



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

VIÑETAS DE LA MEMORIA: PAISAJE E IMAGINARIO URBANO DE LA CIUDAD DE
MÉXICO DURANTE EL MILAGRO MEXICANO EN LA HISTORIETA *LOS*
SUPERLOCOS, DE GABRIEL VARGAS

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA
LAURA NALLELY HERNÁNDEZ NIETO

TUTOR PRINCIPAL
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
JUAN MANUEL AURRECOECHEA HERNÁNDEZ
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DR. VICENTE QUIRARTE CASTAÑEDA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS
LIC. RAFAEL BARAJAS DURÁN
[POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE](#)

CIUDAD DE MÉXICO, JULIO 2018.



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.

Agradecimientos

Durante largo proceso de investigación de la historieta *Los Superlocos*, tuve la fortuna de contar con la guía de la Dra. Alicia Azuela de la Cueva, Dra. Julieta Ortiz Gaitán y el investigador Juan Manuel Aurrecochea, a quienes agradezco su generoso apoyo y compañía durante mi proceso de formación de maestría y doctorado. La lectura y retroalimentación de Rafael Barajas “El Fisgón” y el Dr. Vicente Quirarte fueron indispensables para enriquecer y fortalecer este trabajo. Doy gracias a la Dra. Azuela por su respaldo constante y por la confianza para invitarme a formar parte de sus proyectos.

Mi agradecimiento infinito a la Dra. Thelma Camacho Morfín quien, con su tiempo y generosidad en el conocimiento, fue una gran ayuda para este proyecto de investigación. También quiero expresar mi gratitud a los integrantes del Seminario de Investigación en Historieta y Artes Gráficas de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: Isuki Castelli Olvera, Berenice C. Ureña, Alhelí García Altamirano, Irahida López Moedano y Emmanuel Espinosa Lucas por sus valiosos comentarios. Asimismo, quedo en deuda con la Dra. María Olvido Moreno Guzmán y mis compañeros del Seminario de Metodología, quienes fueron un estímulo al emprender la aventura de escribir esta tesis.

Agradezco a los miembros de la coordinación del posgrado en Historia del Arte, Dra. Deborah Dorotinsky, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo, su apoyo en lo administrativo, su paciencia ante las situaciones difíciles y su guía en el proceso de titulación. Mi gratitud también para Erika Wendy Sánchez Cabello por su asesoría.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo de todo el personal de la Hemeroteca Nacional de México, especialmente a la Dra. Rosario Suaste Lugo y el Lic. Arnulfo Inesa Ortega por darme las facilidades para la consulta y reproducción del material. A la bibliotecaria –ahora jubilada- Elvia Limón, quien con su amor al conocimiento me llevó a navegar por mapas antiguos de la Ciudad de México y a quién debo el descubrimiento de datos interesantes y revistas antiguas. Agradezco también a Aurora Torres su tiempo y consejos.

Para realizar mis estudios de doctorado conté con la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Además, esta investigación fue realizada gracias al programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN402918 2017 Exposiciones conmemorativas y artilugios celebratorios en el Centenario de la Constitución. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

Tuve la oportunidad de participar en la Escuela de verano Transnational Graphic Narratives realizada en la Universidad de Siegen, Alemania, bajo el patrocinio y becas de Volkswagen Foundation. Agradezco la invitación a los investigadores Daniel Stein y Lukas Etter quienes se interesaron en este proyecto.

En lo personal, agradezco a mis amigas, Eideres Aparicio, por las horas de escucha y su apoyo en la limpieza de las imágenes de este trabajo; a Norma Lara y Adriana Armenta por su colaboración en el trabajo de hemeroteca, a Maira Benítez por sus comentarios y sugerencias, a Minerva Rojas, compañera de viajes y soporte emocional. A Iván Rubinstein, querido amigo, compañero de congresos y colega de artículos académicos, a quien agradezco profundamente su apoyo. Gracias a Ana Rubinstein por la portada.

Dedico esta tesis a mi familia, quienes son la inspiración de estas páginas de principio a fin. Gracias a mis padres y mis hermanos por su apoyo constante, por ser fuente de motivación. Agradezco también el impulso y cariño de mi tía Consuelo Nieto. Gracias a todos por su inmenso amor.

Índice

Introducción	7
Capítulo I. Contexto de la historieta en México y la revista <i>Pepín</i>	23
1.1 Revista <i>Pepín</i> (1939-1950)	28
1.1.1 José García Valseca.....	28
1.1.2 Batalla cultural: Contenido de la revista y censura.....	32
1.1.2.1 Campaña patriótica.....	40
1.1.2.2 Campaña modernizadora.....	44
1.1.2.3 Publicidad de la cadena de José García Valseca.....	47
1.1.2.4 Cartas del público y Feria del Libro.....	50
1.1.2.5 Concursos.....	56
Capítulo II. De <i>Don Jilemón Metralla</i> a <i>La familia Burrón</i>	61
2.1 Gabriel Vargas	62
2.1.2 Vargas en <i>Pepín</i> : trabajos coetáneos de <i>Los Superlocos</i>	75
2.2 <i>Los Superlocos</i>	85
2.2.1 Los primeros personajes.....	87
2.2.2 El personaje eje <i>Don Jilemón Metralla</i> y <i>Bomba</i>	102
2.2.4 Evolución de la trama y de los personajes.....	108
2.2.5 Pistache, Tarolas y el Sr. Pacotilla salieron de la serie.....	110
2.2.6 Nuevos personajes e influencia de la Segunda Guerra Mundial en la narrativa.....	112
2.2.7 Cambios en la serie.....	123
Capítulo III. Los senderos de la Ciudad de México	129
3.1 Lugares de tránsito	130
3.1.1 Calles del Centro Histórico.....	132
3.1.2 San Juan de Letrán.....	139
3.1.3 Avenida Juárez.....	148
3.1.3.1 Alameda Central.....	150
3.1.3.2 Palacio de Bellas Artes.....	153
3.1.3.3 La Nacional.....	155
3.2 Nuevos edificios y monumentos	157
3.2.1 Hotel del Prado.....	157
3.2.2 Glorieta del Caballito.....	161
3.2.3 “El Moro”, nueva sede de la Lotería Nacional.....	162
3.2.4 Monumento a la Revolución.....	168
3.2.4.1 Celebración del Grito de Independencia.....	171

3.3 Paseo de la Reforma	178
3.3.1 Monumento a Colón.....	178
3.3.2 Diana Cazadora.....	180
3.3.3 Ángel de la Independencia.....	181
3.3.4 Hotel Reforma.....	182
3.3.5 Chapultepec.....	183
Capítulo IV. Espacios públicos y de paseo	186
4.1 Sitios de ocio	186
4.1.1 Pulquerías.....	186
4.1.2 Arenas de box.....	191
4.1.3 Circo Atayde.....	196
4.1.4 Cines.....	202
4.1.5 Salones de baile.....	207
4.1.5.1 Salones populares.....	208
4.1.5.2 Cabarets de “postín”.....	210
4.6 Lugares de paseo	215
4.6.1 Xochimilco.....	215
4.6.2 La Villa.....	218
4.6.3 Acapulco.....	220
4.6.4 El campo.....	223
4.6.4.1 Estaciones de radio.....	226
Capítulo V. Espacios domésticos	232
5.1 Las Lomas de Chapultepec	232
5.1.1 Casa de <i>Jilemón</i>	233
5.1.2 Servicio doméstico: las “criaditas”.....	240
5.1.3 Celebraciones: dos bodas y un bautizo.....	243
5.1.2 Casa de modas.....	246
5.2 Vecindades	249
5.2.1 El <i>Callejón del Cuajo</i>	255
5.2.2 Las posadas de 1940 y 1943.....	258
5.2.3 El velorio de <i>Pifas</i>	262
5.2.4 Los XV años de <i>Elodia</i> y de <i>Macuca</i>	265
5.2.4 Los <i>Burrón</i> en las vecindades de <i>Los Superlocos</i>	268
Conclusiones	276
Anexo	286
Bibliografía	298

Introducción

Este trabajo se ocupa del imaginario de la Ciudad de México en la historieta *Los Superlocos*, realizada por Gabriel Vargas de 1939 a 1950, fechas en las que se publicó en *Pepín*, importante revista de cómics de la época. El estudio pone de relieve la importancia de esta obra como una mirada a la cultura visual¹ de la década de los cuarenta, años que fueron el inicio del periodo conocido como el *Milagro Mexicano*, el cual abarcó los años de 1940 a 1970².

Considero que la historieta *Los Superlocos* es una crónica alternativa de la Ciudad de México de la década de los cuarenta pues, frente a un rico contexto de crónica literaria, tenemos este producto híbrido que conjunta el lenguaje escrito y el visual. En ella, Gabriel Vargas registró tanto a las clases populares como a las clases altas y rescató a los personajes y los espacios en que se movían. Mientras que cronistas de la época como Salvador Novo publicaban sus escritos en la revista *Mañana*, Vargas no publicaba en un medio culturalmente legítimo –o de “alta cultura”- por lo que esta serie no ha sido tomada en cuenta como un documento. A diferencia de Novo, Vargas encontró una ciudad pluriclasista donde la

¹ Cabe señalar que el presente trabajo se adscribe a la Historia Social del arte cuyos orígenes se remontan a los trabajos de Freidrich Antal y Arnold Hauser. En *La pintura florentina y su ambiente social* (1948), Antal planteó el análisis de factores que componen el proceso artístico. Por su parte, en *Historia social de la literatura y del arte* (1951) Hauser propuso que el arte estaría vinculado al contexto de donde surge. Más adelante, Michael Baxandall señaló que el estilo de las imágenes constituye un material de estudio apropiado a la historia social. En el libro *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento* (1972), el mismo autor afirmó que la suma de las preferencias visuales es lo que constituye el “ojo de la época”. Baxandall toma el caso de los artistas florentinos del siglo XV, quienes respondieron a esas preferencias visuales y su arte satisfizo aquel “ojo de la época” aunque destacó que este aspecto podía sustentarse en otros lugares y momentos históricos. Más adelante, Svetlana Alpers en su estudio *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (1983) utilizó por primera vez el término “Cultura Visual” teniendo como antecedente la idea del “ojo de la época”. Dardel Coronado, Magdalena. “Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico”. *Poliantea* 11 (2015). Consultado: 1 de junio, 2018. Disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5251683.pdf>

² Carmona, Fernando. *El milagro mexicano*. México: Nuestro Tiempo, 1973.

modernidad estaba al alcance de todos los habitantes de la urbe, lo que convierte a la serie en una crónica compleja.

Desde mi punto de vista, la Ciudad de México en *Los Superlocos* no comprende sólo las calles o la arquitectura de los edificios modernos o coloniales. La ciudad es un conjunto formado por espacios públicos, -plazas, monumentos, salones de baile, pulquerías- y privados –casas y vecindades. Como anota Juhani Pallasma “la ciudad es un instrumento de función metafísica, un instrumento intrincado que estructura la acción y el poder, la movilidad y el intercambio, las organizaciones sociales y las estructuras culturales, la identidad y la memoria”³. Es así como a la urbe no sólo la conforman las calles, sino quienes transitan y caminan por ellas, quienes la viven y a su vez, le dan vida a la capital. A las vialidades las hacen hablar las conversaciones entre los empleados de oficinas y los gritos de los vendedores ambulantes y los niños vendedores de periódicos conocidos como “papeleritos”. Vargas no sólo toma en cuenta la parte cosmopolita de los modernos rascacielos que se construyeron en los años cuarenta; también muestra el lado tradicional, a través de las costumbres -como las Posadas navideñas- y los paseos a los canales de Xochimilco y a la Villa. Los barrios populares, así como los mendigos y la basura, no están excluidos de su mundo ciudadano; en las viñetas aparecen las vecindades, donde se asoman las mujeres con la ropa remendada y los niños, que andan desnudos por los patios de la vivienda. La ciudad es todo lo que la hace existir. Todo lo anterior comprende los senderos, bordes, barrios, hitos y nodos, categorías en que Kevin Lynch dividió a la ciudad.

El propósito del siguiente estado de la cuestión es analizar los trabajos y los enfoques que se han hecho alrededor de la historieta y la obra de Vargas. Carlos Monsiváis fue uno de

³ Pallasma, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p. 47.

los primeros autores en hablar de las revistas de “monitos” en “Contigo le doy un aplauso al placer y al amor” (1975) y “En los ochenta años de Gabriel Vargas” (1995). El escritor parte de sus recuerdos y describe la obra de Vargas para rescatarla del olvido y del desprecio cultural. En 1982 se publicó *El comic es algo serio*, libro que contiene varias reflexiones de diferentes autores como Roman Gubern, Zalathiel Vargas y Carlos Monsiváis.

Más adelante, en cuanto a estudios de historieta en México, la revista *Artes de México* y el Círculo de Tlacuilos editaron un número titulado *La historieta mexicana* (1972), donde se hace una crónica general de la historieta hasta ese entonces, derivado de una exposición presentada en 1971 en el Palacio de Bellas Artes. La historia de los cómics mexicanos y sus creadores está recopilada en tres volúmenes llamados *Puros Cuentos*, publicados en 1988, 1993 y 1994 por los investigadores Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra. Estos ejemplares reúnen la investigación realizada por un equipo coordinado por Alfonso Morales para realizar una exposición que llevó el mismo título y que se presentó en el Museo de las Culturas Populares en 1987. Cabe aclarar que dichos volúmenes solo sintetizan las historietas que aparecieron hasta 1960. En *La historieta* (1989), la autora francesa Annie Baron Carvais dedica un capítulo al caso del cómic en México.

Sobre la vida de Gabriel Vargas, José Luis Trueba Lara hace una breve reseña en *Gabriel Vargas, la historieta que desnuda al ser* (2007); Maira Mayola Benítez Carrillo narra la vida personal del autor y reúne detalladamente sus obras poco conocidas en *Gabriel Vargas: cronista gráfico* (2010). Agustín Sánchez González -quien ha trabajado recopilaciones de historietas mexicanas- resume la trayectoria del autor en el breviario *Gabriel Vargas, una historia chipocluda* (2011).

Partiendo desde la anécdota, se han publicado varios ensayos sobre las aportaciones de Vargas a la historieta mexicana en el periódico *La Jornada*: “La escuela Vargas de manejo

de historieta” (1998), de Eduardo del Río (Rius); “Los Burrón, dramatis personaeo un elenco cachetón”, de Carlos García Tort y Miguel Cervantes (1998), mientras que en la *Revista de la Universidad*, Vicente Quirarte publicó “Vida en familia” (2010).

En la misma línea se encuentran los siguientes ensayos publicados en libros de diferentes ámbitos: “Borola contra el mundo”, de Sergio Pitol, publicado en *El arte de la fuga* (1996), “La vida de cuadritos”, de Juan Villoro, en *Los once de la tribu, crónicas de rock, futbol, arte y más...* (2005). Por otra parte, la periodista y viuda de Vargas, Guadalupe Appendini, escribió la introducción de las compilaciones de *La Familia Burrón*, publicados por Editorial Porrúa.

Los creadores de historietas también han hecho ensayos, como es el caso del catálogo de la exposición *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, presentada en el Museo del Estanquillo en 2008, la cual incluye textos de Carlos Monsiváis, Rafael Barajas (El Fisgón), Francisco Vidargas y Eduardo del Río (Rius).

Entre aquellos estudios que exploran casos concretos de creadores e historietas –sin menospreciar al medio– se encuentran *No sólo para los niños: el cómic mexicano a finales de la década de 1960 y 1970* de los investigadores estadounidenses Harold Hinds y Charles Tatum (1992) y *El mundo imaginario de la historieta mexicana* (2005) donde Genaro Zalpa busca eliminar la idea de que las historietas son publicaciones “simples” y para ello ofrece herramientas metodológicas para analizarlas. En el *Catálogo electrónico de historieta mexicana del siglo XX* (2001), Juan Manuel Aurrecochea escribió el prólogo titulado “Y cuando despertó, la historieta ya no estaba ahí” y Armando Bartra estuvo a cargo del ensayo introductorio “Debut, beneficio y despedida de una narrativa amotinada”. Otro trabajo sobre el tema es “Piel de papel, los *pepines* en la educación sentimental del mexicano”, también de

la autoría de Armando Bartra, que fue compilado en el libro *Hacia otra historia del arte en México, la fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, publicado en 2002.

Un enfoque que ha preponderado en las historietas es el de la Escuela de Frankfurt que veía a la cultura de masas como una máquina de reproducción cultural que produce bienes estandarizados, utilizados para manipular a la sociedad y suspender la reflexión crítica. En la serie de ensayos *Dialéctica del Iluminismo* (1944) —publicación que aborda la cultura de masas— Theodor Adorno, Max Horkheimer consideran que

aquello que se considera en general lo fundamental de la cultura de masas, es decir, el entretenimiento, la diversión, pasa a ser analizado por esta postura teórica en forma negativa. No se trata, por lo tanto, de respetar el derecho de las masas a entretenerse, sino comprender que, cuando se entretienen, las masas colaboran con el poder. ‘Divertirse’, en esta concepción, es un sinónimo de ‘estar de acuerdo’ y, lo que es paradójico, de ausencia de lo diverso (de la diferencia y la diversidad), ya que manifiesta el consentimiento que garantiza la perpetua reproducción de “lo mismo”: los productos mecánicamente diferenciados que se revelan como iguales, ya que también los medios técnicos tienden a una creciente uniformidad”. Aparecen entonces dos categorías para designar la forma de producción de la industria cultural y sus efectos: manipulación y alienación.⁴

Se ciñen a esta vertiente los estudios de Irene Herner *Tarzán, el hombre mito* (1974), donde concluye que este personaje es un mito del imperialismo, y *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México* (1979) libro en que documentó el número de impresiones y el estado de la industria en ese momento. Por su parte, en *La magia de los “cómic” coloniza nuestra cultura* (1978), Higilio Álvarez Constantino alega que los niños de ese entonces, junto con los de varias generaciones atrás, estaban alejados de la cultura nacional ya que no concebían otro mundo que no fuera el de *Donald, Mickey, Superman, Tarzán,*

⁴Zubieta, Ana María (coord.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 119.

Batman, etc. En *Impacto de la revista, la gran prensa y la historieta en la conciencia social* (1983), Víctor Hugo Bolaños Martínez sostiene que estas publicaciones van llevando al lector hacia un sistema de juicios y valores equívocos que lo conducen a la violencia. En la misma línea, pero desde la bibliotecología, Miriam Martínez, Jorge Tlatelpa y David Zamora publicaron *Las historietas en las colecciones de la bibliotecas públicas mexicanas* (1992) donde proponen modificar el contenido de las historietas para darles un carácter formativo. Por su parte, Anne Rubenstein, en *Del Pepín a los Agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario* (publicado en español en 2004) hizo un recuento del contexto social y de censura en el que se popularizan los cómics en nuestro país, aunque concluye con una visión negativa de los mismos:

¿Por qué molestarse en estudiar las revistas mexicanas de historietas y las demás publicaciones baratas que podemos encontrar en puestos de periódicos? [...] estas historietas han sido enormemente populares, pero eso no las hace buenas, ni siquiera interesantes. No tiene mayor sentido aplicarles los instrumentos de la historia del arte o de la crítica literaria.⁵

Ahora bien, inevitablemente surge la pregunta: ¿Por qué es importante aplicar los métodos de la historia del arte a estas imágenes? Ernst Gombrich da luz a esta pregunta en su libro *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* (1982) donde afirma que “la nuestra es una época visual. Se nos bombardea con imágenes de la noche a la mañana”⁶. Sobre la importancia de estudiar la historieta, en *Arte e ilusión, estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Gombrich aboga por “reinstaurar nuestro sentimiento de asombro ante la capacidad que tiene el hombre de

⁵ Rubenstein, Anne. *Del Pepín a Los Agachados: cómic y censura en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 295-296.

⁶ Gombrich, Ernst, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* p. 129.

invocar, [...] esos misteriosos fantasmas de realidad visual a los que llamamos ‘imágenes’ o ‘cuadros’⁷, en la época en que vivimos rodeados de carteles, anuncios, envases de alimentos e imágenes de cine y televisión. Destaca que

incluso fotografías de modelos e historietas, bien mirado, pueden nutrir el pensamiento. Así como el estudio de la poesía se queda incompleto si no se tiene conciencia del lenguaje de la prosa, pienso que el estudio del arte tendrá que complementarse cada vez más con una investigación de la lingüística de la imagen visual.⁸

En *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, luego de establecer un paralelo con la función que cumple un caballo de madera en un niño, Gombrich afirma que el arte no busca imitar al objeto sino representarlo, aunque su idea de representación no se relaciona con los parecidos que pueda haber entre lo visto y lo pintado, sino que se acerca a los conceptos mentales que existan sobre ello— aunque el autor aclara que sí es necesario que haya un significativo, es decir, un mínimo detalle que haga alusión al objeto de la realidad. Los niños juegan con el caballo de madera imitando el montar un caballo real: “el niño en su juego sustituye el animal por el palo y lo entiende como tal”⁹. Sabemos que el caballo de madera no es una réplica del animal, pero en nuestra imaginación está presente que sirve para cabalgar. Esta psicología de la percepción es la que permite obtener información de la historieta. En este sentido, un recurso utilizado en la historieta es el *enmascaramiento*, que Rubén Varillas define como la colocación de personajes caricaturizados dentro de un escenario realista; de esta manera “el efecto de distanciamiento generado por el personaje

⁷ Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Londres: Phaidon Press, 1991.

⁸ Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*.

⁹ Gombrich, Ernst, *Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística*. En *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid: Debate, p. 11

dibujado, lo sitúa en un marco de irrealidad que permite que cualquier lector, con independencia de sus características, se identifique con él”¹⁰.

Las raíces de la discusión del cambio de perspectiva hacia otro tipo de imágenes se dio en la década de los 50 y 60, cuando se publicaron estudios sobre la cultura popular, como las obras Roland Barthes y Umberto Eco. La colección de ensayos de Barthes, *Mythologies* (1957), hizo un acercamiento semiótico a la cultura popular. En 1964, Eco publicó *Apocalípticos e integrados*, también utilizando el análisis semiológico.

En su estudio sobre el arte holandés, *El arte de describir* (1983), Svetlana Alpers criticó el método de Panofsky, de quien cuestiona el ejemplo sobre un hombre que se encuentra en la calle con un amigo y le saluda quitándose el sombrero; en él, Panofsky llama *contenido primario* a la impresión recibida por el estado de ánimo y *contenido iconográfico* a la acción de quitarse el sombrero. La autora hace énfasis en que este se trata un ejemplo de la vida real.

Lo que Panofsky decide ignorar es que, en la obra del arte, el hombre no está presente, sino representado. ¿De qué forma, bajo qué condiciones queda el hombre representado en pintura sobre la superficie del lienzo? Lo que hace falta, y lo que los historiadores del arte no tienen, es un concepto de representación.¹¹

Alpers, afirmó que el arte debía entenderse en relación a una gran economía de representaciones visuales y utilizó el término de cultura visual “para aludir a una época en la que no había medios de masas y, por lo tanto, subrayaba el carácter cultural de la visión”¹².

¹⁰ Varillas, Rubén. *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*, Sevilla: Viaje a Bizancio, 2009, p. 57-58.

¹¹ Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987, pp. 318-319.

¹² Camacho Morfín, Thelma y Morales Damián, Manuel Alberto, “Estudiar la imagen desde la historia y la historia del arte”, en *Culturas visuales en México. Reflexiones y estudios sobre la imagen*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016, p. 33.

Este trabajo se adscribe a la historia social del arte, ya que como afirma Baxandall “El campo de la historia y de la historia social del arte constituyen en *continuum*, de modo que cada una de estas disciplinas ofrece elementos necesarios para una comprensión adecuada de la otra”¹³. La lectura de las imágenes —en este caso las viñetas— en su contexto enriquece la comprensión del objeto de estudio.

La historieta aquí estudiada forma parte de la cultura visual ya que, como señalan los investigadores Thelma Camacho Morfín y Manuel Alberto Morales Damián, la imagen expresa diversas formas de producción que manifiestan una forma de ver. Al tomar este artefacto social implica reunir múltiples herramientas de análisis que nos permitan comprender cómo expresan a la sociedad que las creó¹⁴.

