquel y yo*, por ejemplo, cuando Gerardo Ruelas viaja como polizón en un barco, repentinamente es despertado por una fiesta juvenil, sorprendido no atina más que el afirmar: “¡Otra vez bailando! ¡Vaya con los amiguitos éstos! Son más vagos que yo”.⁸⁷

Las fiestas, los bailes “modernos” o la ociosidad en la juventud, a diferencia de la niñez, son criticados en el melodrama, para la autora la juventud representa aquí una etapa de preparación frente a la vida adulta, por tanto, las distracciones que se muestran son muy limitadas, pese a lo anterior hay algunas diversiones que se toleran como un paseo en el parque, una ida al cine, una caminata por la tarde y en ocasiones una visita a los juegos mecánicos o a la feria de la localidad como ocurre en *Vidas paralelas*.⁸⁸ Generalmente, los ratos de recreo son ensombrecidos por la visión moral de la historieta que pondera una juventud responsable. En las ciudades, los lapsos de recreación y ocio se presentaban en el noviazgo, empero era escandaloso transgredir las reglas morales.

En suma, la vida amorosa y sexual en este primer régimen estaba sumamente restringida por las normas institucionales, sobre todo para los hombres y mujeres de ciudades y de clases medias y altas. La trasgresión de las normas morales implicaba de tajo situarse fuera

⁸⁷ *Pepín*, 22 de junio de 1951, p. 8.

⁸⁸ *Pepín*, 8 de febrero de 1948, p. 20.

de los cánones de lo decente, estableciéndose entonces límites muy claros a la experiencia emocional y sexual.⁸⁹

El ocio, además de ser una parte del ambiente cotidiano de la ciudad es también fragmento de nuestra identidad nacional. Las fiestas, diversiones, juegos, deportes, juguetes coexisten con “lo moderno” y no se puede prescindir de ello ya que también dotan de identidad al país. Para demostrar esta construcción de “lo mexicano” frente a los modos, costumbres y actitudes de países extranjeros se recurre a escenarios alegóricos, de tal forma que la autora aprovecha este salto temporal para introducir a México, sus usos, costumbres y hasta gastronomía en otros contextos. Por ejemplo, pese a que se encuentra en el siglo XIX y en Estados Unidos, Bogár toma un jarro con atole;⁹⁰ en otro contexto, misteriosamente los pesos mexicanos se convierten en la moneda fraccionaria de Estados Unidos en *El teléfono público*.⁹¹

Incluso las festividades más características de nuestro país, enigmáticamente cruzan contextos, tiempos y fronteras para instalarse en otras latitudes y así resaltar lo mexicano frente a “lo otro”. Ejemplo, en *Cruz gitana*, Maricela le prepara una fiesta de quince años a su hija Luisa. La fiesta contiene todo el ritual característico del “estilo mexicano”: vals, compañeros de baile, y un espacio repleto de invitados entre amigos y familiares, ante el escenario por demás pintoresco a uno le es imposible no preguntarse, ¿fiesta de quince años en la Francia de 1920, con todo y chambelanes incluidos?⁹² La fiesta de quince años ya característica de nuestro país y de otros países latinoamericanos, se hace presente. México se identifica una vez más frente al mundo, la identidad de nuestro país también se presenta a través de sus festividades.

A su vez, inserta en esta cotidianidad siempre se encuentra la religión católica. Para 1950, el 96% de la población mexicana profesaba la religión católica,⁹³ la autora se crió en el seno de una familia católica, en este contexto no sólo es comprensible, sino hasta inevitable, que el andar cotidiano este regulado en gran medida por las tradiciones católicas. Bautizos, presentaciones, casamientos son algunas festividades mediadas por la tradición católica, incluso se llega a criticar quien no acepte esto. En *Almas de niño* vemos un ejemplo de ello cuando a Memín le interesa realizar su Primera Comunión, al explicarles a sus amigos que desconoce la festividad católica, éstos le reprochan a través de la siguiente conversación.

⁸⁹ María Martha Gollignon Goribar y Zeyda Rodríguez Morales “Afectividad y sexualidad entre los jóvenes. Tres escenarios para la experiencia íntima en el siglo XX” en Rossana Reguillo (Coord.) *Los Jóvenes en México*, México, CONACULTA/Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 277.

⁹⁰ *Pepín*, 7 de junio de 1951, p. 6.

⁹¹ *Pepín*, 16 de diciembre de 1952, p. 23.

⁹² *Pepín*, 15 de diciembre de 1952, p. 3.

⁹³ Iturriaga, *op. cit.*, p. 178.

Ernestillo: El día de la boda del maestro comulgaremos los cuatro.
Memín: Qué cosa es comulgar.
Ricardo: ¿Qué dices, negro?
Ernestillo: Acaso no has hecho tu primera comunión.
Carlos: Eres un ateo y un Judas
Memín: Es que estoy chiquito.
Ernestillo: Estás chaparro, que es distinto⁹⁴

De esta forma sus amigos se proponen “evangelizar” a Memín en una semana, una misión que hasta los mismísimos jesuitas novohispanos hubieran admirado. El profesor consiente esta acción en plena escuela haciendo un al lado la laicidad de la educación pública. La religión católica con todo lo que implica está bien vista como rectora moral en la vida cotidiana del país. Sobre el ritual católico al que se sometió Memín, Valentina Torres Septién nos explica que la Primera Comunión era un acontecimiento esperado en las familias mexicanas, en la clase media y alta, por obvias razones los festejos eran más fastuosos, en su análisis sobre las fiestas católicas nos explica lo siguiente:

De los eventos más importantes en la vida de las familias estaba sin duda la Primera Comunión. La Primera Comunión en la clase media era todo un acontecimiento. En general se hacía en familia y para la recepción de este sacramento se reunía a los hermanos que estuvieran cercanos a la edad de recibirla, entre los seis y ocho años aproximadamente.⁹⁵

A veces, no sólo se plasma, sino que se glorifica la superioridad de la religión católica sobre otras o sobre el ateísmo. En *¿Por qué?*, por ejemplo, Ana Luisa, a pesar de la educación laica, seguido se encomienda a Dios. El doctor que atiende a su madre enferma, hace esta reflexión: “En tu caso sin tener familia sólo debes darle cuenta de tus actos a tu conciencia y a Dios y en esta forma es igual que te cases en Monterrey”.⁹⁶ El catolicismo, aunado a ser una actividad cotidiana es un censor moral y social, por ejemplo en *El hijo de Emoé*, Bogár asevera: “Ya le he dicho que sólo Dios puede juzgarnos y castigarnos por nuestras culpas”.⁹⁷ Durante los años cuarenta y cincuenta, esta situación no era del todo extraña en los hogares mexicanos.

La vida de las familias católicas prácticamente urbanas estaba fuertemente ligada con la práctica sacramental y litúrgica que marcaba la tradición heredada desde tiempos coloniales [...] lo que distinguía a la sociedad mexicana de otras radicaba en la forma como ésta cumplía con las tradiciones, lo que incluía un comportamiento definido de prácticas y costumbres.⁹⁸

⁹⁴ *Pepín*, 5 de octubre de 1945, pp. 41-42.

⁹⁵ Valentina Torres Septien-Torres, p. 174 “Una familia de tantas. Celebración de las fiestas familiares católicas en la ciudad de México” en Gonzalbo Pilar (Coord.) *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, Vol. I, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 189.

⁹⁶ *Pepín*, 9 de diciembre de 1950, p. 44.

⁹⁷ *Pepín*, 13 de junio de 1951, p. 24.

⁹⁸ Torres Septién-Torres, *op. cit.*, p. 174.

Tan importante es la práctica y profesión de la fe, que muchas de las acciones son “castigadas”, de acuerdo con el cómic, por una entidad divina. En *El hijo de Emoé*, por ejemplo, Elizabeth termina con un castigo sumamente ejemplar: sola, sin amigos, sin familia, pobre, inválida, quemada de medio cuerpo y horriblemente desfigurada. Le exige a Bogar que cumpla su juramento de matarla, sin embargo éste le dice: “Ya estás castigada, Elizabeth. Fue Dios quien juzgó tu maldad y te castigó quitándote tu belleza. Ya nada me queda por hacer más que compadecerte al ver que tu fealdad te llevará al camino de los remordimientos y que tu vida será una cadena de dolor”.⁹⁹

Incluso la apología hacia la fe llega a niveles inverosímiles. En *Sombras*, por ejemplo. ante el inminente incendio en la penitenciaría, “La Atea” (compañera de celda de la protagonista), se arrepiente, llegando a la conclusión que su ateísmo no tiene sentido, su arrepentimiento es plasmado en la siguiente crónica: “Toda su resignación de momentos antes desaparece ante el acercamiento de la muerte [...] al verse libre echa a correr por los corredores en busca de refugio, pero un nuevo derrumbe le cierra el paso [...] levantó su mirada y en su rostro se dibujó un gesto de verdadero arrepentimiento” en su búsqueda por la sobrevivencia grita: “Si existes, Sálvame”.¹⁰⁰ Momentos después dos vigas en forma de cruz la salvan de morir sepultada, en ese momento la atea se redime:

La Güera: Creí que habías muerto encerrada en tu celda

La Atea: Dios me salvó, su infinito poder del que tanto tiempo dudé, fue lo único que pudo salvarme.

La Güera: ¿Quieres decir qué...?

La Atea: Creo en Dios, Güera, si tú sabes rezar me ensañarás, ¡verdad!¹⁰¹

En un melodrama seriado, se le da prioridad a la trama y al argumento, sin embargo, la visión de México, como un país en constante crecimiento y de recientes cambios, aunque escueta, siempre está presente. A través de la gráfica y la fotografía, la autora plasma la visión de este México moderno pero que sigue heredando tradiciones de su pasado reciente. La ciudad, el campo, la modernidad, la pobreza, la vida cotidiana, el ocio y las festividades forman parte de la imagen de un país que se apuntala en la escalada hacia el progreso, pero que conserva elementos que lo hacen único frente a otras naciones como sus tradiciones, juegos y gastronomía.

Debido a la vida de la autora, quien residió en la capital al momento de escribir sus argumentos, se tienen un número mayor de imágenes y representaciones de las urbes que del campo. Del ambiente urbano sobresalen los grandes edificios, las avenidas imponentes,

⁹⁹ *Pepín*, 23 de junio de 1951, pp. 26-27.

¹⁰⁰ *Pepín*, 15 de junio de 1949, pp. 20-23.

¹⁰¹ *Pepín*, 17 de junio de 1949, pp. 31-32.

los símbolos de modernidad como el ferrocarril, los automóviles y los servicios públicos. El objetivo de esto, aunado a mostrar un contexto para la trama, es mostrar qué tanto ha cambiado la nación, y cómo bajo la batuta del Estado, el progreso es cada día más visible. En cuanto a las imágenes del campo, éstas suelen ser más breves, incluso alegóricas, no difieren mucho de lo mostrado en el cine mexicano. Un campo atrasado, ignorante contrasta con una urbe. La autora y el equipo que laboraba en los pepines, proponen a través de sus argumentos, integrar al campo en la dinámica modernizadora.

La vida cotidiana, si bien no ocupa un papel central, si es importante, ya que es un elemento constitutivo del país y su pueblo. Las festividades, el ocio, las diversiones, los juguetes, la vida en el barrio, en la escuela y hasta el catolicismo forman parte de México. No es casualidad que estas características estén presentes inclusive en escenarios idílicos como en Europa, Japón, Oriente Medio. México, sus modismos, costumbres, refranes e incluso su habla popular están presentes, y esto es porque al contrastarlos con escenarios exóticos, se muestra la identidad nacional que se quiere plasmar.

Para concluir, los 22 argumentos de Yolanda Vargas Dulché nos muestran un país que, pese al modelo económico, lo moderno y lo tradicional le dan identidad. La imagen que se crea del país va acorde a los intereses del Estado. Yolanda Vargas Dulché, el coronel José García Valseca además del equipo de *Pepín* y *Chamaco*, unen sus esfuerzos para moldear y crear la imagen de un México que si bien, tiene muchos problemas producto de los reajustes en la estructura social y económica, se dirige paulatinamente al progreso y bienestar de la población. Las publicaciones de monitos, además de ser cultura popular, entretenimiento, diversión, son además una imagen producto del contexto de su época, una fuente más para adentrarnos en el complejo siglo XX mexicano.

Consideraciones finales

Yolanda Vargas Dulché es una de las autoras más representativas de la historieta mexicana. Los 22 melodramas que hizo en las revistas *Pepín* y *Chamaco*, le dieron cierta notoriedad entre la población mexicana. Con el paso del tiempo, sus obras fueron reeditadas y adaptadas a la televisión, lo cual propició a mediano plazo, que la obra de Vargas Dulché, y la historieta fueran calificadas como “literatura popular” que favorecía la evasión social. Sin embargo, la importancia de los melodramas seriados radica en que, como producto cultural, son una forma de adentrarnos a la dinámica social, económica y hasta política de una época determinada.

En este análisis se tomaron en cuenta los argumentos hechos entre 1944 y 1953, y a partir de éstos se decidió tomar como eje fundamental del análisis varios aspectos: la sociedad, la familia, el papel de la mujer, la educación, la ciudad y el campo, la modernidad, la pobreza y la vida cotidiana, fueron los rubros examinados a través de las 22 historietas sentimentales que la autora realizó. Pese a las dificultades metodológicas como la falta de algunos materiales y el deterioro de las historietas, se rellenaron estos huecos argumentales con las posteriores reediciones así como fuentes externas como entrevistas a la autora y a sus familiares, de esta forma se realizó un análisis íntegro de la obra de Vargas Dulché y su visión del México moderno.

Los factores que más influyeron en la difusión, propagación y popularidad de las historietas fueron el desarrollo industrial con todo lo que implicó y la campaña de alfabetización de 1943. Al experimentar la industria un crecimiento impresionante, éste también se vio reflejado en la industria historietil, a su vez los cambios demográficos propiciados por el modelo económico también fueron importantes en el desarrollo de las revistas de historietas; la creciente masa de trabajadores vio en la historieta un entretenimiento barato, accesible y práctico. De igual manera cabe mencionar que las campañas de alfabetización tuvieron un relativo éxito, lo que significó que millones de mexicanos recién alfabetizados comenzaron a desarrollar su nueva habilidad lectora con los cómics, práctica que muy pronto se volvió habitual.