Como señala la investigadora Julieta Ortiz en su estudio sobre la publicidad en la prensa de los siglos XIX y XX, “a la vasta y abrumadora iconografía urbana hay que añadir la multitud de impresos que consumimos diariamente y una vez vistos y leídos, se desechan sin mayor miramiento, ya implícita su caducidad al terminar el día”¹⁵. La historieta que nos ocupa se inserta en la dinámica descrita por Ortiz, pues se trata de una publicación periódica que incluso llegó a editarse diariamente. Por lo tanto, este producto es parte de ese “bombardeo de imágenes” de las industrias culturales.

Para realizar el análisis visual de dichos elementos me auxilió del método iconográfico propuesto por Erwin Panofsky. Dicho método se divide en tres niveles: *preiconográfico*, que consiste en el reconocimiento de las formas presentes en una obra;

¹³ Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona; Gustavo Gili, 1978.

¹⁴ Camacho Morfín, Thelma y Morales Damián, Manuel Alberto, “Estudiar la imagen desde la historia y la historia del arte”, en *Culturas visuales en México. Reflexiones y estudios sobre la imagen*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016, p. 33

¹⁵ Ortiz Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: IIE UNAM, 2003, p. 13.

iconográfico, donde se reconocen la combinación de los motivos artísticos con temas o conceptos (aquí se reconocen las alegorías o historias) y finalmente, el *iconológico*, el cual conjuga los dos primeros niveles permitiendo interpretar la obra y relacionarla con valores, por ejemplo conceptuales, sociales o históricos.

Este método parece el más pertinente ya que posibilita el análisis de las obras de arte desde el punto de vista de la correlación entre la forma y el contenido, así como del ambiente o momento histórico que las enmarca. El análisis se enriquece gracias al conocimiento de las fuentes literarias, artísticas, históricas, visuales, etc., que el autor de determinada obra conocía o lo influían. Por lo tanto, el método de Panofsky permite amalgamar diversidad de fuentes o documentos que expliquen el significado de una obra. De igual forma, posibilita la conexión entre motivos artísticos, formas, alegorías, referencias, influencias, etc., con diferentes elementos y obras, en conjunto, que pertenecen a un autor en específico, pero también a su entorno.

La presente investigación propone que la historieta puede ser utilizada como parte de la cultura visual de la época ya que representa la mentalidad de su época. Al trazar una intersección entre esta historieta y el contexto histórico de los años cuarenta, podemos entender cómo es que Gabriel Vargas se nutrió del imaginario que se construyó en los años posteriores a la Revolución Mexicana. Las historietas, al igual que el cine, son “una fuente hecha de imágenes que permite acceder al imaginario que construye un determinado grupo social”¹⁶, como la investigadora Julia Tuñón tomó a los filmes en su estudio sobre las mujeres en el cine mexicano.

¹⁶ Tuñón Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939 -1952*. México: El Colegio de México- Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 13.

Conviene aclarar que —en el aspecto del imaginario—, de Bronislaw Backzo se retomó su concepto de imaginario social, del cual el autor señala que por medio de éste “se pueden alcanzar las aspiraciones, los miedos y las esperanzas de un pueblo. En él, las sociedades esbozan sus identidades y objetivos, detectan sus enemigos y organizan su pasado, presente y futuro.”¹⁷

El periodo analizado (1939-1950) representa una gran riqueza en cuanto a transformaciones sociales debido al auge económico que inició en la década de los cuarenta conocido como el *Milagro Mexicano*, el cual finalizó en 1970¹⁸. La modernización de la ciudad trajo una ruptura en el discurso histórico político: el pasado rural quedó ligado a la lucha armada que había vivido el país. Tras la Revolución, se construyeron nuevos y grandes edificios que evocaban la idea de progreso; el cambio de arquitectura también generó un imaginario de desarrollo: México estaba entrando al mundo moderno, influenciado por la inmersión del *American Way Of Life* tras la Segunda Guerra Mundial.

El recorrido por la ciudad que construyó Gabriel Vargas se realizó a través de la propuesta de Kevin Lynch quien en su libro *La imagen de la ciudad*, aborda la cualidad visual o “legibilidad” del paisaje urbano: “una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global”¹⁹. El autor clasifica a las imágenes ambientales en *sendas*, que son los conductos que sigue el observador normalmente, ocasionalmente o potencialmente, tales como las calles, senderos o líneas de tránsito; *bordes*, que son los límites entre dos fases o rupturas lineales de la continuidad, por ejemplo: playas, cruces de ferrocarril o muros; los

¹⁷ Baczo, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva visión, 1991, p. 20.

¹⁸ Carmona, Fernando. *El milagro mexicano*. México: Nuestro Tiempo, 1973.

¹⁹ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012, p. 11.

barrios o distritos que son las secciones de la ciudad cuyas dimensiones oscilan entre medianas y grandes, cuyas características físicas se determinan por continuidades temáticas, o sea, infinita variedad de partes integrantes: textura, espacio, forma, detalles, símbolos, tipo constructivo, uso, actividad, los habitantes, el grado de mantenimiento y la topografía; los *nodos* son los puntos estratégicos de la ciudad a los que puede ingresar un observador y constituyen focos intensivos de los que parte o a los que se encamina; finalmente los *mojones* que comprenden otro tipo de puntos de referencia, pero en el cual el espectador no entra en él, sino que es exterior, como un edificio, una señal, una tienda o una montaña. Nos auxiliamos de todas esas nociones para remarcar la riqueza visual del espacio y poder así abordar la forma en que los personajes de *Los Superlocos* vivieron los espacios públicos de la capital.

Para poder realizar el análisis de la historieta, en primer lugar realicé la revisión meticulosa de más de 2.000 episodios, así como su puesta en contexto, tanto en la época como en la publicación. El segundo paso fue la comparación entre las imágenes de *Los Superlocos* y las fuentes históricas, literarias y artísticas, las cuales permitieron identificar la “cultura visual” de la época. Esto fue respaldado por las crónicas de Salvador Novo, los poemas de Efraín Huerta, artículos de *Revista de Revistas*, pinturas, fotografías, películas y canciones de los cuarenta, además de los estudios de Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Svetlana Alpers y Kevin Lynch. De esta forma, fue posible establecer una conexión entre motivos artísticos, formas, alegorías, referencias, influencias, etc.

En el primer capítulo se detalla el contexto en el que se inserta la historieta *Los Superlocos*; el ambiente de censura contra las revistas de historieta y la batalla que emprendió *Pepín* para legitimarse culturalmente. La vida Gabriel Vargas, su etapa como ilustrador en *Excelsior*, sus primeros trabajos y el nacimiento de *Los Superlocos* se abordan en el segundo

capítulo; en este veremos que el episodio de censura que vivió siendo un adolescente fue el que orientó su mirada hacia el registro de la urbe. El tercer apartado corresponde al recorrido que Vargas realiza sobre los senderos de la Ciudad de México. El análisis visual de los espacios públicos y de paseo, como pulquerías y salones de baile conforman el cuarto capítulo. En la última parte se aborda la exploración de los espacios privados tanto de la casa de las Lomas de Chapultepec como de las vecindades retratadas en la historieta.

Naturalmente, esta investigación tuvo dificultades en la consulta de archivo. Las fuentes primarias de investigación consisten en un corpus iconográfico de 2500 capítulos de un aproximado de 3500. Esto, debido a que faltan los años 1943, 1944 y la mitad de 1945. A través de los más de cinco años que he estudiado esta historieta veo que, aun siendo un documento tan importante para la historia mexicana, no existe una colección completa -ni siquiera en la Hemeroteca Nacional- y que las revistas existentes han sido víctimas del descuido (por ejemplo, los ejemplares muchas veces aparecen dañados por la humedad) ya que, al no estar valorados como patrimonio nacional, no se cuenta con las condiciones adecuadas para la conservación.

Dado que el acervo de la Hemeroteca no está completo, fue necesario recopilar también material disponible en el Museo de la Caricatura y la Historieta “Joaquín Cervantes Bassoco” (MUCAHI); la recuperación de los primeros 17 capítulos fue posible gracias a la consulta de una colección privada. El objetivo del trabajo es estudiar a *Los Superlocos* de la manera más amplia posible, tanto en sus etapas como en su desarrollo, por lo que consideré importante leer todos los números disponibles.

Para entender la aportación del análisis de la ciudad de México en el cómic de Vargas, conviene revisar la siguiente reflexión. En su libro *Paisajes urbanos: imagen y memoria* (2006), el investigador Peter Krieger analizó algunas publicaciones con contenido de “sexo,

choferes y cowboys”²⁰ —aunque no lo dice explícitamente, puede referirse a las historietas como *El Libro Vaquero* y los *Sensacionales* como *El Sensacional de Barrios* o *El Sensacional de Trailereros*— y sobre la ciudad representada en las historietas mexicanas, y concluye²¹:

Las historias vulgares pero exitosas, que reproducen esquemas de machismo, raras veces refuerzan la relación emocional con cierto ambiente simbólico de la ciudad. Sin embargo, cuando aparece la ciudad de México, en la mayoría de los casos, es la ciudad monstruosa, lugar de criminalidad, fealdad y desesperanza. Sólo pocas imágenes como la del Paseo de la Reforma, muestran algún resplandor de la urbanidad de México.²²

Como ya se mencionó, la visión negativa sobre las historietas mexicanas también alcanzó a la investigación de Anne Rubenstein, quien las consideró “ubicuas y vulgares, en todos los sentidos de la palabra”²³ por lo que no habría que molestarse en analizarlas con las herramientas de la historia del arte.

Uno de los propósitos esta investigación es responder por qué es importante —y necesario— “molestarse” en estudiar las revistas mexicanas de historieta, por lo que es pertinente destacar tres aspectos que aporta este trabajo a la historia del arte. El primero es mostrar la cultura visual de la época del *Milagro Mexicano*; el segundo es la recuperación de una fuente que da cuenta de los usos populares y costumbres; y por último, se expone una parte de la discusión que hubo en la década de los 40 sobre el carácter nocivo de las historietas. Otro de los objetivos es mostrar cómo aunque la historieta no es una obra única

²⁰ Krieger, Peter. *Paisajes urbanos: imagen y memoria*. México: IIE UNAM, 2006, pp. 301-302.

²¹ El investigador también afirma que incluso “en las telenovelas, el espacio exterior de la ciudad tiene menos importancia, para el guion, que los interiores”.

²² Krieger, Peter. *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, pp. 301-302.

²³ Rubenstein, Anne, *Del Pepín a Los Agachados*, p. 31.

hecha por un genio según un esquema clásico de producción, es arte en un medio de comunicación con los imperativos de dominan en éstos: producción rápida y masividad.

La razón por la que tomé como objeto de estudio a la historieta *Los Superlocos* corresponde, en primer lugar, a una inquietud personal: crecí leyendo a *Los Burrón* y por esa razón realicé mi tesis de licenciatura titulada *La consagración de un objeto de cultura popular caso La Familia Burrón*. Este hecho me llevó a leer varias entrevistas que diversos medios impresos le realizaron a Gabriel Vargas; en algunas de ellas, él mencionaba que cuando creó a *Borola Burrón* pensó en hacer la versión femenina de *Don Jilemón Metralla* y *Bomba* —protagonista de *Los Superlocos*— aunque para ese entonces este nombre no me era familiar. Gracias al consejo del crítico de cine Gustavo García (q.e.p.d), quien fue uno de mis asesores del trabajo terminal de grado, elegí hacer la tesis de maestría con la finalidad de saber quién era *Jilemón*. Resolver esa incógnita me llevó dos años, tras los cuales me surgió el deseo de acercarme a la ciudad de México que Gabriel Vargas plasmó en las viñetas de *Los Superlocos*. Esta es la razón por la que retomé la historieta para realizar el presente proyecto de doctorado.

El otro motivo que me llevó a realizar este estudio fue mi acercamiento a *La Familia Burrón* a través de mi padre: crecí viendo cómo leía esta serie. Confieso que nunca he sido una gran lectora de historietas; de hecho, antes de descubrir a *Los Superlocos* solo conocía a *Mafalda*, de Quino, *Boogie el Aceitoso*, de Fontanarrosa, algunos libros de Rius, a los *Burrón* y *Los Supersabios*, de Germán Butze — no me identifico con los cómics y novelas gráficas actuales. Por otra parte, reconozco que siempre he sentido una gran pasión por la ciudad de México, la música de los años cuarenta y el cine mexicano de la época de oro, por lo que esta historieta se amalgamó con mis gustos personales ya que pude reconocer referencias a películas y sucesos de esta década en *Los Superlocos*. A largo de estos cuatro años he

caminado por las calles de la urbe tratando de seguir los pasos de Vargas e intentando imaginar los sonidos, los aromas y las fachadas de los edificios que él dibujó y que ahora ya no existen.

Estas historietas tuvieron influencia en miles de personas que lo leían y así como también en la cultura popular mexicana. Creo que una de las aportaciones más importantes fueron las frases construidas por Vargas en el lenguaje de varias generaciones y que se manifiestan no sólo de *La Familia Burrón*, sino que tienen su origen en *Los Superlocos*. Como atinadamente escribió Juan Villoro, “reunir las obras completas de Vargas enriquecería más nuestra cultura que recuperar el Penacho de Moctezuma”²⁴.

²⁴ Villoro, Juan. *Los once de la tribu: crónicas de rock, fútbol, arte y más...* México: Punto de lectura, 1995, p. 227.

Capítulo 1. Contexto de la historieta en México y la revista *Pepín*

En este capítulo se aborda el contexto en el que se inserta la historieta *Los Superlocos*, lo que nos da las condiciones de producción: la censura de la época contra las revistas y el consumo popular; el desarrollo de la revista *Pepín* en el periodo 1939 – 1950; su búsqueda de legitimación cultural y los concursos realizados entre los lectores.

Los primeros pasos de la historieta mexicana inician con la aparición de publicaciones periódicas ilustradas, derivadas de la introducción de la litografía en 1826 a través de Claudio Linati y la prensa rotativa tipográfica de Hoe, que se empezó a utilizar en México en la última década del siglo XIX. El investigador Armando Bartra divide a la historieta mexicana en dos periodos: el primero comprende a la historieta decimonónica apegada a la tradición europea y el segundo corresponde al desarrollo del cómic moderno de influencia estadounidense. “El primero va desde mediados del siglo XIX hasta la Revolución de 1910 y el segundo abarca desde 1919, año en que se publica nuestro primer suplemento dominical con historietas locales, hasta la actualidad”.²⁵

Los pioneros de la historieta mexicana publicaron en revistas políticas o humorísticas. El primero en adoptar recursos del cómic moderno como globos de diálogo, líneas de fuerza y onomatopeyas dibujadas fue Rafael Lillo, autor de *Las aventuras de Adonis* y *Las desventuras de Adonis* (1908), que se publicaban en *El Mundo Ilustrado*. En 1912, M. Torres creó *Macaco y Chamuco, aventuras de dos insoportables gemelos*, serie que ya presentaba personajes con características nacionales y se publicaba en *Cosmos Magazine*²⁶.

²⁵ Bartra, Armando, “Piel de papel. Los “pepines” en la educación sentimental del mexicano.” En Esther Acevedo (editor). *Hacia otra historia del arte en México Tomo III La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 129.

²⁶ Bartra, Armando, “Piel de papel. Los “pepines” en la educación sentimental del mexicano”, p. 134.

A principios del siglo pasado el litógrafo Juan Bautista Urrutia realizó las historietas publicitarias de la fábrica de cigarros *El Buen Tono*, las cuales se publicaron en la prensa desde 1904 y hasta 1922. Observador y cronista de los usos y costumbres de la sociedad, Urrutia plasmó la vida cotidiana de la capital en sus viñetas. En 1923, el autor creó *Las Aventuras maravillosas de Ranilla*, serie que se empezó a publicar en cuadernillos.

Urrutia, Lillo y Torres son precursores, pero no es sino hasta la segunda década de este siglo que los diarios mexicanos comienzan a publicar sistemáticamente tiras cómicas y suplementos dominicales con sección de monitos. Al principio se trataba de cómics extranjeros, pero al amainar la Revolución algunos cotidianos van sustituyendo los servicios de las agencias internacionales por trabajos de autores locales. Nace así la historieta mexicana moderna, siguiendo un itinerario muy semejante al que recorriera el cómic estadounidense un cuarto de siglo antes.²⁷

El inicio de la etapa moderna coincide con el término de la fase armada de la Revolución. Estas series inundaron las páginas de los suplementos dominicales de periódicos como *El Herald*, *El Demócrata*, *El Universal* y *El País*, donde se publicaron desde 1919 hasta mediados de los años treinta. Las historietas adoptaron los formatos del cómic estadounidense: tiras o *dailies*, las planchas o *sundays*; y los géneros *family strip*, *kid strip*, *animal strip* encuentran versiones similares en México.²⁸

Los investigadores Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra señalan que “durante los veinte y la primera mitad de los treinta el nuevo lenguaje se arraiga y se nacionaliza. Aparecen entonces las primeras series duraderas, y sus personajes, definidos y estables, cobran extraordinaria popularidad”.²⁹ De esta etapa destacan *Don Catarino y su apreciable*

²⁷ Bartra, Armando, “Piel de papel. Los “pepines” en la educación sentimental del mexicano”, p. 135.

²⁸ Bartra, Armando, “Piel de papel. Los “pepines” en la educación sentimental del mexicano”, p. 138.

²⁹ Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1934 – 1950. Vol II*, México, CONACULTA – Grijalbo, 1993, p. 181.

familia, de Carlos Fernández Benedicto —quien firma como “Hipólito Zendejas”— y dibujada por Salvador Pruneda; *Adelaido el conquistador*, de Arthenack; *Chupamirto*, de Jesús Acosta; *Mamerto y sus conocencias*, con guiones de Acosta ilustrados por Hugo Tilghmann; *El Sr. Pestaña*; de Andrés Audiffred y “Zendejas” y *Segundo Primero, rey de Moscabia*, dibujada por Carlos Neve y escrita por “Zendejas”.

Los protagonistas fundadores del cómic son “charros y campesinos”, moviéndose en el ámbito rural, trasterrados a la ciudad, así como “léperos”, “empleadillos” y “petimetres” de banqueta; personajes que dan cuenta de un México que se concibe a sí mismo en transición de lo rural a lo urbano [...] Pero también hay un amplio repertorio de minorías nacionales, como el chino “Lipe”, el sirio libanés “Nagulás”, el andaluz “Cantero”, el estadounidense “Smith” y la afroamericana “Kismoloncita”, de *El señor Pestaña*, evidencia de que en la inmediata posrevolución los mexicanos mestizos, clasemedieros y lectores de periódicos gustan de concebirse como parte de una sociedad multiétnica, al modo de Estados Unidos, pero son incapaces de encarar nuestra pluralidad profunda materializada en numerosos pueblos autóctonos.³⁰

A los seguidores de estas primeras publicaciones se sumaron los nuevos lectores que dejaron las campañas de alfabetización que se realizaron de 1920 a 1922 con José Vasconcelos, entonces secretario de Educación Pública. Esta labor fue retomada durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, cuando se promovió una gran campaña que abarcaría de 1937 a 1940. Es así como para el inicio de los cuarenta, eran 6, 809, 241 mexicanos los que sabían leer y escribir y 454, 263 los que sólo sabían leer, de una población total de 19, 653, 552 personas³¹; es decir, el 34.6% de la población era alfabeta y el 2.3% sabía leer. Aunque “despreciada, considerada una lectura de gente vulgar y sin cultura, jugó un papel muy

³⁰ Bartra, Armando, “Piel de papel. Los “pepines” en la educación sentimental del mexicano”, p. 138.

³¹ Sexto Censo Nacional de Población 1940. Disponible en www.inegi.org.mx

importante en la construcción de una cultura nacional y en la alfabetización”³², como veremos más adelante.

La segunda mitad de la década de los treinta marcó el inicio del auge de los cómics; se desprendieron de los periódicos y empezaron a publicarse en revistas especializadas donde en un solo ejemplar, aparecían varias series de diferentes autores. Es así como en 1934 apareció *Paquín*. Posteriormente nacieron otras revistas, entre ellas *Pepín* y *Chamaco*. Ambas tuvieron su época de oro en los cuarenta, durante los cuales lo popular fue el centro del imaginario en la música, el cine, la historieta y la radio.³³ En estos años las industrias culturales se hicieron rentables para los empresarios de la etapa modernizadora de México.

Al principio, la publicación de estas revistas fue semanal, pero la enorme demanda de los lectores hizo que los tirajes aumentaran considerablemente hasta llegar a salir en forma diaria, e incluso, llegaron a tener dos ediciones dominicales. “La combinación de series abiertas y planchas conclusivas caracteriza a los primeros números, que aparecen semanalmente, pero al acortarse la periodicidad el ‘continuará’ se hace norma y las aventuras se prolongan desmesuradamente”.³⁴ Fueron la diversidad de temas y los tratamientos los que provocaron que la historieta se convirtiera en la lectura popular por excelencia, ya que en un solo ejemplar se podían encontrar series infantiles, melodramas y aventuras, entre otros. En cuanto a los temas de las series

Ya desde los años veinte –pero sobre todo en los treinta y cuarenta– los mexicanos se congregan en torno al cine, la radio, el deporte comercial y los territorios de la “vida nocturna” (teatros de revista, salones de baile, cabarets); y las historietas y

³² Camacho Morfín, Thelma, “La enseñanza del dibujo en un manual para la elaboración de cómics”, en *Image et Éducation. Actes du 7e Congrès International du GRIMH Lyon, 18-19-20 2010*, Université Lumière-Lyon, p. 369.

³³ Reyes, Aurelio de los, *Historia de la vida cotidiana en México: Tomo V: Volumen 1. Siglo XX. Campo y ciudad*.

³⁴ Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta...* p. 16.

otras publicaciones populares comparten con estas modalidades del esparcimiento el ocio colectivo de las mayorías. Los diferentes medios, lejos de competir entre sí, coexisten armoniosamente y se retroalimentan. Entre los de carácter narrativo —literatura, cine, serial radiofónico e historieta— la simbiosis es completa y los géneros, temas, argumentos y personajes traspasan sus fronteras sin visa ni pasaporte.³⁵

En *Pepín* nacieron *Adelita y las guerrillas*, de José G. Cruz; *Los Superlocos* y *La familia Burrón* (originalmente titulada *El Sr. Burrón o vida de perro*) de Gabriel Vargas; gran parte de la obra de Yolanda Vargas Dulché, entre las que se encuentran *Ladronzuela*, *El pecado de Oyuki*, *Almas de niño* (posteriormente llamada *Memín Pinguín*). Por su parte, en *Chamaco* apareció *El Monje Loco*, de Carlos Riveroll del Prado; *A batacazo limpio*, de Rafael Araiza, *Rolando el rabioso*; de Gaspar Bolaños; *Los Supersabios* y *Pepe el inquieto*, de Germán Butze, entre otras. “En estas revistas se establece el canon de la historieta popular mexicana y se fijan sus peculiares características gráficas y narrativas”.³⁶

A partir de 1940 y hasta 1970 se desarrolló el *Milagro Mexicano*, el cual se caracterizó por el crecimiento de la economía y la industrialización del país. En estos años no sólo se aceleró la construcción de grandes avenidas y edificios, sino que se crearon grandes compañías de construcción que se encargaron de desarrollar gran parte de la infraestructura de la ciudad. “El crecimiento económico sostenido tuvo lugar en una coyuntura excepcional de expansión económica mundial (1945-1973), y la consolidación de un Estado centralizado que era también un agente mundial de modernización”.³⁷

En cuanto a la arquitectura de la Ciudad de México, entre los años 1940 y 1952 se construyeron obras que cambiaron el paisaje urbano, tales como el Hotel Reforma, el Hotel

³⁵ Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta...*, p. 25.

³⁶ Presentación del catálogo de pepines de la Hemeroteca Nacional. www.pepines.unam.mx

³⁷ Loaeza, Soledad, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia (1944-1968)” en *Nueva historia mínima de México*, México: El Colegio de México, p. 654.

del Prado, el Edificio Corcuera; entre ellos, destacó el edificio de la Lotería Nacional por ser el más alto de México para su tiempo, convirtiéndose en un símbolo de la modernización de la urbe. También se erigieron hospitales y las primeras unidades habitacionales, como por ejemplo el Centro Urbano Presidente Alemán.