Yolanda Vargas Dulché comenzó a escribir a temprana edad, desde los 16 años enviaba sus relatos al periódico *El Universal* en una sección llamada “Colaboración espontánea”, fue en 1944 cuando un amigo suyo, quien trabajaba para la compañía de Ignacio Herreras, la invitó a realizar argumentos para historietas. Con un sueldo de 50 centavos por página,

Vargas Dulché comenzaría a trabajar historias de aventuras, pero pronto dio un viraje de 180 grados al realizar melodrama romántico y sentimental. En *Chamaco*, pronto Vargas Dulché comenzó a adquirir notoriedad entre los argumentistas por sus historias, y en plena batalla editorial, José García Valseca logró que se uniera a las filas de *Pepín*.

Varios factores contribuyeron al éxito del melodrama seriado, no sólo de Vargas Dulché, sino de la historieta en general. En primer lugar debemos mencionar el formato de folletín que se le dio: una vez que la historia concluía en su punto más tenso, obligaba al lector a seguirla comprando, lo que garantizaba la venta y la lectura de “pepines”. Por su parte, en la trama, vemos otro aspecto fundamental: el ver a un protagonista de estrato social bajo triunfar frente a las adversidades generalmente propiciaba un sentimiento de empatía con el lector, el melodrama entonces se convertía en una especie de “guía sentimental y moral” para el consumidor. La historieta mostraba lo permitido y lo prohibido, lo ideal y lo deleznable, la sociedad perfecta y la sociedad inadecuada.

Ahora bien, se ha dicho que la lectura de “pepines” sólo se dio en sectores populares: trabajadores, amas de casa, comerciantes ambulantes, adolescentes; sin embargo, un análisis de las cartas y peticiones que llegaron a las oficinas de *Pepín* arroja datos reveladores. Las fuentes gráficas (retratos con dedicatorias) así como los fragmentos de cartas, muestran que si bien, el sector recién alfabetizado y la clase trabajadora leía, compraba y disfrutaba los “pepines”, también gente de clase media: profesionistas, oficinistas e incluso residentes en el extranjero alguna vez leyeron por lo menos un ejemplar de historietas. La lectura de historietas fue un asunto que abarcó gran parte de la población y casi todos sus sectores, por lo que no son tan irrisorias las cifras de tirajes demenciales dadas por García Valseca y Sayrols.

Y es que el melodrama seriado de doña Yolanda Vargas Dulché, nos ofrece ante todo su visión, un imaginario sobre cómo debería ser el país y el deber ser del pueblo mexicano. A través de sus páginas Vargas Dulché y el equipo editorial de *Pepín* y *Chamaco*, se moldea y construye un imaginario sobre lo que es México como país en crecimiento, los imaginarios por ende, ayudan como toda fuente histórica a reconstruir los procesos sociales y culturales de un país pero, sobre todo, permiten entender como esos procesos fueron comprendidos y apropiados por ciertos grupos sociales. La importancia de los imaginarios la resumen de esta forma Luz Elena Galván y Oresta López:

El campo de lo imaginario está constituido por representaciones que desbordan el límite trazado por los testimonios de la experiencia, es decir, cada cultura y por tanto, cada sociedad tienen sus imaginarios todo campo de la experiencia humana desde lo más colectivamente social hasta los más íntimamente personal [...] El concepto de imaginarios ayuda a comprender cómo se prefiguraba socialmente a las mujeres, cómo se normaba,

regulaba y controlaba su presencia; asimismo contribuye e entender cómo se imponía una cultura hegemónica que dificultaba mirar lo diferente, lo discordante.¹

Pese a que la trama, el argumento y los guiones fueron hechos por la autora, sería arriesgado mencionar que la visión del país corresponde únicamente a su autoría. Recordemos que en 1944, al ver la popularidad de los cómics, el gobierno creó la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Pese a que miembros de la Comisión jamás intervinieron de manera directa, el organismo fungía como un censor, una institución que podía permitir o prohibir la publicación de una serie o argumento. Vargas Dulché y su equipo no tuvieron problemas con la comisión calificadora, por lo que podemos conjeturar que hasta cierto punto compartían una visión más o menos parecida de lo que era el país en aquel entonces.

No obstante, no debemos olvidar que otros factores contribuyeron también a la realización de la historieta de Yolanda Vargas Dulché. La gráfica, ya sea en fotomontaje o dibujo supo interpretar de manera adecuada el argumento de la autora, lo que contribuyó de manera trascendente al éxito de las series. Asimismo los impresores realizaron una labor portentosa al lograr día a día la impresión y distribución de las revistas de historietas. El éxito de tramas como *María Isabel* o *Ladronzuela*, se debió a un esfuerzo conjunto, en donde la autora a través de su ingenio, supo llegar a la población, tocar lo más profundo de sensibilidad al plasmar (en la mayoría de ocasiones) a una “cenicienta moderna” que con base en el arduo sacrificio y el esfuerzo lograba el éxito en un mundo desigual.

En cuanto a los argumentos, éstos arrojaron una visión sobre el país, sus transformaciones y su sociedad. La imagen que Vargas Dulché tiene de la mujer mexicana dista mucho de someterse a los cánones tradicionalistas y conservadores que se heredan desde el siglo XIX. La autora representa generalmente a una mujer trabajadora, que integra la dinámica familiar a su vida laboral: la mujer es ante todo madre de familia, esposa y jefa del hogar, pero de igual forma debe adaptarse a la dinámica modernizadora del Estado. El ser esposa y madre, es visto por la autora como una necesidad imperante; sin embargo el conseguir un empleo y lograr la superación con base en éste forma parte también de la “mujer ideal”.

A su vez, en un Estado que le da prioridad a la educación como elemento “modernizador”, la escuela primaria y la formación del alumno ocupan un lugar importante en las historias de Vargas Dulché. Desde *María Isabel* en *Indita* hasta *Oyuki* en *El pecado de Oyuki* se retoma la educación como un elemento necesario si se quiere sobresalir moral y económicamente. Se pondera así una labor de Estado, la educación primaria es algo necesario para progresar como sociedad, asimismo, la educación universitaria es sinónimo

¹ Luz Elena Galván y Oresta López, “Introducción” en Galván y López, *op. cit.*, p. 11.

de estatus y se privilegia las profesiones y oficios que pueden ser útiles al gobierno mexicano.

Respecto a las imágenes sobre la familia notamos un aspecto interesante: tanto en la familia urbana como en la rural, la autora generalmente retrata un hogar trunco o disfuncional, no es extraño que las familias, al inicio de la trama, carezcan de uno o varios miembros familiares; puede faltar el padre, la madre, desaparece un miembro o simplemente la protagonista nace y crece en la absoluta orfandad. Quizás, en un primer momento este aspecto responda a la vida de la autora, el padre de Vargas Dulché la abandonó a ella y a su familia a temprana edad; para el censo de 1950 es una constante el aumento de los divorcios, separaciones, niños abandonados y el crecimiento de un fenómeno no muy bien visto por la sociedad conservadora: la madre soltera.