Con la migración de personas de los estados a la Ciudad de México, esta “creció, entre 1940 y 1950, en más de 100%”.³⁸ En cuanto a la población, para 1940 había 19.6 millones de capitalinos, cifra que en 1950 alcanzó los 25.8 millones. El fenómeno de la migración incluso fue tema de películas de la época como *Del rancho a la capital* (1942), de Raúl de Anda y *Siempre tuya* (1950), de Emilio Fernández. En ellas la trama es muy similar: los migrantes que llegan “inocentes y llenos de ilusión” a la capital, sufren todo tipo de desgracias y abusos hasta que se dan cuenta que nunca debieron haber salido de su pueblo.

Las revistas de historieta contribuyeron a crear una imagen seductora de la ciudad, lo que posiblemente atrajo más personas a la urbe ante la promesa de una vida de comodidades y lujos; y es que estas publicaciones no sólo tuvieron una gran circulación en la Ciudad de México, sino que también llegaron a pueblos y rancherías de todo el país.

Revista *Pepín* (1939-1940)

José García Valseca

Veterano de la Revolución, con poca educación formal, pero con un espíritu emprendedor, el Coronel José García Valseca soportó muchas pruebas y múltiples fracasos antes de llegar a ser un magnate y figura excéntrica de la prensa en México — el periodista Miguel Ángel

³⁸ Boils, Guillermo, *Arquitectura y producción del espacio social en Entre la guerra y la estabilidad política, México, Conaculta - Grijalbo, 1986, p. 336.*

Granados Chapa escribió que este personaje “se ufanaba, exhibiendo su hoja de servicio, de haber llegado a coronel”³⁹ y se dice que fue la inspiración para el protagonista de la novela de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*. “Ni en los días felices de William Randolph Hearst, hubo entre nosotros editor periodístico comparable a José García Valseca’, afirmó la revista *Newsweek* en 1950⁴⁰”.

José María García Valseca nació en 1901 en la ciudad de Puebla. Desde niño incursionó en el comercio callejero vendiendo jabones de belleza, empanadas y dulces hasta que se unió al ejército en 1914. De los 13 a los 23 años su vida giró entre su carrera militar y fallidas incursiones en el mundo de los medios impresos; en 1917 fundó el periódico *El Rayo* junto a su hermano y Miguel Gil, pero el proyecto fracasó. Posteriormente intentó, sin éxito, probar suerte en varios negocios como una empresa mercantil y un hotel. El Coronel no se dio por vencido y en Puebla se desempeñó como vendedor para diversos negocios e incluso intentó ser diputado. En 1929 se mudó a Oaxaca donde fundó la revista *Antequera* (otra publicación fallida) y en 1932 fundó la revista *Provincias*, que se editaba en la Ciudad de México.

[...] la revista se sostiene, en realidad, gracias al patrocinio político de los gobiernos estatales y al forzado apoyo económico de los comercios locales. De hecho, García Valseca vende publicidad política: en cada número de *Provincias* exalta la figura de un gobernador, y su protector más poderoso es el general Calles [...] El negocio funciona mientras dura el maximato, pero para 1935 soplan vientos de cambio y los nubarrones de un nuevo fracaso se ciernen sobre las huestes del Coronel.⁴¹

³⁹ Granados Chapa, Miguel Ángel, *Buendía, el primer asesinato de la narcopolítica en México*, Mexico, Grijalbo, 2002. p. 80

⁴⁰ Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta...*, p. 56.

⁴¹ Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta...* p. 61.

Tras este hecho, García Valseca vislumbró un potencial negocio en las historietas al ver el éxito que alcanzó el empresario Francisco Sayrols en 1934 con el lanzamiento de *Paquín*, primer revista miscelánea de “monitos”.

Razona García Valseca: 70 por ciento de la población mexicana es analfabeta. ¿Y qué revista dispondrá de una enorme circulación si no les interesa también a lectores que no saben leer? El resultado es *Paquito* (diez centavos el ejemplar), revista que pronto inunda misceláneas, pueblos y rancherías y desata la industrialización del cómic popular. Luego *Paquita* (que en 1937 tira 320 mil ejemplares”) y el éxito clásico, *Pepín*, suma de historias melodramáticas que contrastan con la asepsia sentimental del cómic de Estados Unidos.⁴²

En marzo de 1936 el Coronel José García Valseca lanzó el primer número de *Pepín*, nombrado así por el diminutivo de José. Según dice un anuncio publicado en la revista, en 1940 *Pepín* se imprimía todos los lunes, martes, miércoles, jueves y sábados. Su costo era de diez centavos y tenía 68 páginas. Sus tirajes desconocen ya que “por razones políticas, de impuestos y subsidios, casi todas las publicaciones mexicanas del siglo XX ocultaron [sus tirajes] y las revistas de monitos no fueron ajenas a esta práctica”.⁴³ Aunque no hay cifras precisas de los tirajes de *Pepín*, podemos tener un acercamiento a través de los datos de la revista *Chamaco*, coetánea a esta:

Según Ramón Valdiosera, que dirigió *Chamaco* al inicio de los años cuarenta, la revista alcanzó tirajes de entre 650 y 700 mil ejemplares diarios. La cifra parece desmesurada, sobre todo al considerar los enormes retos tecnológicos, de impresión y distribución que implicaban tirajes de esta magnitud en aquella época. Lo cierto es que los *pepines* y *chamacos* llegaron a los rincones más apartados del país, y a partir de los años cuarenta se constituyeron en los impresos de mayor relevancia económica de toda la industria editorial mexicana.⁴⁴

⁴² Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México: Ediciones Era, 2006, p. 85.

⁴³ Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional www.pepines.unam.mx

⁴⁴ *Idem*

Conforme aumentó el éxito de la revista *Pepín*, aumentaron sus páginas y comenzó a salir diariamente. Para el inicio de los cuarenta cada serie constaba de entre cuatro y seis páginas; esta brevedad creaba una expectativa en el lector que lo hacía comprar el ejemplar del día siguiente. El éxito de las historietas fue tal que José García Valseca fundó el diario deportivo *ESTO* (1942) y las revista *Paquito Grande* (1947), es así como

en un plazo de cinco años (septiembre de 1941-agosto de 1946) [García Valseca] fundó seis diarios distribuidos por centro, norte y capital del país, con los cuales dio un nuevo giro al periodismo empresarial: ganó relativa independencia que en tiempos cruciales les permitió a los diarios sostener a alguno de ellos que estuviera sufriendo represiones y, sobre todo, convirtió al periodismo en un negocio tan lucrativo que le dio pie a otro tipo de inversiones y a colocarse en pocos años a la vanguardia de la distribución de noticias y la impresión de diarios.⁴⁵

Eventualmente la popularidad de las revistas de historietas decayó, por lo que *Pepín* dejó de publicarse en 1954, aunque *Paquito* continuó hasta los años setenta. El éxito obtenido con las revistas de historietas y el *ESTO* publicaciones llevó al magnate a fundar años después el diario *El sol de México*, que contaba con su edición regional en cada estado del país.



Fig. 1. *Pepín* Martes 28 noviembre de 1939, no. 308.
Hemeroteca Nacional de México

⁴⁵ Leyva, Juan. *Política Educativa y comunicación social: la radio en México 1940-1946*. México: UNAM, 1992, p. 36.

Para 1959, se invitó a José García Valseca a formar parte de la Comisión de Libro de Texto Gratuito en calidad de representante de la opinión pública. Para ese entonces, el presidente de la CNLTG era el escritor Martín Luis Guzmán, quien estuvo secundado por “secundado por un secretario general, seis vocales, doce colaboradores pedagógicos y cinco representantes de la opinión pública que, en este caso, fueron designados entre los directores de los principales diarios capitalinos: Excélsior, El Universal, Novedades, La Prensa y de la cadena García Valseca.”⁴⁶

Durante varios años, el Coronel obtuvo “créditos del gobierno federal, ya sea para renovar sus instalaciones industriales, ya para recibir papel sin tener que costearlo de inmediato. Y aunque solía recibir la gracia de la condonación de esos préstamos, acumuló una deuda impagable con PIPSA [Productora e Importadora de Papel, S.A.]”⁴⁷, fundada en 1935 por Lázaro Cárdenas para garantizar el suministro de papel a precios bajos a los editores. En “abril de 1976, los 37 periódicos de la cadena [...] fueron vendidos a la empresa Organización Editorial Mexicana, cuyo principal accionista era el Sr. Mario Vázquez Raña.”⁴⁸ José García Valseca murió en 1982 en la ciudad de Puebla.

Batalla cultural: Contenido de la revista y censura

Al inicio de la década de los cuarenta la revista *Pepín* constaba de 68 páginas, se imprimía en rotograbado⁴⁹, tenía un costo de diez centavos⁵⁰ y salía todos los lunes, martes, miércoles,

⁴⁶ Graves, Line, Cecilia, *Política educativa y libros de texto gratuito, una polémica en torno al control de la educación*, 2001, 6 (mayo-agosto).

⁴⁷ Granados Chapa Miguel Ángel, Buendía: el primer asesinato de la narcopolítica en México, México, Grijalbo, 2012.

⁴⁸ Baqueiro López, Oswaldo. *La prensa y el estado*. México: Instituto de Seguridad Social de los Trabajadores del Estado de Yucatán, 1992, p. 173.

⁴⁹ En los datos de la revista, dice que la revista se imprimía en la Cooperativa de producción de Artes Gráficas. Cuauhtémoc SCL- carretera Azcapotzalco-Tlalnepantla, Edomex.

⁵⁰ Datos obtenidos de un anuncio de la revista publicado el 17 de enero de 1940, no. 351.

jueves y sábados. Se publicaban también historietas como *Olly la del Cine*, *Dick Morgan*, *Águila Blanca* y *Charro Misterioso*. En menor medida, sus páginas también se nutrían de cómics que se adquirían a editoriales norteamericanas, como por ejemplo *Superhombre* y *Por eso pago*, que eran de McClure Newspaper Syndicate. Por otra parte, había una serie llamada *Rarezas del cine*, que se imprimía a color en la contraportada; esta era comprada a Editors Press Service Inc. New York. Es hasta el domingo 4 de enero de 1941 (no. 656) cuando la revista comienza a publicarse los días domingo.

Los contenidos en la revista también fueron cambiando: para 1943 se publicaban *Ventarrón* y *Adelita y las guerrillas*, de José G. Cruz; *Nick Carter* y *Avalancha*, de Alfonso Tirado; *Oreja y Rabo*, de Ramón Valdiosera; *Gitanillo*, de Francisco Flores; *Cumbres de Ensueño*, de Guillermo Marín y *Corazón del Norte*; de Eduardo Martínez. Además, se anuncia la próxima aparición de nuevos argumentos en *La usurpadora*, de José G. Cruz; *Ruta de Estrellas*, de Cadena M.; y *Tu y yo*, de Rafael Viadana.

Desde finales de 1943, *Pepín* se transformó en “diario de novelas gráficas para adultos”, hecho que disuelve la creencia de que en México los principales lectores de historieta eran los infantes: “el auge historietil de los cuarenta lo sostienen principalmente lectores jóvenes y adultos, y pronto los editores asumen el verdadero perfil de la demanda. Algunas revistas – las menos- se dirigen aun a los niños, si bien la mayoría atiende definitivamente a los mayores”.⁵¹

Con el final de la guerra cambiaron las series publicadas. Para 1945 aparecen: *Crucero*, de José G. Cruz; *Don Proverbio*, de Antonio Gutiérrez; *Joaquinillo*, de Arturo Casillas y Roberto Reynoso; *Corazón del norte*, de Eduardo Martínez; *A Fuerza de puños*,

⁵¹ Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1934 – 1950. Vol II*, México, CONACULTA – Grijalbo, 1993, p. 20.

de Francisco Flores y Roberto Reynoso; *Almas de niño*, de Alberto Cabrera y Yolanda Vargas Dulché; y *Cumbres de Ensueño*, de Guillermo Marín.

Hacia 1946, *Cumbres de ensueño*, *Almas de niño* y *Don Proverbio* seguían manteniendo su preferencia entre el público, razón por la cual eran junto a *Los Superlocos*, series estelares de *Pepín*. Asimismo, se publicaban: *Percal*, de José G. Cruz; *Manolete*, de E. Bojórquez y Flores; *Pepe el inquieto*, de Germán Butze; y *Malevaje*, de José G. Cruz.

La casi omnipresencia de las revistas de historieta era algo que incomodaba a los grupos conservadores de escritores y artistas, como veremos a continuación. Aunque los grandes tirajes no fueran un sinónimo de calidad, existían enormes prejuicios y descalificaciones por parte de sus detractores, quienes tenían una visión maniquea y veían a estas publicaciones totalmente dañinas. En este tenor, en 1940 el escritor y poeta Efrén Hernández escribió qué era, a su criterio, lo perjudicial de los *paquines*⁵² (en referencia a la revista *Paquín*):

No valen para una preocupación precisamente ellos en sí; pero sí, y muy grande, la significación que tiene el hecho de que existan, singularmente el de que alcancen la popularidad que vemos; pues esta aceptación universal, este extendido éxito con que se multiplican es, evidentemente, un índice desolador del nivel medio a que ha bajado la mentalidad de la comunidad que los recibe.⁵³

En este texto leemos que, aunque no esté de acuerdo, el escritor menciona que al inicio de los cuarenta las revistas de historietas tenían gran aceptación y gozaban de popularidad. En otra parte de su escrito, deja ver que los lectores de estos “productos nocivos” pertenecían a distintos sectores sociales y eran de diversas edades: “El niño los celebra, el

⁵² En esa época, *paquines* también era un término genérico para las revistas de historietas.

⁵³ Hernández, Efrén. *Bosquejos. Edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls*. México: UNAM, 1995, p. 130-131.

viejo los hojea, el doctor los comenta, la niña los ensueña...”⁵⁴ La presencia masiva de las historietas también quedó plasmada en la novela *Nueva burguesía*, de Mariano Azuela, publicada en 1941:

Vino a cuento una comparación desfavorable entre la esposa del señor Gutiérrez y Petrita la del fogonero Pedroza. ¡Lástima de tanto dinero! Una recamara Simmons espléndida. Sobre la cama, sobre la mesa, sobre las sillas, montones de ropa sucia, zapatos viejos, abrigos apestosos; en el suelo, entre el lavabo y las bacinicas rodando, *Pepines, Paquitos, Paquitas, Paquines*, toda la literatura de la familia hecha garras.⁵⁵

Como hemos visto en estos ejemplos, en la década de los cuarenta se extendió la idea de que la lectura de historietas era propia de las clases populares que no habían recibido instrucción escolar. La investigadora Thelma Camacho Morfín señala que

El desprecio por la historieta era compartido por las elites intelectuales para las que este medio remitía a la pobreza, la ignorancia, la falta de acceso a la cultura escrita, debido a que quienes accedían a ellas pertenecían a los estratos más bajos de la sociedad. Oscar Lewis las menciona en *Los hijos de Sánchez* como parte de las lecturas de los pobres urbanos; el testimonio nos presenta el alborozo familiar cuando llegaba el padre a casa con las historietas “¡Qué de pleitos y carreras cuando lo veíamos llegar con los monitos.”⁵⁶

Desde la pintura, años más tarde Ramón Cano Manilla realizó el mural *Ignorancia y cultura* (1949-1951) sobre una superficie de 238 metros en la escuela primaria Héctor Pérez Martínez, en Tamaulipas. En la obra, la educación se presenta como el medio de pasar de un estado de ignorancia, que se sitúa en el ala derecha, hacia a la cultura, que se encuentra a la izquierda. El panel que simboliza a la ignorancia está representado por un infierno, donde un

⁵⁴ Hernández, Efrén, *Bosquejos*, p. 133.

⁵⁵ Azuela, Mariano. *Nueva Burguesía*, México: Fondo de Cultura Económica- SEP, 1985, p. 70-71.

⁵⁶ Camacho Morfín, Thelma, “La enseñanza del dibujo en un manual para la elaboración de cómics”, p. 371.

grupo de demonios son quienes resguardan a los condenados. Entre ellos aparece un diablillo de aspecto jovial que lleva un *Paquín* en la mano y de manera impertinente, interrumpe a los personajes infernales de mayor rango, quienes están muy ocupados leyendo libros “importantes”, cuyos nombres son *Código Infernal 300*, *Ley de Tali3n* y un *Registro*. Al mismo tiempo, otro demonio lleva a la hoguera torres de revistas entre las que se alcanzan a ver los t3tulos *Paqu3n*, *Pep3n* y *Chamaco*.

Las im3genes enfatizan la “satanizaci3n de la historieta puesto que aparte de ponerla en el infierno, la lectura de esta no guarda la seriedad del resto de los libros que ah3 encontramos”⁵⁷. Es decir, estas publicaciones eran tan deleznable que no ten3an cabida ni en el averno.

Con esto, Cano Manilla se hace eco de una visi3n negativa de la historieta, como consecuencia de ello no la representa por medio de su lenguaje gr3fico, y s3lo la dibuja como un fasc3culo con el t3tulo. El hecho de que ponga la hoguera como el destino deseable de la historieta anticipar3a la acci3n de los grupos de derecha de la sociedad mexicana que, en 1954, har3an una pira con las historietas que consideraban inmorales⁵⁸.

A principios de la d3cada de los 40 se deton3 un p3nico moral contra las revistas de historietas. Distintos grupos conservadores se hab3an pronunciado en contra de ellas ya que consideraban que iban en contra de los valores y las creencias religiosas. Fue en 1942 cuando inici3 formalmente una cruzada contra el medio; seg3n la investigadora Anne Rubenstein, en febrero de ese a3o el grupo conservador Acci3n Social somet3 a la Procuradur3a de Justicia un proyecto para restringir estas publicaciones.⁵⁹ La gesti3n fue respaldada por la Legi3n

⁵⁷ Camacho Morf3n, Thelma y Aid3 Guadalupe Pi3a Rodr3guez, “La satanizaci3n de la historieta en el muralismo mexicano” en *Memoria del Segundo Seminario de Investigaci3n en Historia y Antropolog3a*, M3xico, Universidad Nacional Aut3noma de Hidalgo, 2011, p.138.

⁵⁸ Camacho Morf3n, Thelma y Aid3 Guadalupe Pi3a Rodr3guez, “La satanizaci3n...”, p.139.

⁵⁹ Rubenstein, Anne, *Del Pep3n a Los Agachados*, p. 164.

Mexicana de la decencia y la Sección de Acción Familiar de la Unión de Católicos Mexicanos. ”Algunos sindicatos insistían en la prohibición por una razón distinta, las veían como un peligro para la unidad nacional”.⁶⁰

En medio de las protestas contra las revistas de historietas, es pertinente señalar la publicación en *Pepín* del “Homenaje a la Bandera” realizado el 24 de febrero de 1943 en el Estadio Nacional. En las fotografías aparece Octavio Vejar Vázquez, ministro de Educación quien, según señala la revista, presidió la ceremonia donde alumnos de secundaria presentaron varios números coreográficos y tablas gimnásticas. En los pies de página se señala: “debido a nuestras necesidades de rol, publicamos hasta ahora esta información como contribución de *Pepín* al homenaje nacional a la Enseña Patria”⁶¹. Cabe señalar que, en esos años, este funcionario no culpó a los medios -como las revistas de historietas- de los males de las nuevas generaciones:

[La juventud] NO tiene voluntad; carece de ideales, de gusto por las cosas nobles y desinteresadas del espíritu; no tiene amor al trabajo y le falta paciencia; está poseída de un ardiente deseo de vivir, y sólo manifiesta voluntad para alcanzar el poder y la satisfacción moral de la existencia.⁶²

El gobierno de Manuel Ávila Camacho “trató de aplacar a los conservadores haciéndose eco, por boca de maestros y burócratas, de sus protestas contra los medios de comunicación. Este proceso de cooptar el discurso conservador en relación con los medios permitió –o promovió- el surgimiento de una escisión en las filas del estado”⁶³, como vemos

⁶⁰ Camacho Morfín, Thelma y Aidé Guadalupe Piña Rodríguez, “La satanización...”, p. 143.

⁶¹ *Pepín*, jueves 4 de marzo de 1943, no. 1451.

⁶² Luis Morel Suárez al presidente Ávila Camacho, 24 de octubre de 1943, AGN, Fondo Presidencial, documentos de Ávila Camacho, exp. 7047582. Citado por Rubenstein, Anne, *Del Pepín a Los Agachados*, p. 168.

⁶³ Rubenstein, Anne, *Del Pepín a Los Agachados*, pp. 167-168.

en el discurso de Vejar Vázquez. Es necesario precisar que en los ejemplares de *Pepín* que fueron revisados para esta investigación, ésta es la única revista donde aparece un funcionario público, por lo que es posible suponer que guardaba una estrecha relación con José García Valseca.



Fig. 2. Día de la bandera en el Estadio Nacional.
Pepín, jueves 4 marzo 1943, no. 1451.
Hemeroteca Nacional de México

Ante la ola de protestas, en 1944 el gobierno creó la Comisión Calificadora de Periódicos y Revistas Ilustradas (que funcionó hasta 1947), la cual estaba a cargo de revisar que las publicaciones no mostraran textos o imágenes que “ofendieran el pudor y las buenas costumbres”. Aunque la Constitución de 1917 garantizaba la libertad de expresión, la nueva norma seguía el modelo de la ley de difamación. En teoría, esta dependencia podía imponer multas, citar a los editores para entrevistarlos y arrestarlos si era el caso, aunque en la práctica la policía no estaba obligada a efectuar las detenciones.

La respuesta a la campaña de censura fue sorda e indirecta en las páginas de los cómics mismos. En *Pepín* y sus competidores el nivel de nacionalismo y afiliación implícita con el gobierno y el partido gobernante se elevó notablemente en 1943, y siguió siendo alto durante el siguiente decenio. Por ejemplo, a principios de 1943 las revistas empezaron a publicar al pie de cada página lemas pro militares, antinazis y patrióticos. Sin embargo, los *pepines* no pidieron

directamente a sus lectores que los salvaran de Acción Social y sus aliados [...] La industria editorial no respondió directamente a sus críticos porque no había necesidad de hacerlo.⁶⁴

Si bien es cierto que se publicaron lemas bélicos y antinazis, —como lo señala Rubenstein— estos más bien corresponden a los años en que se suspendieron las garantías individuales y el derecho a la libre expresión oral y escrita ante la entrada de México a la Segunda Guerra Mundial el 22 de mayo de 1942, además de la fijación de una “posición única —panamericana— entre las empresas editoras del continente” que se acordó en el Primer Congreso Nacional y Panamericano de la Prensa. Esto dificultó cualquier expresión de disidencia política, como veremos en el segundo capítulo.

En cambio, los pies de página de contenido patriótico que venían publicándose desde 1941, fueron parte de las campañas que buscaban dar legitimidad cultural a la revista *Pepín* frente a un entorno adverso. Consideramos que con la publicación de este contenido, la editorial tenía elementos para justificar que la revista no sólo publicaba “monitos”, sino que también ofrecía mensajes “buenos” a la juventud, además de que ofrecía contenido cultural y concursos, al tiempo que quedaba bien con el gobierno y la comisión calificadora.

Para dar un panorama general de lo que *Pepín* publicaba adicionalmente a las historietas, en esta investigación los pies de página se dividieron en las siguientes secciones: *campana patriótica*, que comprende los lemas cívicos y *campana modernizadora*, que invitaba a la población a donar para la construcción de la Universidad Nacional Autónoma de México. En el apartado *Publicidad de la cadena de José García Valseca* se abordan los anuncios donde se alaban las cualidades y la calidad de la revista, y por último *Cartas del*

⁶⁴ Rubenstein, Anne, *Del Pepín a Los Agachados*, p. 174.

público, concursos y Feria del libro aborda el contenido cultural y la interacción con sus lectores.

Campaña patriótica⁶⁵

Para las fiestas por el Día de la Bandera de 1940, *Pepín* hace el “Gran concurso patriótico”, que más que “concurso”, traía consigo toda una carga propagandística. Según se afirma en sus páginas, se realizó “con el propósito de contribuir ampliamente a la campaña de engrandecimiento de la nacionalidad, infiltrar respeto a la niñez, los sentimientos de veneración, amor y respeto a la patria y a la Bandera Nacional y con motivo, también, de celebrar durante el mes de septiembre el glorioso aniversario de la Independencia nacional”.⁶⁶



Fig. 3. Concurso patriótico
Pepín domingo 3 de marzo de 1941.
Hemeroteca Nacional de México

⁶⁵ Como se verá más adelante, en el mismo año en que se publicó en *Pepín* esta los pies de página de contenido nacionalista (1940), *Jilemón Metralla y Bomba*, personaje principal de *Los Superlocos*, le reclama a su hijo –*Pinolillo*– su “falta de amor a la patria” y lo acusa de casarse para huir del Servicio Militar.

⁶⁶ *Pepín*, sábado 31 de agosto de 1940, no. 546.

La dinámica consistía en enviar, por escuela, la mayor cantidad de cupones recortados que diariamente se publicaban en la revista con el propósito de ganar una bandera. Toda la campaña estuvo acompañada de los pies de página donde se acentuaba que el “amor a la Patria, respeto a la Bandera, veneración a nuestros héroes era el objetivo del gran concurso patriótico de *Pepín*” ya que “septiembre es el mes de las fiestas patrias en el que todos los mexicanos rendimos un homenaje grandioso a la Bandera Nacional”. Por tal razón, se persuadía a “no dejar de tomar parte en el patriótico concurso con el objeto de que fuera su escuela la agraciada con una de las finísimas banderas de seda obsequiadas a los planteles que obtuvieran mayor votación”



Fig. 4. Entrega de banderas a las escuelas ganadoras.
Pepín, 14 marzo de 1941.
Hemeroteca Nacional de México

La revista estaba en sintonía con el ánimo oficial de las celebraciones, ya que era una época en la que se trataba de impulsar el patriotismo y la cultura cívica en la población. Además, para acompañar este concurso, en las portadas de la revista se publicaron retratos de los héroes de la patria y en la contraportada, una semblanza del mismo personaje.

Para septiembre de 1940, al pie de página se pusieron otras frases donde se expresaba que “las fiestas patrias estimulaban el espíritu cívico” y que era “la magnífica hora de la nacionalidad donde México esperaba mucho de sus hijos”. En este mes “todo mexicano debía sentirse orgulloso de rendir homenaje a la Bandera”; que mejor que la “bandera tricolor, que es símbolo de nuestra nacionalidad, para adornar el frente de nuestros hogares con los colores nacionales”. Por esto, se invitaba a los lectores a “cooperar a su mayor lucimiento adornando la fachada su casa con los colores nacionales del 12 al 16 de septiembre”.

Aunque la convocatoria se publicó en septiembre de 1940, fue hasta el 4 de marzo de 1941⁶⁷ cuando se publicaron las fotos de algunas de las entregas de su respectiva bandera a las escuelas ganadoras. Se puede observar en las fotos que los representantes de la revista *Pepín* fueron recibidos con bailables realizados por los alumnos. Al interior de uno de los números aparece una ilustración que dice “Hoy entrega PEPÍN en toda la República las finísimas banderas ofrecidas en su singular concurso patriótico, de veneración y respeto a la insignia nacional”. En la descripción de las fotos dice “así se hace labor patriótica” o “patriótica labor”.

En el artículo de la entrega de la bandera a la escuela Cesar Augusto Sandino, de la Ciudad de México, dice que estuvieron presentes el H. Benemérito Cuerpo de Defensores de la República, padres de familia, maestros e incluso la banda de guerra animó el evento: “El Lic. Trigos de ese benemérito Cuerpo [...], en una sentida y brillante alocución, al entregar la Bandera obsequiada por *Pepín* a la Escuela felicitó a Editorial Juventud S.A⁶⁸. de México por su singular y patriótico concurso que aviva y reafirma nuestra nacionalidad”⁶⁹.

⁶⁷ *Pepín*, lunes 4 de marzo de 1941, no. 713.

⁶⁸ Esta razón social apareció en el texto, aunque en datos de la revista se señala que *Pepín* pertenece a Editorial Panamericana.

⁶⁹ *Pepín*, lunes 4 de marzo de 1941, no. 713.

En estos números llama la atención el recibimiento a los emisarios de la revista; hay que cuestionarse cómo es que personas ajenas al plantel lograron entrar a las escuelas primarias de la Secretaría de Educación Pública, ya que se necesitaban permisos para realizar este tipo de recepciones o festivales.

En los días siguientes, en *Pepín* se publicaron más fotografías de las entregas de banderas hechas por representantes la revista en distintos estados. Estas imágenes se acompañaron de lemas patrióticos donde tal vez se buscaba exaltar el sentimiento patriótico ante una posible entrada de México al conflicto bélico que en ese momento se estaba desarrollando. En las frases se enfatizaba que “la devoción a la Patria es la primera de las virtudes” y “la más grande satisfacción del hombre”, por esta razón era un “mal ciudadano” el que no “sabía respetar a la Bandera de su Patria porque no sabría jamás respetar a sus padres” ya que “honrar a la Bandera es honrar a la Patria y la familia”. Asimismo, se invitaba al lector a demostrar su educación: “descúbrete en señal de respeto, cuando la Bandera Nacional pase junto a ti”.

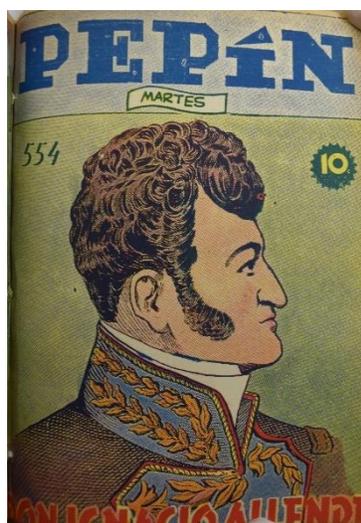


Fig. 5. Portadas de héroes patrios.
Pepín, 10 de septiembre 1940, no.554
Hemeroteca Nacional de México

Meses más adelante, el 5 de mayo de 1942, se publicaron dentro de la revista ocho páginas sobre la Batalla de Puebla acontecida en 1862. Asimismo, en las portadas de las revistas siguientes aparecieron ilustraciones de los héroes de las fuerzas mexicanas que derrotaron al ejército francés como el Gral. Manuel Negrete, Gral. Felipe Berriozábal, Gral. Mariano Escobedo, Gral. Ignacio Zaragoza, Gral. Jesús Ortega y Benito Juárez. También apareció Porfirio Díaz, ya que tal vez su participación en este evento era lo único que se le reconocía en esa época.

Campaña modernizadora

Uno de los símbolos de la modernidad que buscaba alcanzar el país fue el proyecto de Ciudad Universitaria: su construcción representaba a un país que miraba hacia el futuro. Aunque la primera piedra se colocó hasta 1950, fue cuatro años antes cuando inició la planeación que tenía por objetivo:

Ofrecer a la universidad un terreno amplio, cómodo, moderno, donde lo mismo se podía charlar, pensar que estudiar fue el proyecto principal de 1946. El presidente Ávila Camacho, el rector Salvador Zubirán y el Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, se reunieron en noviembre para firmar el acta de entrega de las 733 hectáreas donde se construiría la Ciudad Universitaria, en terrenos expropiados a los ejidatarios de Tlalpan, Copilco, San Jerónimo Aculco y Padierna. Una vez adquirido el terreno se llevó a cabo una intensa campaña de recaudación de fondos: “La campaña de los 10 millones”. La colecta se extendió a lo largo de varios meses y la *Revista* [de la Universidad] publicaba regularmente una viñeta para informar de qué compañía, de qué Estado o de qué personas provenían los fondos destinados a la construcción.⁷⁰

⁷⁰ Revista de la Universidad de México, Revista, "Vida universitaria, de 1940 a 1949 Parte I". Nueva época. Septiembre 2016, no. 151.

La campaña a favor de la recaudación de dinero inició a través de la *Revista de la Universidad*. Es posible que el gobierno viera a *Pepín* como un medio útil para difundir esta tarea de recaudación de fondos debido al alto tiraje de la revista aunque, también puede que los pies de página fueran parte de la campaña de legitimación cultural. Es así que entre 1946 y 1947 las frases de cada página solicitaban a los lectores “contribuir con su aportación al éxito de la Campaña de los Diez Millones que llevaba a cabo la Universidad Nacional Autónoma de México”. En los textos se hacía énfasis en que “los grandes centros de cultura siempre han contado con el apoyo de los pueblos” por lo cual, “contribuir a formar un patrimonio propio de esta institución era un deber de mexicanos”; igualmente era “labor de todo buen mexicano prestar su apoyo económico a la máxima casa de estudios” ya que “México tiene el honor de contar con una de las más ilustres universidades del Nuevo Mundo”.



Fig. 6. Curiosidades instructivas
Pepín, lunes 12 de mayo de 1940, no.451.
 Hemeroteca Nacional de México

Simultáneamente, en ocasiones se publicaron otras frases que señalaban la importancia de la educación y la lectura como complemento. Recordemos que otra de las banderas de la modernidad fue la educación, impulso que se le dio desde que José Vasconcelos fue titular de la Secretaría de Educación Pública. Las frases alentaban a apoyar la campaña aseverando que “la mejor cosecha que recoge el país en la actualidad, es la obtenida por los sembradores del alfabeto” porque sólo “el estudio y la preparación igualan a los hombres por encima de diferencias de razas, de credo y de nacionalidad”. Además, “la libertad de los pueblos es un ideal difícilmente alcanzable si los pueblos son ignorantes” por lo que en “el país que tenga menos educación, será aplastado por los demás”.

En cuanto a contenido cultural de la revista, en menor medida también se publicaron las secciones tituladas “El álbum romántico de la poesía”, donde se publicaban poemas, y “Curiosidades instructivas”, que se ubicaba en la contraportada de algunos números de enero de 1941; estas aparecieron firmada por Prez y Mejía. Cada lámina explicaba la vida y hábitat de un animal, por ejemplo, el glotón ártico.



Fig. 6. Álbum romántico de la poesía.
Pepín, 7 de junio 1942, no.1181.
 Hemeroteca Nacional de México

También aparecieron libros completos en las páginas de la revista; el lector tenía que reunir todas las partes y empastarlos para tener su propio ejemplar ya sea de *El Chancellor*, de Julio Verne, o *Se fue con el viento*, de Margaret Mitchell. La publicación de este último título fue muy anunciada ya que en esos años la película cobró gran popularidad: “se publicará *Se fue con el viento*, (adaptada al cine con el título de “Lo que el viento se llevó”) una obra maestra de la literatura universal exclusivamente traducida para PEPÍN”⁷¹. También, durante 1943, en la parte central de la revista se publicaron las páginas que conformaban un diccionario emitido por las “Ediciones culturales *Pepín*”; esto tal vez pensado para el público que no tenía fácil acceso a una enciclopedia.

Publicidad de la cadena de José García Valseca

Como ya se ha señalado, *Pepín* competía con otras revistas de historieta que existían en el mercado. Por esta razón, la editorial puso atención en publicar páginas reiterando la calidad de la revista: "en cada nuevo número de nuestros magazines usted verá nuestro esfuerzo constante en superar toda publicación similar"⁷² o "Humorismo y jocosidad desbordantes... ¡Eso encontrará usted invariablemente todos los días de la semana en las formidables historietas cómicas que publica *Pepín*!"⁷³

No sólo había propaganda de propia revista, sino que también se publicaron páginas reivindicando a la historieta como un tipo de lectura “correcta”. Tal es el caso de una viñeta firmada por José G. Cruz donde se lee: “la historieta ha llegado a ser en poco tiempo la

⁷¹ *Pepín*, domingo 9 febrero 1941, no. 691.

⁷² *Pepín*, martes 22 de enero de 1940, no. 356.

⁷³ *Pepín*, sábado 23 de marzo de 1940, no. 408.

máxima expresión del periodismo ilustrado, además, es un formidable vehículo de cultura al servicio de todos”⁷⁴.

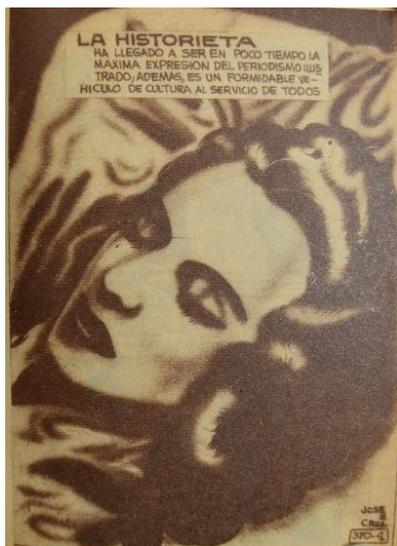


Fig. 7. Viñeta de José G. Cruz.
Pepín Viernes 9 de mayo de 1940, no. 449
Hemeroteca Nacional de México

Por otra parte, la cadena también aprovechó sus propias publicaciones para promocionar sus revistas entre sí, como vemos en *Pepín*. El 26 de mayo de 1942 salió a la venta el primer ejemplar de *Esto*, que se anunciaba como el “semanario de información deportiva y taurina”, dirigido al público masculino. La publicidad decía “solamente por quince centavos, hoy puede usted adquirir su ejemplar de “ESTO”, el mejor semanario de México, viril, honrado, oportuno... pídale usted inmediatamente a su voceador”⁷⁵.

⁷⁴ *Pepín*, viernes 9 de mayo de 1940, no. 449.

⁷⁵ *Pepín*, martes 26 de mayo no. 1169.

En las mismas páginas se promocionó *Paquita*, como “la revista femenina más completa de México donde usted puede encontrar todo lo que una mujer necesite para su persona y para el hogar”⁷⁶. Además, se anuncia que en ella se pueden encontrar “lindas novelas encuadernables [...] actualmente usted puede leer una de las mejores que se han escrito en nuestra época”⁷⁷. Por el anuncio sabemos que salía a la venta los días lunes. Lo anterior muestra el estereotipo de lo masculino y lo femenino que se tenía en la época; la publicidad encasilla los gustos propios de cada género. Podemos suponer que el dueño –José García Valseca- consideró que los toros y los deportes no iban de la mano con los gustos propios de una mujer.



Fig. 8. Publicidad *Esto* y *Paquita*.
Pepín, viernes 9 de mayo de 1940, no. 449.
 Hemeroteca Nacional de México

El número de revistas publicadas por la Cadena García Valseca fue aumentando. Durante el mes de diciembre de 1946 se divulgó la aparición de *Paquito Grande*; el anuncio

⁷⁶ *Pepín*, sábado 6 de junio de 1942, no. 1180.

⁷⁷ *Pepín*, sábado 6 de junio de 1942, no. 1180.

buscó crear expectación dando la fecha específica en que saldría a la venta: 12 de enero de 1947.

Incluso, cuando se anunció el aumento al costo de la revista, entre líneas podemos leer que se destaca la calidad del material con el que se elaboraba: “debido al alza del papel, del material fotográfico y otros materiales casi todos de importación con los que se confecciona este periódico, *Pepín* costará 25 centavos desde mañana”. Este aumento se implementó el 4 de octubre de 1948.⁷⁸ El propósito de esta publicación era exaltar que el alza era para “mantener la calidad” y por lo tanto “valía la pena” seguir comprando la revista. Dada la competencia, el objetivo era dar la impresión de que *Pepín* era la mejor en su tipo.

Estas revistas se mantenían de los lectores y no de la publicidad. En los ejemplares estudiados aparecen muy pocos anuncios publicitarios, como algunos cintillos de los chicles Canel's y cereales Kellogg's. El único producto que se anunció en una página completa fue el jabón Palmolive; sin embargo, se encontraron menos de cinco anuncios.

Cartas del público, programa de radio y Feria del libro

La relación de los autores con el público fue otro aspecto importante en los *pepines*. A partir de 1942 la revista le dedicó un espacio a las cartas que mandaba el público al dibujante de su preferencia quien, a veces, les respondía dedicando un episodio o un dibujo, tal fue el caso de José G. Cruz y Guillermo Marín. En las páginas de *Cumbres de Ensueño*, Marín hacía un retrato a lápiz de las fotos que enviaban las mujeres que seguían la historieta; tal era el éxito de la serie que se creó una sección llamada “El consultorio sentimental de *Cumbres de ensueño*” donde el autor daba consejos a los lectores que exponían sus problemas. De cierta

⁷⁸ *Pepín*, domingo 3 de octubre de 1948, no. 3485.

manera, esto es un indicador de la popularidad de cada una de las series y del vínculo que forjaban con sus lectores.

Por otra parte, el 21 y 22 mayo de 1942 se anunció con gran entusiasmo la presencia de los autores en la radio: “Los dibujantes de *Pepín* saludarán a sus miles de lectores a través de los micrófonos de la XEW, escúchelos usted el próximo sábado [23 de mayo] a las 7:45 de la noche”.

En este punto, es importante mencionar que, desde los años treinta, la radio y el cine se alimentaron de los personajes históricos y la literatura popular; ejemplo de esto fue Pancho Villa, a quien Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea señalan como “el primer personaje histórico nacional transformado en héroe estable de una serie de monitos”⁷⁹. Desde el inicio del siglo XX los corridos y la novela de la Revolución lo tomaron como personaje; posteriormente, en 1935 Domingo Soler dio voz a este líder revolucionario en una serie radiofónica que promocionaba a la película *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes, que a su vez se basaba en la novela de Rafael F. Muñoz. El año siguiente el semanario *Sucesos para todos* también publicó una biografía en formato de historieta, dibujada por Ignacio Sierra con guiones de Elías Torres.

En los años cuarenta la XEQ difunde la serie *Ausha el árabe*, poblada de beduinos, turbantes y cimitarras, y de aventuras en el desierto análogas a las de la historieta titulada *El ladrón de Bagdad* que realizan Valdiosera y Galindo para la revista *Chamaco*. La serie bélica *Aventuras del Capitán Fack*, que transmite la misma emisora, se hermana, hasta en el nombre, con las historietas de guerra que escribe y dibuja Pancho Flores bajo el título de *Capitán Wings* [...].⁸⁰

⁷⁹ Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta...*, p. 26.

⁸⁰ Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta...*, p. 28.

Sabemos que durante la emisión se obsequiaron lapiceros a los radioescuchas por la lista de ganadores que se publicó en una edición posterior. En esta figuraron nombres de personas de diferentes entidades del país e incluso de Estados Unidos. Lamentablemente, no hay mayores datos acerca del número total de emisiones con los que contó ni sobre el contenido.

Otro evento que la editorial utilizó para legitimarse culturalmente fue su participación en la Segunda Feria del libro y la Exposición de Periodismo de 1943. En esta ocasión, los pies de página publicados en la revista exaltaron que “la Feria demostraba el adelanto cultural de México”. Además, a través de éstos se exhortó a los lectores a “visitar el stand de *Pepín* si querían conocer a los dibujantes” ya que ellos “personalmente atenderían al público”⁸¹. El evento fue realizado en la calle Ejido (hoy avenida de la República) y la Plaza de la República durante el mes de abril de ese año. En la lista de editoriales invitadas estaban otros medios impresos como *Novedades*, *Sucesos para todos*, *La Familia*, *La Prensa*, *El Universal* y *El Universal Gráfico y Excélsior*.⁸²



Fig. 9. Calle Ejido durante la segunda Feria del Libro y Exposición de Periodismo de 1943 publicada en el Semanario Tiempo, el 23 de abril de 1943. Foto: Juan Guzmán, Colecciones Fotográficas Fundación Televisa.

⁸¹ Pies de página publicados el domingo 3 de mayo de 1942, no. 1146 y lunes 4 de mayo de 1942, no. 1147.

⁸² Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo 1943, Dirección General de Acción Social, Departamento del Distrito Federal, México, 1942. Fondo R. Núñez y Rodríguez, Biblioteca Nacional UNAM.

Por otra parte, en la revista había una sección de cartas donde el público enviaba anuncios buscando a sus familiares. Algunos, incluso estaban acompañados de fotografías. Este es un indicio del fenómeno migratorio que se dio del campo a las grandes ciudades, especialmente a la capital del país. El investigador Ariel Rodríguez Kuri señala que

El desplazamiento neto de población rural a las ciudades en México fue, entre 1940 y 1970, de unas 6 200 000 personas, poco más del 38% del crecimiento total de la población urbana en ese periodo, entendida ésta como la asentada en localidades de más de 15 000 habitantes. Aunque en esos 30 años el crecimiento natural de la población fue el principal componente del incremento demográfico del mundo urbano, las oscilaciones entre el crecimiento natural y las migraciones fueron significativas: para el decenio 1940-1950 el incremento de la población urbana se debió en casi 59% al saldo neto migratorio del campo a la ciudad⁸³.

La mayor parte de los anuncios publicados refiere que su familiar probablemente se trasladó a la capital como la Sra. “Ramona Aguilar, que vive en el 2º Rgto. de Cab. [sic.] de Cerro Azul, Veracruz, quien deseaba saber el paradero de su hija, la Sra. Rosa Parra, quien posiblemente se encontraba en la Ciudad de México.⁸⁴ Incluso, lectores mandaban su foto con la esperanza de que el familiar desaparecido llegara a ver el anuncio y pudiera reconocerlo como “el joven Jerónimo Martínez Sandoval, con domicilio en la calle Manuel González #5, sur de Ciudad Mante, Tamps., que deseaba localizar a su padrino, el Sr. Guillermo Ortiz”.⁸⁵ Como se mencionó, la movilidad de la población rural también fue hacia otras grandes por lo que “el Sr. Antonio Rizo, que radicaba en la hacienda “La Florida”

⁸³ Rodríguez Kuri, Ariel, “Secretos de la idiosincrasia. Urbanización y cambio cultural en México 1950-1970”, en *Ciudades mexicanas del siglo XX: siete estudios históricos*/ Coordinadores, Carlos Lira Vásquez, Ariel Rodríguez Kuri, México, El Colegio de México, Centro de estudios históricos: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.

⁸⁴ *Pepín*, viernes 20 de diciembre de 1946, no. 2834.

⁸⁵ *Pepín*, sábado 26 de enero de 1947 no. 2870.

estación El Porvenir, Coah., deseaba comunicarse con el señor Agustín Rizo, o con la señora Constanza Rizo, que posiblemente radicaban en Guadalajara, Jalisco”.⁸⁶

Aunque la migración hacia las grandes ciudades del país pudo ser la causa principal por la que las personas perdieran contacto con sus familiares, existe la posibilidad de que no haya sido el único factor. El periodo revolucionario también tuvo un impacto en la población: “la pérdida neta en el periodo 1910-1921 habría sido de 2.100.000 personas: 1.400.000 habrían muerto (como resultado de violencia, enfermedades y hambre), 525.000 no nacieron y alrededor de 200.000 emigraron a Estados Unidos”.⁸⁷ En los ejemplares revisados, se encontraron varios anuncios que referían no saber nada de sus familiares desde hacía más de veinte años, como el aviso de “Braulio López de Torreón Coah., quien desea comunicarse urgentemente con sus hermanos Ascensión y Santos López quienes salieron de Torreón hace 22 años y posiblemente radiquen en San Antonio Texas”⁸⁸.

De igual manera, en la Revolución y posrevolución la desaparición de mujeres tanto de poblados pequeños como de ciudades también pudo deberse al rapto de jovencitas, trata de personas o lenocinio⁸⁹; fue hasta 1940 cuando el Estado implementó medidas en torno a la prohibición de la prostitución organizada, aunque esto no solucionó el problema de inmediato⁹⁰. Este pudo ser el caso de la “Srita. Florentina López Trejo de México, D.F.,

⁸⁶ *Pepín*, jueves 27 de septiembre de 1945, no 2389.

⁸⁷ McCaa, Robert, “Missing Millions: The Demographic Costs of the Mexican Revolution”. En: *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 19, 2, 2003, p. 367-400. Citado por Ariel Rodríguez Kuri en *La larga marcha: De la Revolución a la Posrevolución en México*, en Revista Nexos, 17 de mayo de 2016. Disponible en: https://cultura.nexos.com.mx/?p=10470#_ftn10 [Consultado el 21 de enero de 2018].

⁸⁸ *Pepín*, lunes 18 enero 1943, no. 1406.

⁸⁹ El primer caso de lenocinio y trata de personas que generó atención mediática fue el de las hermanas Delfina, Carmen y Eva Valenzuela, conocidas como “Las Poquianchis”, quienes operaron prostíbulos en Jalisco y Guanajuato de 1954 a 1964. Estas mujeres reclutaban a jóvenes de pueblos pequeños bajo engaños a quienes después prostituían.