En la presente investigación, también se analizaron las profesiones y oficios que recorren las páginas del melodrama seriado. Vargas Dulché, pondera ciertos oficios sobre otros. Las profesiones de abogado, ingeniero y arquitecto son las más retratadas por la autora, esto debido a que representan los ideales que debe seguir la sociedad mexicana: la legalidad (encarnada en la persona del abogado), y la construcción de infraestructura para el sano desarrollo del país (ingenieros y arquitectos). Las profesiones universitarias no sólo son equivalentes a la estabilidad económica, también dan ciertos estatus social, a la par que ayudan al crecimiento de la nación mexicana.

El hecho de que se pondere la educación universitaria, no significa que se demerite o menosprecie a la masa de trabajadores. Campesinos, artesanos, obreros, comerciantes informales, pescadores, empleados de oficina, trabajadores domésticos, son algunos trabajos que se ven representados en las páginas del melodrama; lejos de ser vilipendiados, la autora los presenta como necesarios y parte de lo que es México como país. La figura del docente recibe un trato especial, ya que son forjadores de la educación mexicana, mientras que la figura del político brilla por su ausencia. En los melodramas no encontramos ni siquiera una mención indirecta al gobierno, los políticos o al partido oficial, esto se debió principalmente a que las historietas debían mantener una buena relación con el gobierno, aunado a que José García Valseca, director y fundador de *Pepín*, siempre tuvo buenas relaciones con el partido oficial en el poder.

Una vez concluido el análisis de la sociedad mexicana, se procedió a examinar la imagen del país a través de los melodramas seriados de Vargas Dulché. Primeramente, la investigación distinguió que en la mayor parte de los argumentos, la trama se desarrolla en zonas urbanas, ya sea en México o en el extranjero. De las imágenes ciudadanas se destacan los imponentes edificios, avenidas, infraestructura, así como los paisajes y lugares de cohesión social, ocio y diversión, en los cuales la masa de trabajadores va a pasar unos ratos de distracción después de una jornada laboral: cantinas, pulquerías, cabarets, fuentes

de sodas, cafés de chinos, entre otros; sin embargo, lo que generalmente resalta en la gráfica o en la fotografía es lo majestuoso. La modernidad se impone con creces a lo tradicional.

Respecto al campo, en el cómic notamos cierta persistencia que tiene la autora al retratar lo alegórico. Las imágenes del campo mexicano presentes en la obra de Vargas Dulché asemejan mucho a las mostradas en otros medios como el cine mexicano, se representa un campo semidesolado, idílico, pintoresco y poco poblado, lejos de tomarse como anacronismo, esta inexactitud tiene una función de contraste: el resaltar el avance de la modernidad mexicana. Cuando se compara un campo alegórico con una moderna ciudad la autora demuestra que el México rural y atrasado va quedando atrás frente a uno urbano y progresista; empero, esta nueva imagen del país sigue heredando aún viejos usos y costumbres que se resisten a desaparecer.

No obstante, en los melodramas lo moderno se identifica plenamente con los avances en materia de infraestructura y tecnología. La modernidad se ve representada en los transportes, en los edificios, en el alumbrado público que poco a poco llega a todos los rincones de la república, en los automóviles, y en las nuevas tecnologías que paulatinamente se vuelven parte del ambiente cotidiano. Siempre se pondera la imagen moderna de México, se quiere mostrar este cambio en el país. El país, constantemente se dirige hacia un progreso en materia económica y social.

El último aspecto analizado fue la vida cotidiana a través de la historieta. Resulta interesante y a la vez curioso que, incluso en argumentos ambientados en el extranjero, Yolanda Vargas Dulché muestre y describa las tradiciones, lenguaje y hasta la gastronomía mexicana. Los coloquialismos, canciones populares y elementos típicamente mexicanos están presentes incluso en países y contextos muy distantes. Esta cotidianidad es importante para la autora ya que dichos elementos forman parte de la identidad mexicana. El contrastar costumbres y hábitos típicamente mexicanos en lugares tan distantes responde a una necesidad imperante de mostrar lo que es el país y comparar sus características sociales, económicas y culturales sobre otras latitudes. El mensaje que da el melodrama seriado es hasta cierto punto comprensible: la identidad del país no sólo está formada por sus transformaciones, sus características políticas, económicas; la vida cotidiana, el ocio, las diversiones incluso el lenguaje popular son parte de nuestro país.

Por último, este análisis reveló un elemento que siempre está presente no sólo en los personajes sino en toda la sociedad: el catolicismo. No hay trama, sin importar época o contexto, donde no se destaque al catolicismo. La religión católica no sólo funge aquí como una mera creencia, es sensor moral de la población mexicana, pese a que se tiene un Estado laico, Vargas Dulché pone al catolicismo como guía espiritual y moral de la sociedad mexicana, el obedecer las reglas del catolicismo, generalmente ayuda al héroe o heroína a

superar las adversidades y salir adelante. El catolicismo siempre presente e incluso regidor en la vida moral de las personas nos demuestre que, pese a los avances en industria, tecnología e infraestructura, la religión católica siempre será un elemento constitutivo del país.

Para terminar, es necesario aclarar que en los melodramas de Vargas Dulché, su visión del país se asemeja en gran parte a la del Estado mexicano, esto se debe principalmente a que en la elaboración del cómic intervenían también los editores, impresores, dibujantes y en ocasiones el director de la revista. Además, recordemos el papel que desempeñó la Comisión Calificadora, que si bien no intervino de manera directa en la elaboración de los argumentos o de los guiones, si actuaba como organismo censor que vigilaba la temática y podía sancionar a toda aquella publicación que considerara “inmoral” o “subversiva”.

A lo largo de este derrotero por un segmento de la vasta cultura popular mexicana, se demostró que, pese a ser considerados como entretenimiento popular, los melodramas de Yolanda Vargas Dulché ofrecen, moldean, crean y proyectan una imagen del país. Nunca se niega la pobreza y la desigualdad, pero la imagen que se tiene es positiva, de un país en constantes transformaciones pero que hereda viejas tradiciones, pese a esto, se comparte la visión de que México se dirige a un proceso constante. Los melodramas a su vez, funcionan como una especie de “guía para la vida” que le enseña o pretende enseñar al lector estos nuevos cambios que está presentando el país, para que, de esta forma, el lector los respete y se adapte a esta nueva dinámica de una mejor manera.

Las historietas presentan varios anacronismos e inexactitudes, pero sería absurdo el desechar los cómics por este hecho ya que por sí mismos nos muestran una interpretación del país y su sociedad. Ante todo el cómic mexicano como producto cultural, merece ser tomado en cuenta no sólo como una fuente histórica de apoyo, la historieta como tal, no sólo en México sino en el mundo, siempre nos plasma una visión de los cambios que han acaecido en la sociedad, y en ocasiones propone una alternativa sobre cómo interpretar esos cambios y cómo desenvolvernos en la sociedad. Como última reflexión, considero que las ciencias sociales necesitan darle una segunda oportunidad a la historieta, no sólo en la investigación, sino como material didáctico que debe preservarse. En México sólo existe un archivo público donde consultar las historietas, y éste aún no está digitalizado.

Finalmente, y después de una exhaustiva revisión, lectura y gozo de los melodramas de Yolanda Vargas Dulché, cabe señalar que la presente investigación sólo pretende exponer uno de los tantos rubros en los cuáles la historieta sirve como un objeto de estudio que por sí solo puede darnos un acercamiento a los procesos sociales, culturales, económicos y políticos en la historia. Durante mucho tiempo descalificada por académicos, hoy Yolanda Vargas Dulché y sus argumentos son un referente para adentrarnos a este México industrial de mediados del siglo XX. Su vida quizás podamos compararla con una de sus

protagonistas: de una condición pobre logró en poco tiempo una movilidad social y económica impresionante al tener su propio emporio editorial. Es innegable que los cómics son entretenimiento, generalmente destinado a las masas, pero como herramienta histórica pueden ser muy útiles en el análisis de ciertos procesos históricos, así como la cultura, costumbres y comportamientos de la sociedad en diferentes épocas. La presente investigación además de retomar la importancia historiográfica de las historietas, pretende ser una aportación para futuras investigaciones y elementos de análisis.

Fuentes

Bibliografía

- Acevedo, Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México: 1920-1950*, Tomo III, México, CONACULTA, 2002.
- , *Constantino Escalante, una mirada irónica*, México, CONACULTA/Círculo del arte, 1996.
- , *La caricatura política en el siglo XIX*, México, CONACULTA/Círculo del Arte, 2000.
- Acevedo, Esther y Agustín Sánchez González, *Historia de la Caricatura en México*, Lérica, Editorial Milenio/Universidad de Alcalá Fundación General, 2011.
- Acosta Ugalde, Lucía Elena, “Desde el lugar de los sueños: el juguete mexicano. Aproximación desde la semiótica discursiva y producción de sentido” en *Multidisciplina*, México, UNAM/FES Acatlán, No. 14, pp. 6-20.
- Agustín, José, *Tragicomedia Mexicana; la vida en México de 1940-1970*, 12ª reimpresión, México, Editorial Planeta, 2004.
- Alfie, David, *El comic es algo serio*, México, Eufesa, 1982.
- Amar Sánchez, Ana María, “Canon y traición: Literatura contra cultura de masas” en *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, México, Buenos Aires, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, año 23, no 45, 1997, pp. 43-53.
- Anaya, Alij, “pasiones y temores en la historieta mexicana” citado por Juan Manuel Aurrecoechea en *Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, disponible en <http://www.pepines.unam.mx/> (consultado el 13 de febrero de 2015).
- Arnaut Salgado, Alberto, *Historia de una profesión, Los maestros de educación primaria en México, 1887-1994*, Segunda edición, México, CIDE, 1998.
- Aurrecoechea, Juan Manuel, “Los inicios de la historieta romántica y el éxito de Yolanda Vargas Dulché”, en *Libros de México*, México, Cámara Nacional de la Industria editorial Mexicana, no 39, Abril-Junio de 1995, pp. 67-77.
- Aurrecoechea Juan Manuel y Bartra Armando, *Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1874-1934*, México, CONACULTA-Grijalbo, 1994.
- , *Puros Cuentos 2, la historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, CONACULTA-Grijalbo, 1994.
- , *Puros cuentos 3, La historita de la historieta en México 1934-1950*, México, CONACULTA-Grijalbo, 1994.
- Aviles Cecilio, *Historieta, reflexiones y proyecciones*, La Habana, editorial Pablo de la Torre, 1989.

- Ayala Blanco, Fernando, "La caricatura política en el Porfiriato" en *Estudios Políticos*, México, UNAM/Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Novena época, No. 21, Septiembre-diciembre de 2010, pp. 63-82.
- Ballesteros, Antonio, *Cuatro lecciones sobre el cómic*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2000.
- Barajas, Rafael, *La historia de un país en caricatura. Caricatura mexicana de combate 1829-1872*, México, CONACULTA, 2000.
- Barbero, Jesús Martín, "Televisión, vida cotidiana y melodrama" en *Signo y Pensamiento*, Vol. VI, No. 11, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 1987, pp. 59-72.
- Baron -Carvais, Annie, *La historieta*, México, Fondo de Cultura económica, 1989.
- Barrero, Manuel, "Orígenes de la historieta española" en *Arbor, pensamiento, cine y cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, No. Extra 2, Febrero 2011, pp. 14-43.
- Bartra, Armando, "Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria. Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano" en *Revista latinoamericana de Estudios sobre la historieta*, La Habana, Editorial Pablo de la Torrente, 1996, año 1, no 2, pp. 67-90.
- Bernal Tavares, Luis, "El Proyecto Alemán-Lombardo. La modernización equívoca de la posguerra" en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, México, UNAM/IIH, No. 18, 1998, pp. 171-198.
- Bizberg, Illan y Meyer, Lorenzo (Coord.). *Una historia contemporánea de México*, México D.F., Océano, 2005, 4 vols.
- Blanco Figueroa, Francisco, (Dir.) *Mujeres Mexicanas en el siglo XX. La otra revolución*, México Edicol/Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- Blanco, José Joaquín y Woldemberg, José (Comps.). *México a fines de siglo*, T.I, México, CONACULTA/F.C.E., 1996.
- , *México a fines de siglo II*, México, F.C.E. 1993.
- Bonilla Reyna, Helia Emma, "El Calavera: la caricatura en tiempos de guerra" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/IIIE, Vol. XXIII, No. 79, Otoño 2011, pp. 71-134.
- , "Joaquín Giménez y El Tío Nonilla" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXII, No. 76, primavera 2000, pp. 179-236.
- Camacho Morfín, Thelma, *Las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia 1909-1912*. México, Instituto Mora, 2002.
- Cárdenas, Enrique *Industrialización y Estado en América Latina*, México, F.C.E., 2003.
- Carmona de la Peña, Fernando, *El Milagro Mexicano*, México, Nuestro tiempo, 1985.
- Castaña Vera, Javier, "El melodrama y la canción de despecho" en *Revista Luciernaga Audiovisual*, Año 2, edición 4, Medellín, Politécnico Colombiano, 2007, pp. 15-26.
- Cavallo, Guglielmo y Cahrtier, Roger *Historia de la lectura en el mundo occidental*, México, Taurus, 2011.