⁹⁰ Bailón Vásquez, Fabiola, “La explotación de la prostitución ajena en México. El inicio de un debate y sus primeras consecuencias legales, 1929-1956”, en *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*. Coordinación Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2016, p. 186.

[quien] nos comunica que quisiera tener noticias de su hermana Juana López Trejo, que desde hace un año y medio no sabe nada de ella, pues desapareció de su hogar en esta Ciudad de México.⁹¹ Este aviso invita al público a responder a la pregunta “¿usted la conoce lector amigo?”.

También esta sección deja ver que hubo personas que incluso pretendían ofrecer dinero en sus avisos: “Sr. Bartolo Tenorio de Orizaba, Veracruz: No cobramos ni podemos ofrecer ni un centavo a nuestro público por la localización de algún familiar ausente. Si su caso es de veras importante, se lo publicamos, sin necesidad de ese “uno del águila” que menciona en su carta”.⁹²

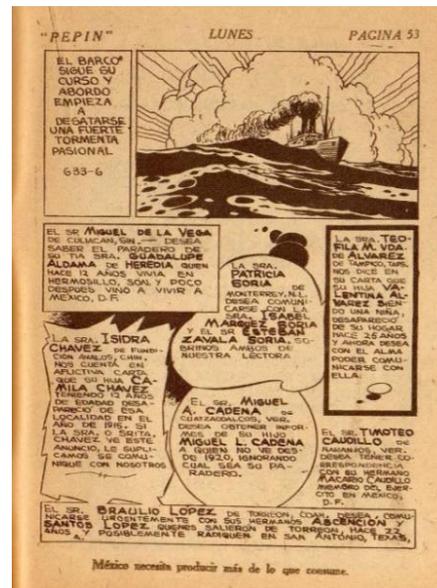


Fig. 10. Izquierda: *Pepín*, lunes 5 de enero de 1942, no. 1028. Hemeroteca Nacional de México
 Fig. 11. Derecha: *Pepín*, lunes 18 enero 1943, no. 1406. Colección Mucahi Bassoco

Consideramos que esta sección se creó para cubrir una necesidad que fueron demandando los lectores. En las publicaciones tempranas se veía uno o dos anuncios

⁹¹ *Pepín*, lunes 5 de enero de 1942, no. 1028.
⁹² *Pepín*, lunes 5 de enero de 1942, no. 1028.

esporádicos sobre personas desaparecidas; conforme avanzó la década, estos fueron en aumento hasta que se le dedico media página e incluso una entera a este tipo de avisos.

Cabe señalar que la publicación de estos avisos quedaron registradas en el libro *Antropología de la pobreza* (1961), de Oscar Lewis: “En ese tiempo salía el *Pepín*, una revista cómica y en ella una sección de que fulano de tal buscaba a un fulano de tal”.⁹³ El objetivo de esta tesis no es analizar los anuncios de desaparecidos, esta sólo es una propuesta de línea prospectiva.

A través de la revisión de los anuncios y pies de página podemos ver que la estrategia de legitimación cultural de la revista *Pepín* fue permanente. Consideramos relevante el hecho de que *Pepín* haya tenido un stand en la Feria del Libro en medio de la polémica que había alrededor de estas revistas. Por otra parte, a través de los anuncios de las personas desaparecidas podemos ver el papel de la revista como un vehículo comunicativo de la época; queda para una futura reflexión el contenido de estos y si otras revistas tenían este mismo tipo de avisos.

Concursos

Otra de las formas de interactuar con los lectores fue a través de la realización de concursos y rifas, sobre todo en la época decembrina. Al igual que en el concurso de banderas ya mencionado, el público remitía por correo los cupones que aparecían en *Pepín* día con día: a mayor número de envíos, mayor era la posibilidad de resultar triunfador. Esta modalidad se repitió en distintas dinámicas.

⁹³ Lewis, Oscar. *Antropología de la pobreza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961, p. 107. Citado por Camacho Morfín, Thelma y Aidé Guadalupe Piña Rodríguez, “La satanización de la historieta en el muralismo mexicano”, p. 143.

En el sorteo de Navidad de 1939, la lista de ganadores pone en evidencia la diversidad de lugares donde se leía la revista a finales de los treinta: Tacámbaro, Michoacán; Navojoa, Sonora; Tapachula, Chiapas; Córdoba, Veracruz; e incluso Barquisimeto, Venezuela. También había nombres de lectores que tenían locales en mercados como el “Abelardo Rodríguez”, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Resulta interesante leer que los regalos que se rifaban iban desde electrodomésticos como refrigeradores, hornos eléctricos y “lavadoras royal” hasta escritorios de acero, bicicletas, trajes de caballero y de señora; en mayor cantidad se obsequiaron estuches de perfumería, trajes de cowboy, relojes, pulseras y aeroplanos de juguete. En los aparatos domésticos que se regalaban puede verse un signo del clima modernizador que se estaba viviendo en esos años; “los almacenes comerciales y la publicidad se encargaron de promover su uso como bienes imprescindibles en el nuevo estilo de vida urbano y moderno”.⁹⁴ Aunque cabe aclarar que éstos no estaban al alcance de toda la población.

En el mismo concurso, los premios más limitados fueron las “becas para el instituto Preparatoria Técnica” (sic) y las becas para “carreras comerciales”; probablemente estas eran el “premio mayor” ya que en esa época contar con un secretariado o ser auxiliar permitía entrar al mundo laboral.

Al siguiente año, en octubre de 1940, *Pepín* lanzó el “Concurso cultural”, donde lanzaron preguntas como la siguiente:

¿Cuál es el personaje de la historia de México que fue catedrático y rector del colegio donde estudió? Reúna usted las seis preguntas sobre un mismo personaje que saldrán de lunes a viernes de cada semana en esta página; díganos quien es el personaje de la historia de México a que se refiere y obtendrá uno de los

⁹⁴ González Franco, Lourdes Cruz, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX*, Facultad de Arquitectura – UNAM, México, p. 96.

VEINTE PREMIOS en efectivo de CINCO PESOS CADA UNO. Premiaremos las primeras VEINTE contestaciones correctas que se reciban. Los concursantes podrán enviar todas las soluciones que deseen, siempre que cada una de ellas venga acompañada de las seis hojas de “PEPÍN” en donde aparecen las preguntas respectivas. NO SE TOMARÁN EN CUENTA LAS CONTESTACIONES QUE NO VENGAN ACOMPAÑADAS DE LAS SEIS PREGUNTAS. Únicamente aceptamos las respuestas hasta el jueves de la semana siguiente a la publicación de las seis preguntas. Remita sus respuestas a Editorial Juventud S.A. de México, CONCURSOS PEPÍN Apartado 103-Bis, México, DF.⁹⁵

Posteriormente, en noviembre de 1941 se realizaron dinámicas específicas para algunos títulos y autores de la revista *Pepín*. En uno de ellos se rifó el traje del "Charro misterioso"; otro fue “El peso de *Chucho ‘El Roto’*”, donde se regalaron monedas a los lectores, y el concurso de la historieta *Adelita y las guerrillas* en el que, a través del envío de cupones, los fans podían ganar un dibujo original firmado por su autor, José G. Cruz.

Los concursos evolucionaron de tal manera que para 1946 los premios que se ofrecían eran autos y casas; si comparamos estos con los regalos ofrecidos en las primeras dinámicas, vemos que las aspiraciones de la población habían cambiado. Además, con los ingresos que tenía la Editorial Panamericana en estos años podían costear este tipo de premios. Tal fue el caso del “sorteo del éxito” del periódico *ESTO*, promocionado ampliamente en la revista *Pepín* durante agosto y septiembre de ese año.

Las frases de los pies de página aseguraban que si resultaba ganador “usted podía sonreír a las muchachas desde el gran automóvil Packard” sólo con uno boleto que se obtenía con “quince cupones de fechas distintas, aunque no sean continuadas”. Si al lector no le gustaban los coches y prefería una casa “como de cuento de magia” el mismo boleto

⁹⁵ *Pepín*, lunes 28 de octubre de 1940, no. 595.

participaba en el sorteo de “una preciosa casa o cualquiera de los restantes regalos que *ESTO* ofrecía a sus lectores”.

Poco a poco este tipo de eventos dejaron de ser recurrentes en las páginas de la revista. Uno de los esporádicos casos es el “Concurso Permanente” -convocado en junio de 1947- donde los lectores “podían enviar un número ilimitado de chistes que debían enviarse por correo al Apartado postal 10405 de México D.F.”. Los mejores serían ilustrados para aparecer en la portada de *Pepín* y se les daría un premio de 10 pesos.



Fig. 12 Anuncio del concurso del “Peso de Chucho el Roto”.
Pepín 13 de mayo de 1940.
Hemeroteca Nacional de México.

A pesar de la convocatoria, no se publicaron muchos chistes del público. Consideramos que este tipo de dinámicas ya no suscitaban tanto entusiasmo, al perder el carácter novedoso. Desde 1933, Editorial Sayrols hacía un concurso similar en *Sucesos, el semanario popular*, por lo que para finales de la década de los cuarenta ya era algo caduco. Además *Pepín* ya estaba posicionado y no era necesario hacerle más promoción. Como

vemos, los concursos y los regalos que se ofrecían como premios fueron evolucionando con las aspiraciones que proponía la modernidad; al principio eran los electrodomésticos y después la aspiración de tener un auto último moderno o una residencia en una colonia como Las Lomas de Chapultepec.

Asimismo, la interacción con el público también disminuyó, ya que para 1947 casi no se publicaban las cartas de los lectores –con excepción de los avisos de personas desaparecidas- y por consecuencia, no había interacción con los dibujantes. Posiblemente esto se debió a la gran carga de trabajo que tenían los autores ya que el número de páginas de *Pepín* aumentó, además de que, hacía finales de la década de los 40, se publicaban dos ediciones de la revista algunos días de la semana.

Capítulo 2. De *Don Jilemón Metralla* a *La familia Burrón*

Mi deuda con Gabriel Vargas es inmensa. Mi sentido de la parodia, los juegos con el absurdo me vienen de él y no de Gogol o Gombrowicz, como me encantaría presumir. ¿Quién es Gabriel Vargas?, preguntará alguno. Bueno, es un fabuloso cartonista, uno de cuyos comics, quizás el más famoso, se llamó *La familia Burrón*.

-Sergio Pitol, *Borola contra el mundo*.

Aunque la figura de Gabriel Vargas es fundamental en la historia del cómic mexicano, es casi desconocida la serie *Los Superlocos*, en la cual desarrolló y consolidó un estilo propio que le permitió posteriormente escribir *La familia Burrón*. En este trabajo comenzó a incorporar ambientes citadinos, retomó el lenguaje utilizado todos los días en las carpas y arrabales y realizó una sátira de la sociedad urbana que, en la década de los cuarenta, se abrió paso a la industrialización y el desarrollo: “por vez primera, fuera del ámbito de la caricatura o de la estampa de costumbres, Vargas intentaba otorgarnos personajes clave, símbolos de un México al alcance del cómic”.⁹⁶

En este capítulo se examina la vida de Gabriel Vargas desde sus primeros dibujos, su etapa como ilustrador hasta sus historietas previas a *Los Superlocos*. Veremos como la censura en uno de sus primeros trabajos posiblemente lo llevó a cambiar la temática de su obra hacia la vida cotidiana de la Ciudad de México. En el apartado *Los Superlocos* se aborda la evolución de esta historieta, los personajes, la influencia de la Segunda Guerra Mundial en la trama y el contexto que rodeo los primeros años de la serie.

⁹⁶ Monsiváis, Carlos, “Y todo el mundo dijo ¡Gulp! en El comic es algo serio, México: Ediciones Eufesa, 1982, p. 19.

Gabriel Vargas

Gabriel Vargas Bernal nació en Tulancingo, Hidalgo, el 5 de febrero de 1915. Siendo el quinto hijo de Víctor Vargas y Josefina Bernal, cuando tenía cinco años, su padre falleció en el quirófano mientras le practicaban una cirugía de garganta. Tras el deceso, su madre se mudó a la Ciudad de México buscando que sus doce hijos tuvieran mejores condiciones de vida. La familia se instaló en una vivienda en el número 50 de la calle Moneda, ubicada en el Centro Histórico. Vargas, aún niño, se volvió testigo de la vida cotidiana de los barrios populares.

Su madre deseaba que su hijo fuera médico o abogado y no “pintamonos” -como se nombraba a las personas que hacían historietas-, pero desde niño tuvo la inquietud de dibujar lo que veía, según se informa en una nota de *Jueves de Excélsior* que le dedicaron a Vargas:

Desde el primer año del colegio [...] sus dibujos empezaron a llamar la atención de profesores y personas entendidas en arte. Una gran parte de sus dibujos fue remitida a la Exposición de Sevilla. Uno de sus trabajos más notables –la celebración del 16 de septiembre en el zócalo de México- mereció figurar, destacadamente, en una exposición que se celebró en Puebla, y a la que concurrieron los alumnos de las Escuelas de Pintura de esta capital. Su dibujo llamó extraordinariamente la atención.⁹⁷

A los 13 años, participó en un certamen convocado por la embajada de Japón con el dibujo *Día del Tráfico*. Sin embargo, fue descalificado al no cumplir con el formato solicitado ya que excedía el tamaño requerido. Este dibujo tiene muchos personajes; para la edad que tenía era un trabajo impresionante que reflejaba su interés por la ciudad.

El título del dibujo nos habla de un evento totalmente urbano: el tráfico. La escena, producto de la imaginación y cultura visual de Vargas, está ubicada sobre la Avenida Juárez.

⁹⁷ Mota, Fernando, “Un notable caso de precocidad artística“. *Jueves de Excélsior*, 30 de julio de 1931, p. 12.

En la ilustración aparecen personajes de distintos grupos sociales –rancheros, catrines⁹⁸, obreros- así como personas de diversos oficios –neveros, panaderos, papeleritos, aguadores⁹⁹. Las figuras, a pesar de ser muy estáticas, mantienen las proporciones. La publicidad que aparece pegada en las fachadas de los edificios tiene tal nivel de cuidado que incluso es posible leer las marcas que anunciaban –Cigarros Casinos, los periódicos *Excélsior* y *La Prensa* y anuncios de funciones en el *Teatro Lírico*, el *Regis* y el *Ris*. Esta obra da cuenta de la memoria fotográfica y del asombro ante la vida cotidiana de la capital que Vargas tenía desde muy pequeño.



Fig. 13. Nota sobre Gabriel Vargas.
Jueves de Excélsior, 30 de julio de 1931 no. 475.
Hemeroteca Nacional de México.

Posteriormente, el jefe del Departamento de Bellas Artes, Alfonso Pruneda, le ofreció una beca para estudiar pintura en Francia tras ver sus dibujos. Ante la difícil situación económica que enfrentaba su familia, Vargas declinó el premio y a cambio pidió empleo en el periódico *Excélsior* para poder ayudar a su madre. La nota ya mencionada lo describe

⁹⁸ Forma coloquial de llamar a las personas bien vestidas y presumidas que pertenecían a la clase alta.

⁹⁹ Personas que tenían por oficio llevar o vender agua.

como un niño “con traza modestísima, francamente pobre, pero limpio, de modales correctos, expresión fácil y rostro inteligente en el que la vida ya ha puesto el tono serio, reflexivo del “dolor de vivir”.¹⁰⁰ Es así como Gabriel Vargas ingresó como ayudante de los dibujantes Mariano Martínez y Ernesto “el Chango” García Cabral.

Desde el primer día que fui aceptado como ayudante de dibujo [...] llegaba muy temprano al Departamento de dibujo a sacudir mesas y a poner los útiles en orden. Poco a poco fui conociendo al personal de la redacción de *Excélsior* pues había una conexión directa entre del Departamento de dibujo y dicha oficina. Becerra Acosta, secretario de la misma, era un señor que desde el principio me encargaba muchos dibujos y me demostraba un aprecio particular. El señor Eduardo Correa era corrector de estilo, él me demostró un gran afecto paterno y a pesar de ser un chamaco, me daba a ilustrar las novelas que hacía su padre, entre las cuales recuerdo: *Un reportero en los tiempos de Cristo*, *La comunista de ojos verdes* y otras más que se han borrado de mi mente por tantos años transcurridos.¹⁰¹

A partir de 1933 sus ilustraciones para cuentos, artículos y secciones diversas ya aparecían firmados en las páginas del semanario *Jueves de Excélsior* y en *Revista de Revistas*¹⁰². Al realizar su trabajo se vio en la necesidad de experimentar con diferentes estilos y técnicas para lograr significar las imágenes según el propósito y el contenido de aquello que contaba.

En sus inicios, realizó láminas compuestas por varias escenas en secuencia que contaban pequeños sucesos. Las tituladas *Historietas sin palabras* son varios dibujos en una sola viñeta que narran una historia chusca sin palabras, estos se publicaban en una pequeña

¹⁰⁰ Mota, Fernando, “Un notable caso de precocidad artística“ *Jueves de Excélsior*, 30 de julio de 1931, p. 12.

¹⁰¹ Trueba Lara, José Luis, *La historieta que desnuda al ser*, Editorial Porrúa, México, p. 44.

¹⁰² Esta parte del texto pertenece a investigación que realicé para el seminario de curaduría del posgrado de Historia del Arte a cargo de la Dra. Laura González Flores en 2012. Recopilé las imágenes a través de un registro fotográfico de todas las ilustraciones de Gabriel Vargas que aparecieron en la *Revista de Revistas* publicadas 1933 a 1940 en el Archivo General de la Nación y de *Jueves de Excélsior*, del mismo periodo, en la Hemeroteca Nacional. En su momento, también se propuso como proyecto escolar para la realización de una exposición.

sección titulada *Jueves Alegre*. Es hasta *Lo que usted siempre verá y lo que usted nunca verá* Vargas usó viñetas para separar las situaciones.

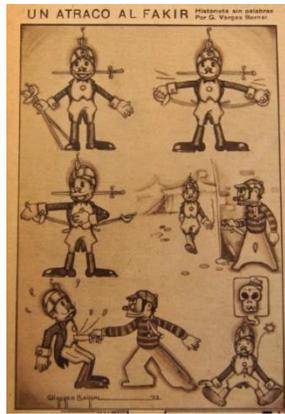


Fig. 14. “Un atraco al fakir”, *Jueves de Excelsior* no. 546, 8 de diciembre de 1932. Hemeroteca Nacional de México.

Fig. 15. “Lo que usted siempre verá y lo que nunca verá”. *Revista de Revistas* no. 1200, 4 de junio de 1933. Archivo General de la Nación.

En sus dibujos posteriores mostró más fluidez en el trazo y más detalle en los personajes y situaciones, como podemos ver en las secciones *Café de Siesta*, *Puntadas de Zutano*, *Cuartillas Frescas* y *La voz del radio* que ilustró durante varios años. En ellas iba del dibujo redondeado y caricaturesco a uno más anguloso y realista.



Fig. 16. (Izquierda) “Café de siesta”, *Jueves de Excelsior* no. 861, 29 de diciembre de 1938. Hemeroteca Nacional de México.

Fig. 17. (Derecha) “Cuartillas frescas”, *Jueves de Excelsior* no. 872, 16 de junio de 1939. Hemeroteca Nacional de México.

Vargas utilizó el claroscuro, para dar volumen y profundidad a sus composiciones, logrando una rica variedad formal y estilística en los cuentos, leyendas y narraciones que ilustró. El ejemplo más claro es la anciana de rostro apacible que acompaña al relato titulado *Los Tres Amores*. En otros relatos hay dibujos de personajes fantásticos como *Montbars el exterminador*, y otros que viven tragedias como en *El Jugador* o *El niño que quería reír*. A través de una imagen Vargas anticipaba el contenido de los cuentos e invitaba al lector a detenerse en su lectura.

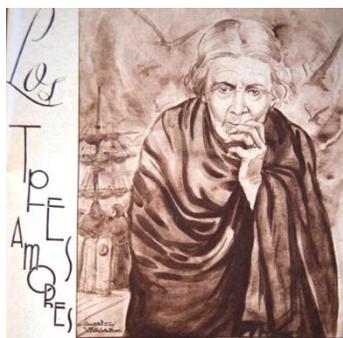


Fig. 18. (Izquierda) “Los tres amores”, *Jueves de Excelsior* no. 606, 1 de febrero de 1934. Hemeroteca Nacional de México

Fig. 19. (Derecha) “Montbars el exterminador”, *Revista de Revistas* no. 1475, 28 de agosto de 1938. Archivo General de la Nación.

En las imágenes a color de las portadas y contraportadas de *Revistas de Revistas* y *Jueves de Excelsior*, que hizo entre 1934 y 1940, se observa su gran plasticidad como artista gráfico. Debido a su corta edad, se influenció de las imágenes que le rodeaban enriqueciendo su técnica y sus propuestas. Las portadas de *Revistas de Revistas* van desde los paisajes rurales -la primera de 1934- de factura inocente, formas redondeadas y amplia paleta de color a escenas campestres con animales de formas alargadas, estilizadas, reminiscentes al dibujo modernista y al *art déco*. La serie de contraportadas de *Jueves de Excelsior* -publicadas en

1940- forman un grupo de cromografías cuya factura recuerda a las estampas japonesas y a las imágenes de novelas ilustradas donde mujeres gráciles se encuentran en paisajes diversos.



Fig. 21. Portadas y contraportadas. (De izquierda a derecha)
Revista de Revistas no. 1246, 1 de abril de 1934. Archivo General de la Nación.
Revista de Revistas no. 923, 7 de marzo de 1940. Archivo General de la Nación.
Jueves de Excelsior no. 922, 29 de febrero de 1940. Hemeroteca Nacional de México.
Jueves de Excelsior no. 923, 7 de marzo de 1940. Hemeroteca Nacional de México

Vargas también realizó ilustraciones para la sección *Lumiere dice...* de *Jueves de Excelsior*. En cuanto a la idea y composición, es similar a *Rarezas del cine*, comprada a la agencia estadounidense Editors Press Service Inc. que se publicaba en la contraportada de *Pepín* a inicios de la década de los cuarenta. En las viñetas se daban datos curiosos de estrellas de Hollywood del momento, por ejemplo: "Tyrone Power trabajó por primera vez en cine haciendo una película de anuncio para una fábrica de plumas fuentes (sic.)"¹⁰³. En esta versión "mexicanizada" que realizó Gabriel Vargas, el dibujo de trazo ordenado, exhaustivo y basado en fotografías permite reconocer invariablemente a figuras como Jorge Negrete, María Luisa Sierra y Gloria Marín - al tiempo que es permite ver, en algunos trazos, su lado caricaturesco.

¹⁰³ *Pepín*, jueves 6 de junio de 1940, no. 472.

El gusto por las nuevas formas de esparcimiento es lo que retrató Gabriel Vargas después de la mitad de los treinta; El estilo esquemático continuó en estas viñetas donde el autor dibujó hábiles jugadores de fútbol y béisbol así como a las bellas chicas que acudían a los clubes a nadar en su tiempo libre. El texto que acompaña a una de estas ilustraciones explica que “Vargas quería llevar a los lectores los aspectos de la metrópoli en el día de asueto. Ya nos plasmó en otras ocasiones, el picnic en Chapultepec, la hora del *cocktail* elegante, el danzón gatuno y los tipos callejeros. Ahora presenta varias notas de la vida deportiva en los campos preferidos y algunos *sketchs* (sic.) de la última novillada en “El Toreo”¹⁰⁴.

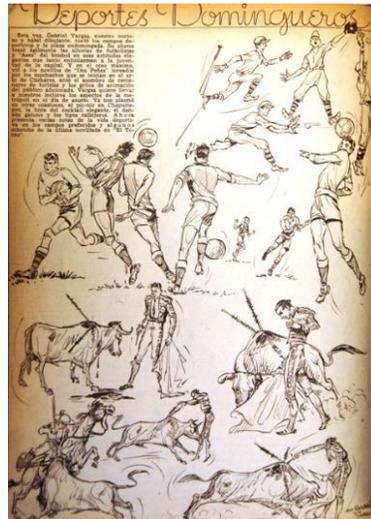
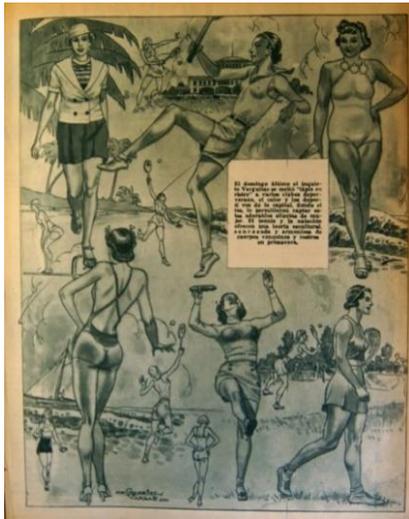


Fig. 22. (Izquierda) *Jueves de Excelsior* no. 771, 8 de abril de 1937. Hemeroteca Nacional de México.
 Fig. 23. (Derecha) *Jueves de Excelsior* no. 733, 16 de julio de 1936. Hemeroteca Nacional de México.

Desde otra perspectiva, el autor abordó la presencia de distintos grupos sociales en la capital. Las escenas de la vida cotidiana y tradiciones de los barrios populares, como el día

¹⁰⁴ *Jueves de Excelsior* no. 733, 16 de julio de 1936.

de muertos, las Posadas y las verbenas en los canales de Santa Anita, fueron un tema omnipresente a través de los años. Muestra de ello es la ilustración en donde se aprecia un tianguis como los que hasta nuestros días están presentes en banquetas, calles, parques y otros espacios públicos en las colonias de la ciudad de México. A través de sus trazos Vargas nos muestra los puestos, cuya estructura estaba hecha de madera y una tela a manera de techo, para cubrir los productos del sol. En el dibujo se ve el movimiento de este mercado “sobre ruedas”. Al frente podemos ver a una señora que porta una bolsa negra en la mano quien pregunta por los precios de los “montoncitos” de fruta que ofrece un hombre con traje de manta, sombrero y huaraches. Atrás de él, un niño que lleva una gorra multicolor juega con un globo. Entre los compradores y marchantes se ven a señoras y hombres que llevan sombreros. Al fondo se ve parte del letrero de un comercio y una casa, rematada por unos mecates de los cuales cuelgan ropas que se están secando al sol. Esta observación de modos y costumbres fue el antecedente del trabajo que realizó posteriormente en las historietas.

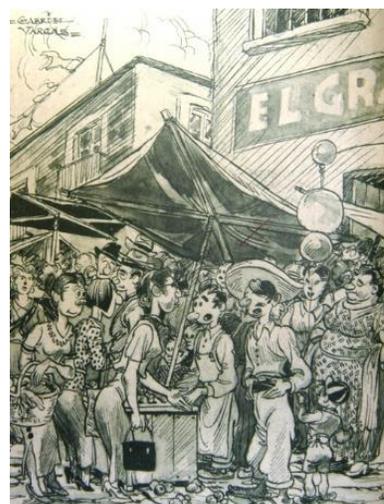
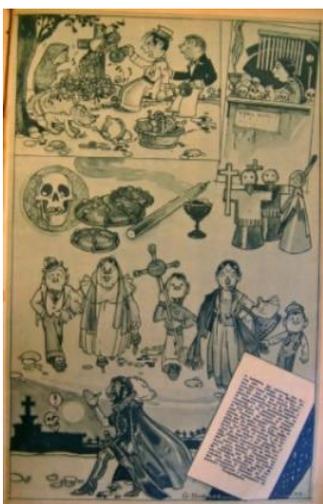


Fig. 24. “Día de muertos”, *Jueves de Excélsior* no. 593, 2 de noviembre de 1933. Hemeroteca Nacional de México.

Fig. 25. “¡Esta es mi posada!” , *Jueves de Excélsior* no. 703, 19 de diciembre de 1935. Hemeroteca Nacional de México.

Fig. 26. “Tianguis”, *Jueves de Excélsior* no. 790, 19 de agosto de 1937. Hemeroteca Nacional de México.



Fig. 27. *Mujeres y deportes* septiembre/octubre 1936, editorial Herrerías.
Imagen obtenida del libro *Gabriel Vargas, cronista gráfico*.

De manera simultánea, Vargas trabajó en la Editorial Herrerías, que pertenecía al empresario Ignacio Herrerías. Debido a la popularidad que empezaron a cobrar las historietas, en 1936 Vargas debutó en el género: “Me puse a trabajar en los monigotes porque me daban más libertad económica. Con los dibujos en serio ganaba yo menos”¹⁰⁵. Su primera creación fue una serie titulada *Pancho Villa* que apareció en el periódico *Novedades* en enero de 1936. En esa época, Vargas firmaba bajo el sinónimo “Velo”, que provenía de “Gabrielo”, una variación de su nombre.¹⁰⁶ A esta obra le siguió *La vida de Jesús* (1936), en la cual nos detendremos.

En 1936, Ignacio Herrerías, dueño de la editorial, le pidió a Gabriel Vargas realizar una historieta para el semanario *Mujeres y deportes*; tal vez por su juventud el historietista propuso hablar de la vida de Jesucristo, sin pensar en el contexto político:

¹⁰⁵ Carbot, Alberto, “Hasta siempre maestro Gabriel Vargas”, *Revista Gente Sur*, 1 de julio de 2010, p. 20.

¹⁰⁶ Benítez Carrillo, Maira Mayola, *Gabriel Vargas cronista gráfico*, p. 50.

Un día [Ignacio Herreras] me dijo:
–¿Qué pasó? ¿Vas a trabajar conmigo, sí o no?
Total que le enseñé un pequeño boceto de una historieta que titulé *La vida de Cristo*. La abrió y dijo:
–¡Noooo! Esto no, qué bárbaro. No, esto no, ¿qué no te das cuenta de que estamos regidos por el presidente Cárdenas? Las cosas religiosas no las admite. No, no, no, busca otra cosa.
Pasaron los días y le dije:
–No tengo otra idea.
–Bueno, ni modo –me contestó–, hazte *La vida de Cristo*.¹⁰⁷

Para esa época era arriesgado abordar un tema religioso debido la llamada Segunda Cristiada 1931 – 1941¹⁰⁸ y las revueltas generadas a partir de la aprobación de la reforma del artículo 3º en octubre de 1934 –que fue promulgada hasta diciembre de ese año– durante el gobierno de Plutarco Elías Calles, donde se especificaba lo siguiente:

La educación será socialista y además de excluir toda doctrina religiosa combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social. Solo el Estado –Federación, Estados, Municipios– impartirá educación primaria, secundaria y normal.¹⁰⁹

La reforma especificaba que se podían conceder autorizaciones a los particulares que desearan impartir educación en cualquiera de los tres grados, bajo el cumplimiento de ciertos lineamientos como la exclusión de las asociaciones ligadas directa o indirectamente con la propaganda de un credo religioso, las cuales ya no podían intervenir en las escuelas ni apoyarlas económicamente. El conflicto entre cristeros y callistas revivió desde el anuncio de la reforma y se desataron los brotes de violencia en varios estados del país. Bajo un

¹⁰⁷ Poniatowska, Elena, “Adiós a Gabriel Vargas”, en *La Jornada*. Domingo 30 de mayo de 2010,

¹⁰⁸ Loyo, Martha B., “Las oposiciones al Cardenismo”, en *El Cardenismo*, ed. Samuel León y González, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 462.

¹⁰⁹ Evolución jurídica del artículo 3 constitucional en relación a la gratitud de la educación superior. Servicio de investigación y análisis de la Cámara de Diputados. Disponible en: <http://www.diputados.gob.mx/bibliot/publica/inveyana/polint/cua2/evolucion.htm>

ambiente de tensión, Lázaro Cárdenas tomó posesión el 1 de diciembre de 1934. Para esos años

los docentes se convirtieron en el blanco de la derecha, que condenó la política educativa como "el producto de una conspiración de políticos fanáticos comunistas y profesionales". Entre 1931 y 1940, al menos 233 maestros rurales fueron víctimas de la violencia. A menudo los atacantes tenían motivos religiosos [...] La brutalidad de los asaltos a los maestros fue impactante: algunos enfrentaron mutilación o murieron a manos de turbas.¹¹⁰

A pesar de esto, Herrerías apoyó la idea de Vargas y le compró varias Biblias para seleccionar los pasajes. *La vida de Jesús* fue promovida por anuncios a página entera en los interiores de la revista e incluso en la contraportada donde se destacaba que era “una serie presentada en cromos a color para coleccionar”¹¹¹. De esta manera fue lanzada el 12 de septiembre de 1936.

El éxito fue tan increíble que don Ignacio me preguntaba: ¿Cuánto te pagué la semana pasada? -50 pesos, era mi respuesta. En esa época era una suma respetable. -Pues la próxima semana cobras 75. Eso es mucho dinero. -Pues no le hace, tú tienes un éxito arrollador y no me importa, me decía. Y así fue semana tras semana. Con él gané lo que no he ganado con nadie, de tal modo que me llegó a pagar hasta mil 100 pesos por página, que era un dineral.¹¹²

Como consecuencia de la realización de esta historieta, Vargas supo lo que era la censura, al ser apresado siendo aún adolescente:

[...] *La vida de Cristo* se publicaba a doble plana, hasta que la prohibió el gobierno. ¡Yo era un chamaco de 17 años y me quisieron meter a la cárcel! Me llevaron a la jefatura que antes estaba por la Lotería Nacional:
-¿Que tú eres Gabriel Vargas, el autor de la historieta?
-Sí, yo soy.
-¡Válgame, pero si eres un chamaco!

¹¹⁰ Sherman, John W, *The Mexican right: the end of revolutionary reform, 1929–1940*, Greenwood Publishing Group, United States, 1997. p. 43. [Traducción de la autora]

¹¹¹ Benítez Carrillo, Maira Mayola, *Gabriel Vargas cronista gráfico*, p. 51.

¹¹² Carbot. Alberto, “Hasta siempre maestro Gabriel Vargas”, *Revista Gente Sur*, 1 de julio de 2010, p. 16.

Y es que un chamaco pobre deja muy pronto de ser chamaco. Me metieron a un cuartito donde había una cama toda desvencijada, rota, los sillones estaban agujerados. Así estuve todo el día, me mandaban tipos patibularios, fueron como tres o cuatro en todo el día. Ya a las siete de la noche yo estaba desesperado, cada uno que entraba me preguntaba: ¿Tienes madre, tienes papá, tienes hermanas, tienes hermanos, quiénes son, cómo se llaman? Ya sentía que la cabeza me tronaba, estaba muy asustado. De repente oí afuera la voz del señor Herrerías: —¡Que usted es un fulano de tal...! Se veía que era amigo de todos ellos porque les hablaba con una confianza desmedida. Asomé la cabeza. —Vente, Varguitas, vente conmigo, no les hagas caso a estos fulanos de tal, ya te asustaron, ¿no? Vente, vente. Y ya me fui con él. A los pocos días, volvimos a hacer otra edición de *La vida de Jesucristo* porque don Ignacio era muy bravo, muy aventado. Se la decomisaron y ya ni modo, no quedó otra más que renunciar al *Novedades*.¹¹³

Aunque la serie representó grandes ganancias económicas, —seguramente por ser un tema polémico en ese momento— dejó de editarse ante el temor de que el gobierno pudiera cerrarle definitivamente su editorial a Ignacio Herrerías. “A los lectores no se les informó la causa real del término y únicamente se publicó en su edición del 17 de octubre de 1936 el siguiente cintillo: ‘Por causa de fuerza mayor se suspende *La vida de Jesús*’¹¹⁴. Tras este episodio en la cárcel, Vargas no volvió a tocar temas religiosos en sus historietas.¹¹⁵

En una entrevista que el autor concedió en 2001, mencionó que en *La familia Burrón* nunca utilizó la palabra Dios "porque se puede creer en él o no, pero es una figura que debe respetarse"¹¹⁶. En relación con otros episodios de censura en su carrera, Vargas mencionó sí hubo, aunque los calificó como “menores”: “en *El Sol de México* sacaba dos planas diarias: una en el matutino y otra en el vespertino, ambas sobre problemas de la Ciudad de México.

¹¹³ Poniatowska, Elena, “Adiós a Gabriel Vargas”, en *La Jornada*. Domingo 30 de mayo de 2010.

¹¹⁴ Benitez Carrillo, Maira Mayola, *Gabriel Vargas, cronista gráfico*, p. 52.

¹¹⁵ Años más tarde, en la historieta *La familia Burrón*, Vargas hizo que sus personajes le rezaran a *San Nabor* o evitando la referencia a una religión específica.

¹¹⁶ Vargas, Ángel, Entrevista a Gabriel Vargas, creador de *La familia Burrón*: "La historieta en México, diezmada por la televisión y los folletines vulgares", en *La Jornada*, martes 21 de agosto de 2001.

Había de repente algún incidente porque publicaba que la policía era un nido de ladrones, algunas veces me amenazaron de muerte, pero nunca pasó nada”.¹¹⁷

Vargas continuó trabajando en Editorial Herrerías donde ilustró *Sherlock Holmes* (octubre 1936-enero 1937) y *Episodios de la guerra en España* (1937), serie en la cual se narraba el desarrollo del conflicto en forma de historieta. Asimismo, Vargas también colaboró en *Jueves de Excelsior*; en esta revista realizó Frank “*Piernas Muertas*” –con texto de RAM-VAR- (septiembre 1936-marzo 1937), *Virola y Piolita* (marzo 1937-julio 1941), *El Caballero Rojo* (abril 1937-diciembre 1939) y Frank, “*rey del hampa*” (1940).

A finales de la década de los treinta, el Coronel José García Valseca lanzó un concurso que buscó incorporar a su editorial a nuevos autores. Gabriel Vargas resultó vencedor con una historieta sobre un gusanito con sombrero de charro y cobija al hombro. De esta manera comenzó a trabajar en la Editorial Panamericana, donde inventó a *Los Superlocos*, serie que se publicó en *Pepín* a partir de noviembre de 1939: “Desde el principio manifesté que yo no quería dibujar gusanos. [El Coronel García Valseca le expresó:] ‘Entonces haz algo como *Los Supersabios*, de German Butze’. ‘En todo caso *Los Superlocos*, dije.”.¹¹⁸

Para esos años, *Los Supersabios* eran una popular serie creada por Germán Butze que se publicaba desde 1936 en el periódico *Novedades* y posteriormente en las revistas *Chamaco* y *Chamaco Chico*. La serie trataba sobre las aventuras científicas de dos jóvenes sabios llamados *Paco* y *Pepe*, a quienes acompaña un adolescente llamado *Panza*, quien vive atormentado por una madre que constantemente lo golpea. Juntos, estos tres personajes enfrentan a villanos, y realizan viajes interplanetarios desde *Picamosco*, la ciudad imaginaria donde viven.

¹¹⁷ González, Héctor, “La TV acaba con todo” en *Revista Etcétera*, México, noviembre de 2003.

¹¹⁸ Villoro, Juan, *Los once de la tribu...*, p. 236.

La etapa de ilustrador de Gabriel Vargas nos deja ver cómo fue desarrollando su habilidad en el dibujo; pasó de los trazos rígidos al trazo ágil y dinámico. Como vemos, desde esta etapa, el autor retrató a la sociedad capitalina, la cual vivió una nueva forma de relacionarse, de consumir productos y de divertirse tras la Revolución. Por otra parte, en las historietas posteriores a *La vida de Jesús* tocó diversos temas, entre ellos la aviación y, en mayor medida, retomó la vida cotidiana de la Ciudad de México –que fue predominante en *Los Superlocos*- un aspecto que dominaba desde su obra infantil *Día del Tráfico* y que desarrolló en sus primeros años como dibujante.

Gabriel Vargas en *Pepín*: trabajos coetáneos de *Los Superlocos*

Gabriel Vargas publicó varias historietas y secciones en la revista *Pepín* de manera simultánea a *Los Superlocos*. Durante una breve temporada, la serie *Purita Vaca*. El primer episodio apareció el 29 de enero de 1940 en el *Pepín* número 361. “Purita Vaca es una bella y esbelta chica, que tiene por ayudante doméstica a la también joven *Máxima Moraleja*. *Máxima* a su vez, hace gala de sus encantos para conquistar al repartidor de pan *Homero Maceta* y hasta al abuelito de *Purita*”.¹¹⁹ Esta historieta sólo duró quince días: concluyó el 17 de febrero de 1940. Lo interesante de esta historieta es el estilo de dibujo, que recuerda mucho a los dibujos de la historieta

Durante varios números de enero de 1942¹²⁰ Vargas publicó una página llamada “*Puntadas de...*” que constaba de chistes con un estilo de dibujo completamente diferente a *Los Superlocos*, ya que no existían personajes sino que se ilustraban situaciones con un trazo simple, sin volumen ni perspectiva. Esta página la alternó con otra llamada “*Sangronadas*

¹¹⁹ Benítez Carrillo, Maira Mayola, *Gabriel Vargas, cronista gráfico*, p. 90.

¹²⁰ *Pepín*, sábado 4 de enero de 1942, no. 1027.

de...” que eran fotografías con textos humorísticos, por ejemplo: “Procedente de Cuba, llegó ayer a esta capital en busca de ‘hueso’ *Celerina Tequesquitengo*, reina de la rumba, quienes la han visto bailar nos aseguran que da cada caderazo qué para que te escribo”.¹²¹ Posteriormente, ambas desaparecieron.



Fig. 28. (Izquierda) “Juro que no es cierto” por Rifle, *Sucesos para todos*, 15 de junio de 1933. Hemeroteca Nacional de México.

Fig. 29. (Derecha) “Sangronadas de los Super-locos” por Gabriel Vargas, *Pepín*, 4 de enero de 1942 no. 1027. Hemeroteca Nacional de México.

La inventiva de nombres que hacía Gabriel Vargas se asemeja a la del dibujante *Rifle*, autor de la sección humorística “Juro que no es cierto” publicada en la revista *Sucesos para todos*, de Editorial Sayrols al inicio de los treinta, en cuanto a que ambos parodiaban características ciudadanas. Ejemplo de esto es “La señora doña *Ustolia Uxmal*, de Chichén Itzá,

¹²¹ *Pepín*, martes 7 de enero de 1942, no. 1029.

Inglaterra, ha boxeado 15 veces y en las 15 peleas siempre ha ganado por *Knock-out*. Su contrincante ha sido invariablemente su señor esposo”.¹²²

En 1942, utilizando de nuevo el prefijo “super”, Vargas publicó *Los Super-chiflados* durante pocos números en la revista *Pepín*. Esta historieta transcurre entre situaciones disparatadas entre los personajes *Benny CocaCola* y un pato llamado *Gaudencio Bedolla*. Otras páginas humorísticas que aparecieron en escasas ocasiones durante ese año fueron “Lo que usted verá, y lo que nunca verá”, que consta de dos viñetas con situaciones opuestas, igual a la sección del mismo nombre que realizó al inicio de su carrera en *Excélsior*, y “Sueño guajiro”, donde ilustra una situación que nunca pasará: “sueño guajiro, que los cobradores anden aseados”¹²³. Para esta última, Vargas dibujó un camión con un letrero que dice “Zócalo” el cual está tan lleno que incluso hay personas que van colgadas.

Por otro lado, a partir del miércoles 14 de enero de 1942 a la revista se le añadió la sección *Magazine de Pepín*, dirigida por Gabriel Vargas, en donde se ofrecían datos culturales. Por ejemplo, en el número correspondiente a esta fecha se publicó la biografía titulada “Vasco Núñez de Balboa, descubridor del Océano Pacífico”; consejos de belleza para las mujeres en la sección “Mi consejo de hoy”; un artículo titulado “El basketball”, el cual contaba la historia de este deporte y “Relámpagos, por Carrasco”, que brindaba datos misceláneos como los que veremos a continuación.

En “Relámpagos” se publicaban datos relacionados con la Segunda Guerra Mundial —la cual estaba en pleno desarrollo— como el que informaba a los lectores que su correspondencia no era ningún asunto privado: “con motivo de la guerra, se ha establecido

¹²² Rifle, “Juro que no es cierto”, en *Sucesos para todos, la revista de mayor circulación en la República*, martes 13 de junio de 1933.

¹²³ Miércoles 14 de enero de 1942.

en toda América una ‘censura continental’. De manera que lo mismo da que las cartas vengan de los Estados Unidos que de la Argentina. Siempre se encontrará usted con un letrerito que diga “abierto por la censura.”¹²⁴ En otro, les exponía a los radioescuchas el motivo por el cual salió del aire uno de los programas populares de la XEW:

Parece ser que una mala época se presenta para la radio en México –como en todas partes- a consecuencia de la horrible guerra que está azotando en estos momentos la doliente humanidad. Imagínense ustedes que el programa de los expertos, o sea el “Laboratorio del saber” que pasaba por la XEW y que tenía un gran auditorio en todo el país y el extranjero, acaba de ser cancelado pues la *General Electric*, que lo patrocinaba, ya no fabrica más radios ni refrigeradores, y, por lo tanto, no tiene nada que anunciar.¹²⁵

Asimismo, se proporcionaba al lector información sobre los nuevos cines que abrirían en la Ciudad de México; de esta manera sabemos que “el cine “Metropolitano”, que estuvo en construcción durante más de 3 años, tardó en inaugurarse ya que las autoridades concedieron el permiso correspondiente con la condición de que la entrada principal no quedara frente a la estación de bomberos [actual Museo de Arte Popular], como se pensaba, sino por la calle de Balderas.”¹²⁶ En otro número se anunció la apertura de un “cine en miniatura”: “En las calles de San Juan de Letrán, más allá de Cinelandia, se va a inaugurar un salón que solamente pasara películas de 16 milímetros. El dueño es también propietario del Café Tupinamba”¹²⁷.

El *Magazine de Pepín* dejó de estar a cargo de Gabriel Vargas a partir del sábado 28 de febrero de 1942 (no. 1082) fecha en que dejó de aparecer su nombre en los créditos. Es posible concluir que el autor estaba sumamente integrado con los cambios que estaban

¹²⁴ Suplemento “Relámpagos” en *Pepín*, viernes 6 de febrero de 1942, no. 1060.

¹²⁵ Suplemento “Relámpagos” en *Pepín*, martes 31 de marzo de 1942, no.1113.

¹²⁶ Suplemento “Relámpagos” en *Pepín*, domingo 29 de marzo de 1942, no. 1111.

¹²⁷ Suplemento “Relámpagos” en *Pepín*, viernes 6 de febrero de 1942, no. 1060.

ocurriendo en la ciudad, ya que como editor incorporó la sección *Relámpagos* donde predominaron los datos sobre los nuevos edificios. Consideramos también que este pequeño anexo fue realizado por Vargas tratando de imitar las revistas de divulgación popular que leyó en su infancia:

[...] cuando estaba a punto de pasar a segundo de primaria, el maestro me pasó directamente a tercero. Sabía más, gracias a que [mi madre] compraba unos libritos de una editorial argentina que traían datos de historia, geografía y de muchas cosas. Me las aprendía y sorprendí a mis maestros con esos conocimientos. No leía cuentos infantiles como los demás chiquillos. Leía a los clásicos griegos, los grandes descubrimientos y las travesías.¹²⁸

Además de estas secciones menores que hizo en la revista *Pepín*, también hay que señalar que Gabriel Vargas entró en una disputa entre autores de otras revistas. Podemos ver un ejemplo de ello en un número de febrero de 1942¹²⁹: dentro de las viñetas de *Los Superlocos* se ubican unas pequeñas notas en las que el autor acusó a algunos dibujantes - podemos suponer, de otra revista- de “seudohistorietistas” al copiar la serie *Brenty, la del cine* y dibujar mujeres en poca ropa para ganar seguidores. No queda claro hacía quién en concreto va dirigida esta acusación. Desde mi punto de vista, entre los autores de la época pudieron darse casos de imitación entre las series debido a la premura que exigían las publicaciones de historietas, o bien, tratar de igualar el éxito de algún otro autor.

El realizar varios trabajos simultáneos le trajo a Vargas problemas de salud: “cuando tenía 30 años, perdí la memoria, no supe quién era yo, me sentía solo en un mundo extraño, pasé varias horas en una banca en San Fernando, me quise morir de angustia hasta que oí un

¹²⁸ Pulido, Jorge, Casi un siglo con Gabriel Vargas, Revista Zócalo, número 65, de Julio 2005.

¹²⁹ *Pepín*, miércoles 5 de febrero 1941, no. 687.