- Chartier, Roger, El orden de los libros, *Lectores autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV Y XVII*, Barcelona, Gedisa, 3ª edición, 2005 108 p.
- , *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, 225 p.
- , *Escuchar a los muertos con los ojos, lección inaugural ante el Còllege de France*, Buenos Aires, Katz, 2008, 86 p. Chartier, Roger, *Inscribir y borrar; cultura escrita y literatura siglos XI-XVIII*, Buenos Aires, Katz, 2006, 253 p.
- , *Las revoluciones de la cultura escrita*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Claps, María Eugenia, “El Iris, Periódico crítico y literario”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, UNAM/IIH, Vol. 21, No. 21, enero-junio 2001, pp. 5-29.
- Coma Javier, *Del gato feliz al gato Fritz*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Conde, Javier, *Del tebeo al cómic, un mundo de aventuras*, Madrid, LIBSA, 2001.
- Corona, Javier, *Los cómics un arte del siglo XX*, Madrid, ediciones Guadarrama, 1978, 204 p.
- Correa, Eduardo, *El balance del Ávila camachismo*, México, Eduardo. F. Correa, 1946.
- Cueva, Álvaro, *Sangre de mi sangre, mitos y verdades de las telenovelas en América Latina*, México, Plaza y Janes, 2001.
- Daniels, Les, *D.C comics sixty years of the world's favorite super heroes*, Boston, Little Brown, 1995.
- Darnton, Robert, *El coloquio de los lectores: ensayos, sobre autores, manuscritos, editores y lectores*, México, Fondo de Cultura económica, 2003, 460 p.
- , *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 269 p.
- , *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008. 553 p.
- Dávalo Flores, Julia, (coord.) *A 50 años de la cultura cívica: pensamientos y reflexiones en honor al profesor Sidney Verba*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2011.
- Dorfman, Ariel, *Superman y sus amigos del alma*, Buenos Aires, Galerna, 1994.
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald, comunicación de masas y colonialismo*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1972.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen, 1985.
- El Colegio de México, *Dinámica de la Población en México*, México, El Colegio de México, 1970.
- Entrialgo, Mauro, “Diario de un taller gráfico e historieta costumbrista” en *Arbor, pensamiento, cine y cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, No. Extra 2, Febrero 2011, pp. 275-283.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, *et al, Historia Mínima de la vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2010.
- Escudero Lucrecia y Verón Eliseo, (Comps.) *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, 1997.

- Etseinou, Rosario, “Las relaciones de pareja en el México moderno” en *Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, No. 26-27, diciembre 2009-enero 2010, pp. 65-75.
- Farfán Hernández, Rafael, “El cómic o la historieta arte gráfico o historia narrativa” en *Fuentes humanísticas*, México, UAM-Azcapotzalco, Vol. 21, no 39, Julio-Diciembre de 2009, pp. 9-25.
- Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, *Posada, ilustrador de la vida nacional*, México, CONACULTA, 1992.
- Gallo, Miguel Ángel, *Los comics un enfoque sociológico*, México, Quinto sol, 1985, 296 p.
- Galván Lafarga Luz Elena y López Pérez, Oresta (coord.), *Entre imaginarios y utopías: historias de maestras*, México, UNAM/El Colegio de San Luis/CIESAS, 2008
- Gantús, Fausta “La ciudad de la gente común. La cuestión social en la caricatura de la ciudad de México a través de la mirada de dos periódicos: 1883-1896” en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. 59, No, 4, abril-junio de 2010, pp. 1247-1294.
- García Cosío, María Ileana, (Comp.) *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo*, México, Porrúa/Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey, 2004.
- García Flores-Chapa, María “Vicente Riva Palacio y el periódico *EL Ahuizote*” en *Secuencia*, No. 35, 1996, pp. 59-82.
- Garrido, Luis Javier, *El partido de la revolución institucionalizada, La formación del nuevo Estado en México 1928-1945*, México, Siglo XXI editores 1989.
- Gasca, Luis, *El discurso del cómic*, Madrid, Cátedra, 1974, 720 pp.
- Giraudó, Laura, *Anular las distancias, los gobiernos posrevolucionarios en México y la transformación cultural de Indios y campesinos*, Madrid, Centro de estudios políticos Constitucionales, 2008.
- Gómez de León, José y Rabell Romero Cecilia (Coords.) *La Población de México*, México, Fondo de Cultura Económica, CONAPO, 2001.
- Gonzalbo, Pilar (Coord.) *Historia de la vida cotidiana en México, t 5*. México, El colegio de México-F.C.E., 2004.
- Gonzalbo, Pilar, Staples, Anne (Coords.), *Historia de la Educación en la Ciudad de México*, México, El Colegio de México/Secretaría de Educación del Distrito Federal, 2012.
- González Casanova, Pablo, *La Democracia en América*, México, ERA/CONACULTA, 2005.
- Greaves, Cecilia L., *Del radicalismo a la unidad nacional. Una visión de la educación en el México contemporáneo*, México. El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2008.
- Gruzinski, Serge, *La ciudad de México, una historia*, México, F.C.E., 2004, (Colección popular 556).
- Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona península 1972, 180 p.
- , *Lenguajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1974.
- Hansen, Roger D, *La política del desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, 25° edición, 2004.
- Hernández Carballido, Elvira, *Una vida en monitos: Yolanda Vargas Dulché* en *Fem*, México, Nueva Cultura feminista, Vol. 23, No 200, 1999. pp. 35-45.

- Hernández Ramírez María Elena, “El consumo de historietas sentimentales” en *Comunicación y Sociedad*, México, Universidad de Guadalajara no 6, 1989, pp. 19-51.
- Herner, Irene, *Mitos y monitos, historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM-ERA.
- Hinds, Harold y Tatum, Charles, M, *No sólo para niños: la historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, Aguascalientes, Instituto cultural de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2007.
- Iturriaga, José, *La estructura social y cultural de México*, México, INEHRM, 2003.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial, ascenso y caída del sistema político mexicano*, México, Tusquets, 2002.
- Labastida, Martín del Campo, Julio, *Los cambios en la sociedad mexicana: la población y la economía de México: 1940-2005*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones sociales, 2009.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madre-esposas, putas, presas, monjas y locas*, México, 4ª edición, UNAM/CEIICH/Programa Universitario de Estudios de Género, 2005
- León y González, Samuel (Coord.) *El Cardenismo 1932-1940*, México, CIDE/F.C.E./INEHRM, 2010.
- Lloyd, Jane-Dayle, (ed.) *Proyectos políticos, revueltas populares y represión oficial en México*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- Macías Barba, María del Pilar, “José Vasconcelos y Jaime Torres Bodet; historia, trayectoria y vocación común” en *Revista Americana de Educación para Adultos*, año 33, No. 2, México, CREFAL, julio-diciembre 2011, pp. 8-22.
- Maldonado, Ezequiel “Pepines Chamacos y agachados, expresiones de una cultura popular” en *Tema y variaciones de la literatura*, México, UAM-Azcapotzalco, No. 36. Enero-Junio de 2011.
- Martín, Antonio, *Historia del cómic español*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Martínez, María Antonia, *El despegue constructivo de la Revolución. Sociedad y política en el alemanismo*, México, CIESAS, 2004.
- Massota, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1982.
- McCloud, Scott, *La revolución de los cómics*, Barcelona, Norma, 2001. Medina Peña, Luis, *Hacia el nuevo estado Mexicano, 1920- 1994*, México, Fondo de Cultura económica, 1994.
- Medina Peña, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana, 1940-1952*, México, El Colegio de México, 1978.
- Merino, Ana, *El cómic Hispánico*, México, Madrid, Cátedra, 2003.
- Miller, Beth, *26 autoras del México actual*, México, Costa-Amic editor, 1978. 463 pp.
- Moix, Terenci, *Historia social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 2007.
- Monsiváis, Carlos, *Apocalisptick*, México, Debate, 2009
- , *Cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010.
- Monsivais, Carlos, et. al., *De san Garabato al Callejón del Cuajo*, México, CONACULTA-Museo del Estanquillo, 2009.