‘tin’, en mi cabeza y volví a ser yo”.¹³⁰ Aunque en esta entrevista Vargas no especificó el año en que le pasó esto, por la edad podemos deducir que fue aproximadamente en 1945. En otro episodio acontecido en octubre de 1946 Gabriel Vargas ofreció una disculpa a sus lectores ya que durante ocho días no se publicaron *Los Superlocos*: “Vuelvo lleno de contento, contagiado de alegría, se acabaron los dolores que en mi estómago tenía. ¡Ay cómo rezumba y suena, ay como rezumba y suena mi cascabel en la arena!”¹³¹. Este texto acompaña a un autorretrato con unas hojas en la mano, un pincel enorme y sus característicos lentes de pasta negra. En las revistas consultadas para esta investigación ningún otro caricaturista hizo algo similar. Lo anterior da testimonio de la obsesión del autor por el trabajo.

Cabe señalar que además de *Pepín*, Vargas también tenía otras publicaciones a su cargo por lo que el coronel García Valseca le pidió que contratara ayudantes para sacar el trabajo que tenía en la editorial:

En la Cadena García Valseca formaba yo seis suplementos de cuatro, ocho y 12 páginas; era un trabajo enorme. Mi escritorio era grandísimo y estaba todo lleno de textos y de fotografías. Y les decía todos los días a mis compañeros: No me muevas, porque yo sabía en dónde estaba todo. Para mí era más simple buscar donde yo sabía que estaba y no revolvía. No, déjenme las cosas como están. Entonces repartía el trabajo a los dibujantes: Tú formas tal página, tú formas esta otra, así se organizaba todo [...] Tenía yo a mi cargo 68 dibujantes y veintitantos ayudantes, entre mujeres y hombres. Era cuando estaban en su apogeo las historietas.¹³²

Por medio de esta foto, publicada por Alberto Carbot en la revista *Gente Sur*¹³³, podemos conocer los nombres los ayudantes del autor en la década de los cuarenta. A la izquierda está Gabriel Vargas (con lentes); Miguel Mejía (con cigarro); al centro está el actor

¹³⁰ Jiménez, Blanca, “Entrevista a Gabriel Vargas”. *El Universal*, 2003.

¹³¹ *Pepín*, domingo 13 de octubre de 1946, no. 2768.

¹³² Poniatowska, Elena, “Adiós a Gabriel Vargas”, en *La Jornada*. Domingo 30 de mayo de 2010,

¹³³ Carbot. Alberto, “Hasta siempre maestro Gabriel Vargas”. *Revista Gente Sur*, 1 de julio de 2010, p. 21

Alfredo B. Pacheco caracterizado como *Jilemón*; recargado en él está Agustín “Guty” Vargas; abajo (de espaldas) se encuentra Alberto “Tilingo” Cervantes y René Ruiz es quien está recargado en la pared. Deducimos que pertenece a la época de *Los Superlocos* ya que el personaje *Jilemón* realizó presentaciones con el Circo Atayde en 1945.



Fig. 30 Gabriel Vargas y sus ayudantes. Revista *Gente Sur*, 1 de julio de 2010, p. 16.

Cabe señalar que estos dibujantes fueron el equipo base de Gabriel Vargas durante toda su vida, aunque también trabajó con otros dibujantes como Narayanath Salazar¹³⁴ y Luis Borja, quien se incorporó al taller como aprendiz a las 17 años¹³⁵. La investigadora Maira Benítez rescata los datos de Agustín Vargas (1929-2007). “Guty” se inició como ayudante a los 12 años de edad tras pasar horas observando a su tío, por lo que Gabriel decidió incorporarlo a su equipo y se convirtió en su maestro. Tal vez por esta razón fue quién mejor adoptó el estilo de dibujo del autor. “De joven tuvo la oportunidad de recorrer con su tío las

¹³⁴ Este dibujante fue una influencia para el caricaturista Eduardo del Río “Ruis”. Ver Rius: Mis confusiones: memorias desmemoriadas Random House Mondadori, México, 2014.

¹³⁵ Maristain, Mónica, “Gabriel Vargas amaba mucho a México, pero no tanto a Walt Disney”, en *Sin Embargo*, México, 5 de febrero de 2015.

calles de la Ciudad de México para observar la gente, los comercios, los sitios de moda y en general el crecimiento de la propia ciudad. Ambos desarrollaron un sentido crítico y analítico que lograron llevar con gran humor a las gráficas.¹³⁶ Años más tarde “Guty” se convirtió en el dibujante de las portadas de *La familia Burrón*.

En 1952, Gabriel Vargas dejó de dibujar a *Los Superlocos* y se dedicó a *La familia Burrón*. Esta historieta se publicó en *Paquito* –también revista de Editorial Panamericana– hasta 1978. Durante años el autor realizó varias colaboraciones en el periódico *El Sol de México* como el *Suplemento dominical* (1966-1978); las páginas *Los Burrón* (1966) y *La Tía Cristeta* (1965-1966), que aparecían en las ediciones matutina y vespertina; *El Sol y los niños*, suplemento infantil de ocho páginas a color, donde además hizo las historietas *Los Armadillo* (1966-1974) y *Los Hermanos Mazorca* (1966-1968). Además, Vargas elaboró la foto historieta titulada *Cuentos*, que constaba de 36 páginas y cuyo único número se publicó en la revista *Paquito presenta*¹³⁷. El intenso ritmo de trabajo tuvo sus consecuencias:

[...] caí en el hospital. Fue una embolia que me dejó inutilizados el brazo y la pierna derecha. Recuerdo que, a pesar de hallarme semi-inconsciente, escuchaba al médico decir a mi esposa: ‘Gabriel ya no se aliviará. Va a quedar como una planta. Ya no podrá hablar ni moverse, resígnate’. Tenía apenas cuatro años de haberme casado nuevamente, luego de enviudar y procrear dos hijos [...] Pero, aquí me tienen vivito y coleando.¹³⁸

Posteriormente, Vargas, formó su propia editora llamada G y G –por las iniciales de él y de su segunda esposa, la periodista Guadalupe Appendini. De esta manera, publicó a *La familia Burrón* desde el 15 de septiembre de 1978 hasta el 26 de agosto de 2009, fecha del último número. En esta segunda época, el autor utilizó las guardas y contraportadas para

¹³⁶ Benítez Carrillo, Maira Mayola, *Gabriel Vargas, cronista gráfico*, p. 51.

¹³⁷ Benítez Carrillo, Maira Mayola, *Gabriel Vargas, cronista gráfico*, pp. 150-173.

¹³⁸ Pulido, Jorge, Casi un siglo con Gabriel Vargas, *Revista Zócalo*, número 65, de Julio 2005.

publicar los títulos *Sopas de perico*, *Moronas*, *Puntadas*, *Retazos*, *Circo*, *maroma* y *teatro* y *Lluvia de confeti*, que eran páginas de chistes y narraciones breves.

Entre los reconocimientos que Vargas recibió en vida están el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 2003; la emisión de un timbre postal con la imagen de *Borola Burrón* en 2004; el premio “La Catrina” dentro de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2005. A pesar de esto, el autor no le daba tanta importancia a su trabajo: “no siento pasión por la historieta [...] no sé cómo pude haber vivido de esto. Creo que mi verdadera vocación era hacer suplementos.”¹³⁹. En una entrevista hecha para la serie *Moneros y Monitos* (1996) Vargas aseveró:

Posiblemente los grandes pensadores, los grandes literatos se acomodan y se pongan en una pose media poética a pensar por horas. ¡Yo no! ¡Yo al momento se me ocurren! No es presunción, sino al contrario, yo creo que hice muy mal en hacerla así, porque si yo lo hacía razonado y mejor, hubiera dejado una poca de huella en la gente. Mucha gente me pregunta ahora que por qué yo reflejo a las familias, que ellos las ven reflejadas. Pues sí, yo trato de reflejar lo que viví o veo. Pero nunca me he penetrado hasta lo más hondo porque sí, entonces debes razonar muy bien. Yo me dedique a ser más bien gracioso en lugar de fijarme en la profundidad de los problemas. Yo lo hice nomás “por encimita”, porque si yo me hubiera puesto a pensar no sé si hubieran gustado más o no hubieran gustado [...] Es una forma de ganarse la vida como cualquier otra, sin que haya nada “especialísimo”. Sí hay un esfuerzo, un trabajo... ¡pero esfuerzo! no es uno “superdotado”.¹⁴⁰

Consideramos que el hecho de que Vargas no intentara darle un carácter testimonial a su trabajo fue su principal cualidad ya que el autor afirmó, en repetidas ocasiones, que lo único que buscaba era que sus historietas “fueran netamente mexicanas”.¹⁴¹ Esta

¹³⁹ Rodríguez, Ana Mónica y Ángel Vargas, “El país sigue igual: para abajo, sólo que con más rateros: Gabriel Vargas” en *La Jornada*, Miércoles 26 de mayo de 2010, p. 7.

¹⁴⁰ Entrevista a Gabriel Vargas, serie *Moneros y Monitos* capítulo 7: El cronista del Callejón del Cuajo. Coproducida por TV UNAM y Calacas y Palomas, S.A., 1996.

¹⁴¹ González, Héctor, “La TV acaba con todo” en *Revista Etcétera*, México, noviembre de 2003.

característica probablemente atrajo a autores de otros países. Según Vargas, el antropólogo Oscar Lewis viajó a México para conocerlo: “Un gringo habló cosas increíbles de mí [...] Él me vino a ver de Nueva York porque estaba maravillado por la forma en que mis historietas retrataban la pobreza”.¹⁴² Más allá de la veracidad de este suceso, podemos detectar similitudes a través de la comparación entre *Los hijos de Sánchez* (1961) y *La familia Burrón*, de Gabriel Vargas ya que las obras plasmaron la vida de los barrios populares desde su interior. Lewis habla sobre una familia que vive en un cuarto de vecindad y menciona que las personas de escasos recursos son marginados, no tienen acceso a la educación ni a la seguridad social. Al igual que las historietas de Vargas, el espacio es la vecindad y la constante es la lucha por la obtención de un ingreso.

Desde mi perspectiva, Vargas logró hacer un retrato de la ciudad de México de los cuarenta en *Los Superlocos* debido a su gran capacidad de sintetizar la vida cotidiana, aspecto que puede compararse con reflexiones contemporáneas, como la de Samuel Ramos en los libros *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) y *El laberinto de la Soledad* (1950), de Octavio Paz. En el primero, Ramos analizó el comportamiento del “pelado”¹⁴³, el “mexicano de la ciudad” y “el burgués”; en el segundo, Paz abordó el problema de identidad de los mexicanos y escribió sobre la figura del “pachuco”¹⁴⁴. Por su parte, *Los Superlocos* es

¹⁴² González, Héctor, “La TV acaba con todo” en *Revista Etcétera*, México, noviembre de 2003.

¹⁴³ La imagen del peladito dentro del folclor nacional se asociaba a “un borrachín tirado en las calles, víctima de un exceso de pulque; un tipo desarrapado que se desquitaba de su condición de oprimido con las destrezas de un lenguaje lépero, pícaro y alburero. [...] Albur, la fórmula del desquite, la ofensa de retorcida retórica, juego riesgoso entre iguales y la única manera de enchufarse a los políticos demagogos y a los patrones abusivos”. El cómico Mario Moreno “Cantinflas” fue quien encarnó e inmortalizó al “peladito”. Espinosa, Alfredo, *Tierras bárbaras*, Plaza y Valdés-Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias Chihuahua, México, 2004, p. 125.

¹⁴⁴ Octavio Paz escribió: “los 'pachucos' son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje [...] Pero los 'pachucos' no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados [...] no quiere volver a su origen mexicano; tampoco [...] desea fundirse en la vida norteamericana”. Ver Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 16. Al igual que “Cantinflas”

una descripción visual de lo que al parecer de Gabriel Vargas son los personajes y costumbres mexicanas, constituyendo así un relato que no queda sólo en la anécdota, sino que a través de la historieta el autor satiriza y critica a la sociedad y sus personajes. En su obra también aparecen los “pachucos” y los “nuevos ricos”, figuras derivadas de la movilidad social que se dio tras la Revolución. Aunque tienen diferentes puntos vista, las obras de Ramos, Paz y Vargas son aristas valiosas de la observación de la sociedad en una época.

La obra de Vargas de igual manera puede compararse con las crónicas de la Ciudad de México que hicieron Guillermo Prieto, Francisco Zarco, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutierrez Najera, Ángel de Campo “Micrós” o Salvador Novo. Por esta razón, en 2007, Gabriel Vargas fue nombrado miembro del Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, que en ese momento integraban figuras como Carlos Monsiváis, Guillermo Tovar y de Teresa, Vicente Quirarte y Cristina Pacheco. El historietista falleció el 25 de mayo de 2010 a los 95 años de edad.

Los Superlocos

La historieta *Los Superlocos* se publicó en cuatro diferentes versiones y formatos: la primera fue en la *Pepín*, la segunda en el diario deportivo *ESTO*, posteriormente en la revista *Paquito presenta* donde se publicó bajo el título de *Jilemón* y *El Caballero Jilemón* de 1950 a 1952, y por último *Jueves de Excelsior* a inicios de la década de los cincuenta. En el presente trabajo solo se analizan los capítulos que aparecieron en *Pepín* entre 1939 y 1950.

inmortalizó al peladito en el cine mexicano, la figura del “pachuco” fue retomada por el cómico Germán Valdés “Tín Tán”.

Gabriel Vargas manejó diferentes personajes e historias en *Esto, Paquito y Pepín*; lo único que se mantiene como eje en estas publicaciones es *Jilemón*, aunque sus características y personalidad también varían de un medio a otro.

El repertorio de *Los Superlocos* se integra con la asistenta doméstica de *Jilemón*, *Cuatneta* (“Chaparra patas de tejolote”, que encarna a regañadientes a la Sufrida Mujer Mexicana), y los muchachos, héroes sin prestigio: *Nepomuceno*, *Aniceto* y un gringo, *Chavito*. A esto se le añade *Pompeyo*, el hijo de *Jilemón*, sufrido y honrado siempre a dieta de hambre, y el hermano de *Cuatneta*, el *Gúen Caperuzo*, la némesis de *Jilemón*, ranchero imbañable y bravucón, de negrura proveniente de sucesivas capas de mugre, y de pistola o “matona” muy a mano. Pero nadie desplaza a *Jilemón* del centro de la acción [...] ¹⁴⁵

Como veremos a continuación, esta descripción de *Los Superlocos* que Carlos Monsiváis hizo en su ensayo *En los ochenta años de Gabriel Vargas* no coincide del todo con las características y personajes que Vargas desarrolló en *Pepín* —por ejemplo, en esta versión, *Jilemón* no tiene un hijo llamado *Pompeyo*, sino *Pinolillo*—. Esto no quiere decir que Monsiváis esté equivocado, sino que en su texto posiblemente se refiriera a la historia de *Jilemón* que se publicaba en la revista *Paquito*.

En la década de los cuarenta, la popularidad del protagonista de la saga, *Don Jilemón Metralla y Bomba*, llegó a tal grado que se vendían muñecos con su figura, e incluso, este personaje saltó del papel a la pista del Circo Atayde. Además, varios episodios se adaptaron a los programas de radio en los que participaban los dibujantes de *Pepín* y que se transmitían por la XEW. En los pies de página del *ESTO* de diciembre de 1946 se invitaba a la gente a

¹⁴⁵ Monsiváis, Carlos, “En los ochenta años de Gabriel Vargas” en *La Jornada Semanal*, 10 de mayo de 1998.

escuchar los “lunes, miércoles y viernes *Las aventuras de los Superlocos*, historieta humorística radiofónica encabezada por *Jilemón*.”¹⁴⁶

Los primeros personajes

A finales de la década de los treinta el mundo estaba al pendiente del desarrollo de la Segunda Guerra Mundial que inició el primero de septiembre de ese año con la invasión de Alemania a Polonia. Desde 1933, el presidente de Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, promovió la política de la “buena vecindad”. El gobierno norteamericano buscó mejorar las relaciones con América Latina, en términos políticos, económicos y comerciales. En el caso de México, el conflicto por la expropiación petrolera realizada por Lázaro Cárdenas en 1938, se resolvió mediante una serie de acuerdos firmados en 1941.

Cuando inició la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos buscó formar una ofensiva diplomática para sentar una posición única —“panamericana”— frente a la guerra. En las reuniones panamericanas, el gobierno estadounidense planteó que los países latinoamericanos se mantuvieran neutrales frente al conflicto. De esta manera, se estableció que las naciones mantuvieran una respuesta común en caso de una agresión bélica por parte del Eje y en contra de doctrinas antidemocráticas que atacaran al panamericanismo. Roosevelt creó la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (CIAA) a través de la cual se encargó de difundir propaganda masiva pro Estados Unidos en América Latina. Se buscó exaltar el estilo de vida norteamericano y la “libertad y democracia” en que vivían los estadounidenses; de esta manera los alemanes, japoneses e italianos quedaron representados como los enemigos a vencer.

¹⁴⁶ Benítez Carrillo, Maira Mayola, *Gabriel Vargas cronista gráfico*, p. 84.

A pesar de que la Segunda Guerra Mundial inició en 1939, México no participó desde el inicio. Fue hasta 1941, cuando Japón atacó la base norteamericana en Pearl Harbor, que el entonces presidente Manuel Ávila Camacho rompió relaciones diplomáticas con las naciones del Eje: Alemania, Italia, Japón. Con esta declaración, el gobierno mexicano mostraba abiertamente su respaldo a Estados Unidos y su disposición a colaborar más directamente en el conflicto bélico.

El 13 de mayo de 1942 los submarinos alemanes hundieron al buque petrolero “Faja de Oro”, por lo que el gobierno mexicano protestó y exigió una indemnización. En lugar de eso, lo que México recibió fue un nuevo atentado: el 20 de mayo del mismo año el buque “Potrero del llano” fue hundido. Ante estos ataques, el 22 de mayo el Congreso de la Unión emitió la declaratoria de “estado de guerra” entre México y los países del Eje.

A pesar del hundimiento del “Potrero del Llano” y del “Faja de Oro” por parte de Alemania, no todos los sectores sociales estuvieron de acuerdo con la declaración de guerra. En una encuesta realizada por la revista *Tiempo*

más del 50% de los entrevistados consideró que no era conveniente entrar en un conflicto que parecía ajeno a México. El recuerdo de las intervenciones y agresiones de Estados Unidos se mantenía fresco en la memoria de muchos mexicanos, quienes consideraban un error pelear una guerra al lado del enemigo histórico. Ante tal reticencia, el gobierno de Ávila Camacho inició un programa de propaganda en los medios de comunicación para convencer a la población de que, pelear al lado de los países aliados [Francia, Polonia y el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte], era la opción más viable. Por su interés en este punto, el gobierno de Estados Unidos apoyó a México en esta campaña propagandística.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Velázquez, Rafael, *La política exterior de México durante la Segunda Guerra Mundial*, México: Plaza y Valdés, 2007, p. 123.

Para dotar a México de un marco jurídico ante el estado de guerra, el gobierno de Manuel Ávila Camacho publicó un decreto por el cual, en el tiempo que duró la Segunda Guerra Mundial, se suspendieron las garantías individuales y el derecho a la libre expresión oral y escrita, lo que dificultó aún más cualquier expresión de disidencia política. Así, para mediados del sexenio, entre la prensa nacional se había logrado un forzado consenso de apoyo a los Estados Unidos”.¹⁴⁸

Además de la suspensión de la libertad de expresión, en 1942 se realizó el Primer Congreso Nacional y Panamericano de la Prensa del 15 al 19 de mayo de ese año en la Ciudad de México. En la “declaración de principios” afirma que se celebraba “en un momento en que los principios de Libertad y Democracia que constituyen la base política, cultural y económica de los pueblos de América, se hallan seriamente amenazados”¹⁴⁹. Por tal motivo, era necesario “contribuir a la unidad del continente” a través del “periodismo moderno”, el cual era un “formidable instrumento de superación individual y de progreso colectivo”¹⁵⁰.

En las “declaraciones aprobadas por aclamación” se definía una “posición de la prensa continental”; en ella se enfatizó el “entusiasmo por la política de buena vecindad del presidente Roosevelt, como medio efectivo de unir a los pueblos y por el rechazo total de la antigua política agresiva del imperialismo yanqui que tantas desavenencias provocó en el Continente y que estorbó y retardó la unidad panamericana”¹⁵¹. Es decir, había que dejar atrás el pasado.

El Congreso expresa la fervorosa adhesión de los periodistas del Continente a los puntos fundamentales del programa de las Naciones Unidas, contenido en la llamada Carta del Atlántico del Presidente Roosevelt y del Primer Ministro

¹⁴⁸ Leyva, Juan, *Política Educativa y comunicación social: la radio en México 1940-1946*, México: UNAM, 1992, p. 39.

¹⁴⁹ *Ideario del periodista de América*, Editado por el Primer Congreso Nacional y Panamericano de la Prensa, México, 1942, p. 5

¹⁵⁰ *Ideario del periodista de América*, p. 6

¹⁵¹ *Ideario del periodista de América*, p. 9

Churchill, en la declaración conjunta firmada en Washington, por los veintisiete países en guerra contra el Eje y en otras numerosas declaraciones de los Jefes de las principales potencias que luchan contra el nazifascismo.¹⁵²

Asimismo, en el *Ideario* se publicó un “Decálogo del periodista” donde piden “colocar a la Sociedad antes que al individuo y a la Patria antes que a los Gobiernos”¹⁵³, y un “código de honor de la prensa de América” donde afirma que “toda injuria, calumnia o difamación, deben de ser objeto de una reparación pública y expresa por parte del periódico responsable” y pone énfasis en que “ningún periódico debe publicar una sola línea que pueda interpretarse o ser entendida como de propaganda a los propósitos del nazifascismo y sus agentes”¹⁵⁴.

En la lista de los delegados al primer congreso estaban personas de varios periódicos mexicanos: José Gómez Ugarte y Manuel J. Sierra, de *El Universal*; Alfonso Teja Zabre, de *El Universal Gráfico*; Manuel Horta, de *Jueves de Excelsior*; Rafael Heliodoro Valle y Gilberto Figueroa, de *Excelsior* y Luis Novaro, de *La Prensa*. Además, El Coronel José García Valseca aparece en el directorio representando a Editorial Panamericana, aunque también asistió Manuel Gutiérrez Balcázar por parte de *ESTO* y Eduardo Fentanes F. como embajador de *Paquita*, ambas publicaciones de la misma empresa.

Es interesante ver cómo tras este decreto la revista *Pepín* empezó a publicar en su contraportada una serie titulada “Campeones de la democracia” en la que se reseña la proeza de algún militar de Estados Unidos en cuatro viñetas. Al ser ésta una serie comprada a la agencia de prensa estadounidense *King Features Syndicate Inc. World*¹⁵⁵ se les da a los

¹⁵² *Ideario del periodista de América*, p. 9

¹⁵³ *Ideario del periodista de América*, p. 7

¹⁵⁴ *Ideario del periodista de América*, p. 14

¹⁵⁵ En un folleto encargado por el Servicio de Información de los Estados Unidos al periodista Oscar Castro Vega en 1953, se señala que:

personajes un estatus de héroes, resaltando su labor y las medallas obtenidas. Por ejemplo, se cuentan historias como la de un alférez que combatió a los japoneses o una telefonista considerada heroína del ataque a *Pearl Harbor*. En la serie se usan frases como “fue un cobarde ataque japonés” o “malditos nipones”. Del mismo modo se publicó “Ases de combate” -comprada a la misma agencia- que habla de los pilotos estadounidenses que participaron en la Primera Guerra Mundial.



Fig. 31. Campeones de la democracia. Hemeroteca Nacional de México.

Otro aspecto interesante es que a partir de julio de 1942¹⁵⁶, y hasta 1945, año en que acaba la guerra, al pie de cada página de *Pepín* se colocaron mensajes como donde se

Desde la invención del sistema de estereotipo los “sindicatos” se han extendido rápidamente en los Estados Unidos. En la actualidad hay más de 175, muchos de ellos gigantescas empresas. Entre los más conocidos se citan “King Features”, “Newspaper Enterprise Association” (NEA), “Central Press”, “Bell Syndicate” y otros más. El advenimiento de las cintas cómicas ha sido otro factor que ha permitido el auge de los “sindicatos” en los Estados Unidos. El periodismo moderno casi que no podría subsistir hoy sin el atractivo de las cintas cómicas, leídas por grandes y chicos con marcado interés. Indubitablemente que la invención de las mismas es otra de las grandes aportaciones de los Estados Unidos al periodismo actual. Oscar Castro Vega, *El periodismo en los Estados Unidos*, Servicio cultural e informativo de los Estados Unidos de América en el Uruguay, Montevideo, 1953, p.23..