- Muro Murillo, Miguel Ángel *Análisis e interpretación del cómic*, La Rioja, Universidad de la Rioja, 2004, 289 p.
- Niblo, Stephen, R, *México en los cuarenta, Modernidad y corrupción*, México, Océano, 2008.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, INAH-CONACULTA 1994.
- , *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés*, México, INAH-CONACULTA 1994.
- Ordóñez Aguilar, Manuel, (coord.) *Introducción al análisis historiográfico*, México, UNAM/DGAPA/FES ACATLÁN, 2010.
- Ornelas Delgado Jaime, *El siglo XX mexicano, economía y sociedad*, Puebla, BUAP, 2005, 2 vols.
- Padilla, Antonio, *Et al, La Infancia en los siglos XIX y XX. Discursos, imágenes, espacios y prácticas*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Casa Juan Pablos Centro Cultural, 2008.
- Paoli, Bolio, *Estado y sociedad en México, 1917-1984*, México, Océano, 1985.
- Peña, Sergio de la, *trabajadores y sociedad en el siglo XX*, México, siglo XXI, 1984.
- Pérez Islas, José Antonio Urteaga Castro-Pozo, Maritza (coord.), *Historia de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, México, Instituto Mexicano de la juventud /Archivo General de la Nación/ Centro de Investigación y Estudios sobre la Juventud, 2004.
- Prado Aragonés, Josefina, “Aprender a narrar cómic”, en *Comunicar, revista científica e iberoamericana de comunicación*, Andalucía, Grupo Comunicar, año 2, No. 4, Julio-Diciembre 1995, pp. 73-79.
- Pruneda, Salvador, *La Caricatura como arma política*, México, INEHRM, 2003.
- Quilodrán Salgado, Julieta, *Un siglo de Matrimonio en México*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Demográficos y de Desarrollo Humano, 2001.
- Rabasa Gamboa, Emilio, “El IMSS: salud, seguridad y solidaridad social” en *Revista de Administración Pública*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas, Número 69-70, enero-junio de 1987, pp. 157-170.
- Reguillo, Rossana, (Coord.) *Los Jóvenes en México*, México, CONACULTA/F.C.E, 2010.
- Reyes de la Maza, Luis, *Crónica de la telenovela. México Sentimental*, México, Clío, 1999.
- Rius, *La vida en cuadritos, Breve guía de la historieta*, México, Grijalbo, 1987.
- Rodríguez Diéguez, José Luis, *El Cómic y su utilización didáctica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.
- Rubenstein, Anne, *Del Pepín a los agachados, cómics y censura en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, (Colección popular 648).
- Ruiz Chiapetto, Crescencio “La economía y las modalidades de urbanización en México” en *Economía, sociedad y territorio*, México, El Colegio Mexiquense, Vol. II, No 5, Enero-Junio de 1999.
- Salinas Muñoz, Claudio “Melodramas, identidades y modernidades latinoamericanas del cine actual, de *Amores Perros* a *Sábado*”, en *AHISTHESIS*, No. 48, Santiago, Pontificia Universidad Católica/Universidad de Santiago, 2010, pp. 112-127.

- Santis, Pablo de, *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Servín, Elisa y Pani, Ericka (coords.), *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*, México, CIDE, 2010.
- Sierra Torre, Aída, *José María Villasana, caricatura política y costumbrista del siglo XIX*, México, CONACULTA/Círculo del Arte, 1998.
- Soberanes, José Luis, *La reforma urbana*, México, F.C.E., 1993.
- Solís Pontón, Leticia, (Coord.) *La familia en la ciudad de México. Presente pasado y porvenir*, México, Departamento del Distrito Federal/Miguel Ángel Porrúa/ACPEINAC, 1997.
- Tatum, Charles, M, “Lágrimas, Risas y amor, el drama romántico más popular de México” en *Hispanoamérica*, año 12, no 36, diciembre de 1983, pp. 101-108.
- Torres Ramírez, Blanca, *México en la segunda Guerra Mundial*, México, el colegio de México, 1979.
- , *Historia de la Revolución Mexicana, México en la Segunda Guerra Mundial*, México, El Colegio de México, 1978.
- Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Conaculta/Instituto Mexicano de la Cinematografía, 2000.
- Van Dijk, Teun, *La ciencia del texto, un enfoque interdisciplinario*, México, Paidós, 1996, 306 p.
- Vázquez Flores, Ericka Julieta, Hernández Casillas, Horacio, *Migración, resistencia y recreación cultural*, México, INAH, 2001.
- Vidal, Jaime *De Yellow kid a Superman una visión social del cómic*, Lérica, 1999.
- Von Metz, Brígida, (Coord.) *Movilidad social de sectores medios en México Una retrospectiva histórica de los siglos XVII al XX.*, México, CIESAS, Miguel Ángel Porrúa, 2003.
- Walker, Bryan, *The comics before 1945*, New York, N.H. Abrahams, 2002.
- , *The comics since 1945*, New York, N.H. Abrahams, 2002.
- Zacarias, Armando, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación” en *Comunicación y Sociedad*, núm 25-26, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Septiembre 1995-abril 1996, pp. 73-88.
- Zalpa Ramírez, Genaro, *El mundo imaginario en la historieta mexicana*, Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes-Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2005.
- Zinn, Howard, *Una historia popular del imperio americano*, Madrid, Sinsentido, 2010.

Hemerografía

- Anónimo, “Obstinación” en *Chamaco*, México, Publicaciones Herrerías, 14 de septiembre de 1950-16 de octubre de 1950.
- “Chucho el Roto”, en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 15 de julio de 1939-18 de noviembre de 1940.
- Cisneros, Ícaro, “Nocturnal” en *Chamaco*, México Publicaciones Herrerías, 11 de junio de 1950-30 de agosto de 1950.

- Cruz, José Guadalupe, “Adelita y las guerrillas”, en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 21 de febrero de 1940-8 de febrero de 1942.
- , “Chulavista y Fijapelo”, en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 2 de octubre de 1946-17 de noviembre de 1946.
- , “Dancing. Salón de baile”, en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 4 de mayo de 1950-2 de agosto de 1950.
- D’Artigues, Katia “Entrevista a Yolanda Vargas Dulché” en *El Financiero*, México, 12 de diciembre de 1997, pp. 35, 36.
- , “Logré lo que yo quería, que todo el mundo me leyera: Vargas Dulché” en *El Financiero*, Año XVIII, No. 5011.17 de enero de 1999, p. 26.
- Del Paso, Carlos, “El Blasfemo” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 28 de septiembre de 1946-18 de noviembre de 1946.
- Figuroa, Fernando, “Yolanda Vargas Dulché, una vida de lágrimas y risas” en *La Telenovela, esa cuarentona Suplemento del diario La Jornada*, 12 de diciembre de 1997, pp. 10, 11.
- García Hernández, Arturo, “El amor, eje de la misma vida, decía Vargas Dulché” en *La Jornada*, México, año XV, No. 6364, martes 10 de agosto de 1999, p. 35.
- Marín, Guillermo, “Amor prohibido” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 3 de agosto de 1952- 21 de septiembre de 1952.
- , “Cumbres de Ensueño” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 19 de marzo de 194-04 de abril de 1941.
- Márquez, Humberto, “Mala Yerba” en *Chamaco*, México, Publicaciones Herrerías, 8 de abril de 1954-18 de enero de 1955.
- Ramírez, Luis Enrique, “Vargas Dulché: Alondra, un remanso frente a las telenovelas de asesinatos” en *La Jornada*, México, año 11, No. 3776., 15 de marzo de 1995 pp. 25, 26.
- Raquel, “Caprichosa” en *Chamaco*, México, Publicaciones Herrerías, 31 de mayo de 1953-14 de abril de 1954.
- Vargas Dulché Yolanda, “Abismo” en *Pepín* México, Editorial Panamericana, 21 de agosto de 1948-24 de diciembre de 1948.
- , “Alma canina”, en *Pepín*, México editorial Panamericana, 6 de abril de 1952-3 de agosto de 1952.
- , “Alma en los labios”, México, Editorial Panamericana, 25 de octubre de 1947-25 de enero de 1958.
- , “Almas de niño”, México, Editorial Panamericana, 26 de septiembre de 1945-20 de mayo de 1948.
- , “Aquel y yo”, México, Editorial Panamericana, 04 de junio de 1951-17 de octubre de 1951.
- , “Carne de ébano: el hijo de Emoé” en *Pepín* México, Editorial Panamericana, 18 de octubre de 1950-05 de julio de 1951.
- , “Cruz gitana”, en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 28 de octubre de 1952-31 de marzo de 1953.
- , “El pecado de Oyuki” en *Pepín* México, Editorial Panamericana, 16 de noviembre de 1949-20 de septiembre de 1950.

- , “El teléfono público” en *Pepín México*, Editorial Panamericana, 23 de noviembre de 1952-2 de febrero de 1953.
- , “Flor de arrabal”, en *Chamaco*, México, Editorial Panamericana 4 de abril de 1944-29 de agosto de 1944.
- , “Gabriel y Gabriela” en *Pepín México*, Editorial Panamericana, 27 de diciembre de 1951-27 de octubre de 1952.
- , “Indita” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 15 de diciembre de 1950-7 de noviembre de 1951.
- , “Juventud de príncipe” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 22 de febrero de 1953-31 de marzo de 1953.
- , “La solterona” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 2 de mayo de 1947-27 de julio de 1947.
- , “Ladronzuela”, *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 31 de diciembre de 1947-21 de diciembre de 1947.
- , “Noche” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 15 de marzo de 1953-31 de marzo de 1953.
- , “Pasión de una reina”, *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 20 de junio de 1950-10 de noviembre de 1950.
- , “Sombras” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 14 de diciembre de 1948-2 de julio de 1949.
- , “Vidas paralelas” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 26 de enero de 1948-11 de junio de 1948.
- , “Violeta” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 25 de diciembre de 1948-13 de julio de 1949.
- , “¿Por qué?” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 31 de agosto de 1950-29 de enero de 1951.
- , “¿Quién?” en *Pepín*, México, Editorial Panamericana, 19 de julio de 1949-01 de junio de 1950.

Artículos electrónicos

- Carbonell, Miguel, “Familia, constitución y derechos fundamentales” ponencia presentada en el *Congreso Internacional del Derecho de Familia*, Ciudad Universitaria, Mexico, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 23 de noviembre de 2005, p. 1. Disponible para su lectura en <http://www.juridicas.unam.mx/sisjur/familia/pdf/15-227s.pdf> (consultado el 16 de septiembre de 2015).
- Dirección General de Estadística, *Séptimo Censo General de Población 1950*, México, Dirección General de Estadística, 1950, disponible en <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/default.aspx?c=16765&s=est> (Consultado el 31 de diciembre de 2015).

- Gudinni, Alfredo, “desde un rincón con muchas lagrimas risas y amor” en Guillermo Ortega Ruiz (Dir.) *La crónica de hoy*, jueves 11 de agosto de 2005, disponible en: <http://www.cronica.com.mx/nota.php?idc=196371> (consultado el 4 enero de 2015).
- Ibarra, Sonia, “El Maestro en el cine Mexicano” en *Quaderns Digitals*, No. 16, Valencia, Fundación Bancaja, 2003, p. 18 disponible en http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.DescargaArticuloIU.descarga&tipo=PDF&articulo_id=6925. (Consultado el 12 de abril de 2015).
- Martínez Quintero, Lina María, *Discursos sobre el melodrama y la socialización en la escuela rural*, Manizales, Centro de Estudios Avanzados en Niñez/Juventud alianza de la Universidad de Manizales, 2006, p. 43. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20130403105638/Tesislina.pdf> (Consultado el 17 de junio de 2015).
- Museo de Arte Popular, “Yolanda Vargas Dulché, biografía y obra” en *Museo de Arte Popular, asociación de amigos*, <http://www.amigosmap.org.mx/2012/11/26/biografia-de-yolanda-vargas-dulche/> (consultado el 12 de junio de 2015)
- Rincón, Omar, “Ellas son el centro de la pantalla y la pantalla es el mundo” en *Razón Y Palabra*, Año 4, No. 16, enero-noviembre 1999, disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n16/pantalla16.html> (Consultado el 30 de abril de 2015).
- Robert Hauss, Hans, *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, artículo disponible en http://www.hermeneia.net/MASTER/Jauss_Historia_literatura.pdf (consultado el 12 de junio de 2015).
- Sánchez Gómez, Martha Judith, “Reflexiones sobre la movilidad de la población indígena en México: desde la integración hasta la globalización”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* No. 27, publicado el 13 junio 2014, disponible en <https://alhim.revues.org/4923#bodyftn4> (consultado el 20 de septiembre de 2015).
- Sosenski, Susana, “La protección contra la explotación laboral infantil en el México Posrevolucionario” en Programa de la Infancia *Espejo de la infancia, pasado y presente de los niños, niñas y adolescentes en México*, México, UAM/Programa de la Infancia, 2011, disponible en http://www.uam.mx/cdi/pdf/noticias/libro_espejos.pdf (consultado el 13 de enero de 2015).

Videografía

- Entrevista a Yolanda Vargas Dulché en *Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional de México*, disponible en <http://www.pepines.unam.mx/video/show/id/28> (consultado el 20 de noviembre de 2015).
- Galán, Alejandro, “Momentos de telenovela: El Pecado de Oyuki” cápsula disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tg2sIbAixwM> (consultado el 20 de junio de 2015).
- “Leyenda Urbana: Yolanda Vargas Dulché” Programa emitido el 05 de enero de 2013 en *Proyecto 40*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0-wG3aNV2No> (consultado el 25 de mayo de 2015).
- Ortiz, Ramsés, “Lágrimas y Risas de papel; entrevista a Yolanda Vargas Dulché” en *México y su memoria*, México, 1999. disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=NDP9BMNg1XI> (consultado el 24 de febrero de 2104).

Tesis

- Camacho Morfin Thelma, *La “zoociedad” en monitos: historieta y cultura popular*, México, UNAM/Facultad de Estudios Superiores Acatlán. 1991, (tesis para obtener el grado de licenciada en Historia)
- Jiménez Sánchez Fabián, *Análisis de la década de los años sesenta: la historia a través del cómic*, México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2007, (tesis para obtener el grado de licenciado en Historia).
- Medina Caracheo, Carlos, *El club de media noche Waikiki, un cabaret de época en la ciudad de México*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2010, (tesis para obtener el grado de maestro en Historia).
- Reyes Aspirós Angélica, *La familia Burrón, una historieta a todo mecate*, México, UNAM/Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 20013 (tesis para obtener el grado de licenciada en Historia).