¹⁵⁶ Los mensajes bélicos al pie de página inician el lunes 13 de julio de 1942, no. 1217.

recalcaba que “por honor y dignidad, los mexicanos debíamos rechazar la propaganda enemiga que se llegara a filtrar a nuestro territorio”. Si nuestros vecinos no estaban de acuerdo, “como buenos mexicanos, debíamos convencer a nuestros compatriotas que las leyes dictadas por el gobierno en este estado de guerra tienden a defender nuestros hogares”.

Además, otro de los deberes de los mexicanos era “cuidar el patrimonio nacional, más aun cuando la nación permanecía en estado de guerra” ya que ésta “impone privaciones y sacrificios” por lo que había que “ayudar a la Patria economizando los artículos de hule”. En este contexto, según los textos al pie “el campesino y el obrero tenían un lugar privilegiado ya que trabajaban por la grandeza de México”. Asimismo, se recalcaba que “las agresiones cobardes de nuestros enemigos no debían quedar impunes” y que “las víctimas inmoladas por la barbarie nazifascista no murieron estérilmente” porque “unificaron a los mexicanos en defensa de su patria”; esto en referencia a los ataques de los buques “Faja de Oro” y “Potrero del llano”.

Cabe aclarar que estos cintillos se reprodujeron a lo largo de toda la revista *Pepín*; esto quiere decir que fue una postura editorial de la revista y no de los historietistas. El tipo de mensaje nos hace pensar que se buscó transmitir la idea de unidad para que la población formara un frente común con el gobierno, tras la decisión de entrar en la Segunda Guerra Mundial.

En 1942 se constituyó el Servicio Público Militar para impartir instrucción marcial en las escuelas de gobierno; este fue el paso previo para instaurar el servicio militar obligatorio: “de esta manera al concluir el año de 1942, el gobierno mexicano había dado los

pasos necesarios para adaptar al ejército, la política oficial y la opinión pública a la situación de guerra”.¹⁵⁷

El decreto del Servicio Militar Obligatorio causó descontento entre algunos sectores, por lo que también se publicaron notas al pie de página en *Pepín* que mostraban su apoyo a esta medida, la cual entró en vigor el 3 de agosto de 1942 y se hizo efectiva el 1 de enero de 1943, fecha en que se convocó a los jóvenes nacidos en 1924. Los textos exaltaban que “los conscriptos agrupados bajo la sombra de la Bandera Nacional forjaban los destinos de una nueva Patria más grande y más fuerte” ya que “exigía de los jóvenes honor y disciplina para dar a nuestra nacionalidad la solidez y unidad que eran indispensables en ese momento”. Había frases que persuadían a los jóvenes que no querían alistarse, a quienes se les decía que “era traición a la Patria rehuir el Servicio Militar y México no debía tener traidores”. En cuanto al resto de la población, se les invitaba a apoyar al Ejército ya que era “la avanzada de la libertad” y “detrás de él lo sostenían y apoyaban todos los buenos mexicanos”.

Ya con personal suficiente dentro de las fuerzas militares, en diciembre de 1944 la Cámara de Senadores autorizó el envío de soldados a Estados Unidos para recibir capacitación y entrenamiento aéreo; de esta manera los pilotos aviadores conformaron el Escuadrón 201, encuadrado en la Fuerza Aérea Expedicionaria Mexicana (FAEM) que se unió al conflicto bélico. En 1945, tras el término de la Segunda Guerra Mundial

también comenzó una nueva relación de México con el mundo. La imagen del país sin leyes, dominado por la violencia revolucionaria y la xenofobia, quedó atrás y fue sustituida por la de un país de orden, tolerante y confiable. La diplomacia mexicana amplió sus horizontes; Estados Unidos era el principal

¹⁵⁷ Torres, Blanca. *México en la Segunda Guerra Mundial*. México: El Colegio de México, 1979, pp. 109 – 111.

interlocutor y el eje de sus relaciones con el exterior, pero intensificó sus relaciones con otros países y se hizo presente en los foros internacionales.¹⁵⁸

La Segunda Guerra Mundial llegó a su fin el 2 de septiembre de 1945 y con ello, el Escuadrón 201 volvió a México. Las alabanzas y homenajes a los militares no se hicieron esperar. “No se lee otra cosa que la llegada del Escuadrón 201 [...] Como en *Aida*, retornan vencedores, y mañana les harán encabezar el desfile de la Revolución, el presidente les abrazará, les sentará a su vera, les condecorará”.¹⁵⁹

A finales de 1948, volvieron los anuncios en pro del servicio militar, pero en esta ocasión los pies de página estaban firmados por la Primera Zona Militar. A diferencia de los pies de página publicados durante la Segunda Guerra Mundial, en éstos se hacía hincapié en la importancia de “no eludir el servicio y ser sorteado en las juntas municipales de reclutamiento”; “el cumplimiento de los deberes es la base de la tranquilidad espiritual” y “la documentación militar aseguraba al hombre el libre ejercicio de sus derechos ciudadanos”. En menor medida, las frases invitaban a “demostrar su amor a México” aunque este amor “no debía ser una simple ficción o aparente buen deseo, sino debía expresarse en acción y realidades sirviendo en el ejército” ya que “el ejército era el pueblo en armas”. Además, se decía que “la profesión militar era la más noble de todas las profesiones porque en ella descansaban los intereses nacionales”.

Con el término de la Segunda Guerra Mundial, es probable que haya bajado el número de jóvenes que se presentaban a cumplir con el Servicio Militar y por esta razón, al ser *Pepín* un medio de difusión masiva, la dependencia gubernamental volvió a publicar este tipo de

¹⁵⁸ Loeza, Soledad, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia (1944-1968)” en *Nueva historia mínima de México*, Colmex, México, p. 654.

¹⁵⁹ Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México: Conaculta - INAH, 1994, p. 426.

contenido, en el cual se vuelve a usar el discurso del “amor a México” y el deber de “ser un buen ciudadano”.

Los dibujantes mexicanos también retomaron el contexto bélico, inundando las páginas de las revistas de historietas con este tema. En *Pepín* se publicaron series como *Águilas heroicas* (1939), de Alfonso Tirado; *Capitán Smigly* (1939), de Daniel Cadena, y *El halcón solitario* (1939), de Guillermo Marín.

En aquella época, el ambiente de la aviación también estaba presente en el imaginario colectivo. El avión fue un emblema y símbolo de la modernidad tecnológica; satisfacía los sueños de volar y de viajar, acortó las distancias entre las regiones y las enlazó. Este aparato también simbolizó la rapidez, que iba de la mano de la radio y el automóvil, inventos que facilitaron la comunicación. Por otra parte, el aeroplano estaba ligando a la imagen del piloto solitario que luchaba en la guerra y el cual estaba envuelto en un heroísmo bélico.



Fig. 31. *Revista de Revistas*, 28 de mayo de 1939, no. 1514. Archivo General de la Nación

Fig. 32. Portada de *Revistas de Revistas*. (Caricatura de Freyre) 4 de junio de 1939, no. 1515. Archivo General de la Nación.

En esos años se vivió una euforia por el piloto Francisco Sarabia¹⁶⁰, quien fue pionero de la aviación en México: el 24 de mayo de 1939 rompió el récord de velocidad en un vuelo directo entre la Ciudad de México y Nueva York, con un tiempo de 10 horas 48 minutos. Sarabia murió el 7 de junio de ese mismo año cuando su aeroplano se estrelló al volver de Washington, EU a México.

Tal vez, influido por el contexto de la guerra y de la figura de Sarabia¹⁶¹, en los primeros episodios de *Los Superlocos* Gabriel Vargas dibujó a dos jóvenes pilotos e inventores, llamados *Pistache* y *Tarolas*, que trabajan para la compañía de aviación “El Volantín”, dirigida por el Sr. *Pacotilla*. Al principio Vargas no firmó con su nombre, sino con el seudónimo VELO, que era como cariñosamente lo llamaba su madre. La historieta apareció en *Pepín* el día 17 de noviembre de 1939¹⁶², y en su fase inicial constó de 4 páginas.



Fig. 33. *Pistache* y *Tarolas*, episodio 8 s/f. Colección particular.

¹⁶⁰ Para la década de 1930, Sarabia era un personaje popular ya que fundó una escuela de aviación en Monterrey, inició una empresa de transporte comercial, e incluso, apareció en la película *Hombres del Aire* realizando acrobacias aéreas. En esos años, Sarabia estaba en la mira de la prensa: asistía a estrenos de películas y la prensa estaba al pendiente de sus hazañas. La noticia de la muerte de Sarabia causó conmoción en la época. Incluso, Quirino Mendoza y Cortés, le escribió una canción y el dueto de las hermanas Padilla le dedicó un corrido que hablaba de la tragedia:

Del campo de Balbuena se fue hasta el firmamento / un pájaro de acero con rumbo a Nueva York / lidiando como el aire más rápido que el viento / segundos en las nubes la torre dijo adiós.

¹⁶¹ En ese tenor, en 1940 se publica en *Pepín* la serie *Ases del Aire*, comprada a King Features Syndicate, propiedad de William Randolph Hearst, zar de la prensa de EU. En esta serie, originalmente publicada en 1939, se hablaba sobre la vida de grandes figuras de la aviación. Llama la atención que aparece el mexicano Francisco Sarabia aunque la serie es estadounidense. Esto nos da una idea de la fama que gozaba este aviador antes de su muerte.

¹⁶² Es pertinente aclarar que la Hemeroteca Nacional no cuenta con las revistas donde se publicaron los primeros 17 capítulos de *Los Superlocos*. Se determinó la fecha a partir de los anuncios de ejemplares correspondientes a los días previos y a gracias a la consulta de una colección particular.

En cuanto al título, “cuando aparecen *Los Superlocos*, el prefijo súper está de moda; ya existían los *Supersabios*, de Germán Butze, pero además dos años antes se proyectó con gran éxito la película *El Superloco* (1937), estelarizada por el Leopoldo “Chato” Ortín.”¹⁶³. También en 1938 apareció el primer cómic de *Superman* en Estados Unidos. Posteriormente, este prefijo fue retomado por el propio Vargas para crear a *Los Super-chiflados* (1939) y más adelante sería utilizado por Eduardo del Río “Rius” en *Los Supermachos*. Como ya se mencionó, *Los Superlocos* nacieron para competir con *Los Supersabios*, serie que era una de las principales de *Chamaco*, competencia directa de la revista *Pepín*. Hay reminiscencias de Butze en esta primer historieta de Vargas, no sólo por el nombre sino también en el tema. *Pistache* y *Tarolas* son inventores, así como *Paco* y *Pepe*, protagonistas de *Los Supersabios*, pero la trama es similar solo de manera superficial ya que el sentido del humor difiere. El común denominador es la figura de los inventores en una época de despliegue tecnológico, elemento importante de la modernidad del siglo XX.

En esta primera etapa de *Los Superlocos* los parajes dibujados por Vargas son agrestes: solo se ven grandes extensiones de terrenos rodeados de árboles y cerros. En las viñetas pueden apreciarse los hangares donde se ubica la escuela de aviación “El Volantín”. Este paisaje guarda gran similitud con fotografías de la aeropista ubicada al oriente de la Ciudad de México, en los Llanos de Balbuena ¹⁶⁴. La descripción del panorama desolador puede leerse en un poema escrito en 1921 por Guillermo de Luzuriaga:

En los campos de Valbuena¹⁶⁵

¹⁶³ Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta...*, p. 358.

¹⁶⁴ Este lugar fue utilizado como tal desde que Alberto Braniff realizó el primer vuelo el 8 de enero de 1910, a bordo de un biplano que mandó a traer de Francia. Esta fue la primera vez que voló un avión en México y en América Latina. Se utilizó este terreno ya que, además de ser llano, era propiedad de la familia del piloto. Posteriormente, el 15 de noviembre de 1915, en ese lugar se inauguraron los Talleres Nacionales de Construcciones Aeronáuticas y la Escuela Nacional de Aviación.

¹⁶⁵ Respecto a la forma de escribir el lugar, “desde que la prensa o los documentos de 1910 hicieron referencia a la Hacienda de Valbuena, siempre lo escribieron con V inicial. Entrados los años veinte comenzó a

esplende una carcajada
 de sol, jubilosa, plena...
 En el cielo; algún avión
 que surge de la llamada
 cual un monstruoso moscón
 hambriento de luz... que cada
 vez más se eleva... Y abajo;
 los talleres de Aviación,
 que cantan su himno al trabajo
 en los yunques y en los tornos...
 Arboleda en los contornos
 Y, más cerca, los hangares
 Que de lejos palomares
 Parecen y que son nidos
 De aguiluchos atrevidos. ¹⁶⁶

Estos terrenos tenían apenas unos meses de haberse inaugurado oficialmente como el primer aeropuerto de la ciudad de México. Lázaro Cárdenas presidió este evento el 11 de abril de 1939¹⁶⁷.



Fig. 34. Talleres de aviación de Balbuena a principios de 1930. Cia. Mexicana Aerofoto. Fundación ICA
 Fig. 35. Hangares en *Los Superlocos*. *Pepín*, episodio 2 s/f. Colección particular.

escribirse Balbuena, como ha llegado a nuestros días”. Nota al pie tomada del artículo “Inicios de la aviación en México”, *Revista Archipiélago*, página 55, UNAM, Vol. 14, No. 54, 2006. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipiélago/issue/view/1614>

¹⁶⁶ Poema *En los campos de Balbuena*, de Guillermo de Luzuriaga, marzo de 1921, *Tohtli*, revista de aviación, Talleres Gráficos de la Nación, marzo-Abril de 1921.

¹⁶⁷ El antiguo aeropuerto y el mural de Juan O Gorman, Jorge Vázquez Ángeles, http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/11_12_dic_2014_ene_2015/casa_del_tiempo_eV_num_11_1_2_32_36.pdf

En la historieta de Vargas todo remite a la aviación, desde los dibujos de los hangares hasta el detalle de los retratos de aviadores y naves que aparecen en las viñetas de las oficinas de los personajes. Las escuelas de aviación de la serie fueron similares a lo que hacía Sarabia en su momento: capacitaban a jóvenes como pilotos para que trabajaran en su compañía de transporte de mercancías— en los treinta ésta no era una profesión de fácil acceso. Asimismo estaba el conflicto bélico mundial; como el Sr. *Pacotilla* decía: “todas las naciones están preparando a sus juventudes para la guerra y no hay razón para que nosotros no hagamos lo mismo con nuestra gente menuda”¹⁶⁸.

Pistache y *Tarolas* desarrollaron varios aparatos en cuyos nombres Vargas parodiaba la modernidad. Entre sus creaciones estaban el “superdetector”, aparato que avisaba cuando había un obstáculo enfrente; el “paracaídas con hélice impulsada con los pies”; el “aeropatas”, un avión en la que se usaban los pies en lugar de las llantas —que remiten a los autos de la serie animada *Los Picapiedra* (1960)-; la “chiflidogasolina”, combustible que hacía muy veloces a las aeronaves; el último fue un suero inyectable hecho con “glándulas de hipopótamo que hace más fuerte que un *ídem* y baba de suegra celosa, que da la ferocidad de un tigre”¹⁶⁹. Los inventos de *Pistache* y *Tarolas* correspondían a lo que buscaba la modernidad: encontrar soluciones en objetos que facilitaran la vida, como fue el caso de la aspiradora o la licuadora.

Tarolas era el más brillante de los dos inventores. Era un joven, alto, delgado y de carácter pasivo. Por lo general usaba pantalón y camisa sin estampados, y otras un overol. Da la impresión de que se quería esconder ya que pasaba el tiempo encerrado en el taller. Las ideas de los inventos siempre venían de su mente, aunque mandaba a *Pistache* a probarlos.

¹⁶⁸ *Pepín*, viernes 9 de febrero de 1940, no. 371.

¹⁶⁹ *Pepín*, viernes 24 de mayo de 1940, no. 463.

Por su parte, el más simpático y sociable de los dos inventores era *Pistache*. Era bajo de estatura, un poco regordete y tenía calvicie, a pesar de su juventud. En la serie siempre vistió con un saco negro, usaba gafas grandes, y era un ávido fumador. Cuando ambos se convirtieron en maestros de la escuela de aviación, él fue quien se desenvolvió mejor con los alumnos. En unos capítulos de 1940 cuando *Pistache*, *Tarolas* y el Sr. *Pacotilla* cayeron en el manicomio, él fue el único que logró interactuar con los internos y gracias a esto los tres personajes lograron escapar.

En cuanto al Sr. *Pacotilla*, era un personaje de mal genio y sin autoridad; trataba de regañar a los muchachos y castigarlos cuando los inventos salían mal, pero nunca le resultó. Era un personaje de estatura media, delgado y con marcada calvicie. Siempre usaba traje. La única novia que llegó a tener fue *Lilly*, una mujer que según escribe Vargas en el guion “no es muy agraciada pero es muy rica”.

En uno de los episodios, la escuela de aviación del Sr. *Pacotilla* aceptó niñas. En la viñeta se alcanza a leer un letrero en el fondo de la oficina que dice: “chamacas, en la aviación está su porvenir”. Vargas tal vez pensó en las hazañas de Amelia Earhart, mujer aviadora que cruzó sola el Océano Atlántico y cuyo avión desapareció tratando de dar la vuelta al mundo el 2 de julio de 1937. Este suceso resulta interesante ya que para esa época las mujeres mexicanas en su mayoría estaban relegadas a las labores del hogar y todavía no tenían derecho al voto:

El papel de las mujeres debía estar ligado irremediabilmente a sus maridos y a sus hijos, en ellas debía descansar el papel fundamental de dirigir bien sus hogares, para ellos debían estar todo el tiempo en sus casas, ser amables con sus esposos y sus hijos, pero también enérgicas, porque en ellas descansaba, principalmente, la educación moral de los niños.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Montes de Oca, Navas, “La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México 1930-1950” en *Convergencia, revista de Ciencias Sociales*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, vol. 10, núm. 32, Mayo-agosto 2003, p. 143-159.

Es hasta el noveno episodio¹⁷¹ -correspondiente al 16 de noviembre de 1939- cuando se integró *Don Jilemón Metralla y Bomba*, un militar retirado. Este personaje entró a la serie cuando va a la oficina del Sr. *Pacotilla* para reclamarle por la expulsión de su hijo *Pinolillo*, quien era alumno de la escuela de aviación. Más adelante, *Jilemón*, también fundó su propia academia y desde ahí se la pasaba haciéndole la vida imposible a sus rivales. Es notable que *Pinolillo* es gráficamente similar a *Tafite*, personaje de *Virola y Piolita*, historieta que Vargas publicó de marzo de 1937 al julio de 1941 en *Revista de Revistas*.



Fig. 36. *Pepín* Lunes 4 diciembre 1939. Hemeroteca Nacional de México.

Jilemón Metralla y Bomba es la figura del general retirado que con la desmilitarización del PRI tiene que dejar la investidura para ser un “civil”. Al inicio, este personaje remite a los caudillos que hicieron fortuna con base en transas durante la posrevolución, aunque leído en clave de humor. *Jilemón* es la sátira del imaginario oficial de la era del llamado *Milagro Mexicano*. Aunado a esto, Gabriel Vargas se nutrió de las

¹⁷¹ *Pepín*, miércoles 16 de noviembre de 1939, no. 296.

imágenes de la Segunda Guerra Mundial, mismas que incorporó a esta historieta, como se explicará a continuación.

El personaje eje *Don Jilemón Metralla y Bomba*

Un antecedente de *Jilemón* en la historieta mexicana es el *General Balarrasa*, personaje de *Mamerto y sus conocencias*, serie publicada en *El Universal* entre 1927 y 1940. La serie trata sobre dos payos¹⁷², *Mamerto* y *Ninfa*, que emigran del pueblo de Chupícuaro a la Ciudad de México.

Mamerto y *Ninfa* conviven con nuevos personajes que ascendieron en la escala social gracias a la Revolución, como el diputado *Chicote* y el *general Balarrasa*, figuras destacadas del nuevo régimen al que deben el disfrute de la más completa impunidad [...] También el *general Balarrasa* abusa de su condición de militar; cuando acude a liberar a *Mamerto* arma dos balaceras, una en la cárcel para sacar a su compadre y otra en una cantina para festejar esa acción. El general es un personaje que presume de culto sin serlo, así afirma: “Bien dicho, el respeto al derecho ajeno es la paz; como dijo mi cuate Napoleón cuando descubrió la América.”¹⁷³

Para 1939, año en que nacen *Los Superlocos*, el militar era una figura que persistía en el imaginario del pueblo debido a la cercanía temporal con la lucha armada de 1910. En el cine, Fernando de Fuentes realizó la llamada “Trilogía de la Revolución” que conforman *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), cintas en las que ya no se muestra al conflicto armado como un mero telón de fondo para desarrollar una historia de amor, sino que la trama muestra a caudillos violentos y crueles, muy alejados de la solemnidad del discurso oficial. En 1940, Fernando de Fuentes

¹⁷² “Payo” es la manera en que se llamaba coloquialmente a las personas que iban de los pueblos a la ciudades.

¹⁷³ Camacho Morfín, Thelma, “La historieta mirilla de la vida cotidiana en la ciudad de México” en: Aurelio de los Reyes, *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, volumen II, *Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?*, México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2006, p p. 53-54.

filmó la comedia *El jefe máximo*, basada la obra teatral *Los caciques* escrita por Carlos Arniches, donde Leopoldo “Chato” Ortín caracterizó al *Máximo Terroba*, alcalde corrupto de “Ponterve de Abajo”.

Aunque novelas como *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* (1928) y *La Sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, *Vámonos con Pancho Villa* (1931), de Rafael F. Muñoz, y *Tropa vieja* (1943), de Francisco Luis Urquiza, daban una imagen no muy respetable de la figura militar, estas sólo llegaban a un pequeño sector de la población. De las novelas mencionadas, probablemente la más destacada sea *La Sombra del Caudillo*, del escritor Martín Luis Guzmán, publicada en 1929. Esta obra es una crítica al caudillismo en México y la ambición de poder entre la clase militar durante la posrevolución. La trama se centra en la disputa por la presidencia del país en los años previos a la institucionalización de la revolución. Aunque no lo menciona, la novela refiere el periodo de mandato del general Álvaro Obregón, quien impuso a Plutarco Elías Calles como sucesor tras el asesinato de Francisco R. Serrano y sus acompañantes en Huitzilac, Morelos, en 1927.

Un testimonio directo del caudillismo que se vivió en la posrevolución los años posteriores a la Revolución es el libro *Memorias* del general Gonzalo N. Santos, quien fue secretario del PNR (Partido Nacional Revolucionario), diputado federal, senador y finalmente gobernador de San Luis Potosí de 1943 a 1949. Carlos Monsiváis escribió que “*Memorias* es el alarde de crímenes y fraudes, el canje de la demagogia por el cinismo y la provocación, el desfile de personajes que los lectores encuentran pintorescos porque ya no tienen oportunidad de ser sus víctimas”.¹⁷⁴ *Jilemón* podría ser un Gonzalo N. Santos pero leído desde la picaresca y el humor. “Al confeccionar un protagonista ganón, manipulador,

¹⁷⁴ Monsiváis, Carlos, “La moral es un árbol que da moras”, en *Letras Libres* No. 24, diciembre de 2010, México: Editorial Vuelta.

cínico y encumbrado a fuerza de transas, Vargas presenta una caricatura, del nutrido grupo de oportunistas y trepadores que hicieron fortuna en las primeras décadas de la posrevolución”¹⁷⁵ Estos “oportunistas y trepadores” hicieron su capital en los años del llamado *Milagro Mexicano*, donde se instaló “la cultura de la transa”, y la corrupción como forma de vida¹⁷⁶.

Don Jilemón es un personaje que tiene entre 45 y 50 años. En el dibujo vemos a un hombre con marcas de acné en la cara, gordo, tosco y que tiene mal olor, según afirman los otros personajes lo que se denota en su cabello descuidado. Su sello distintivo es una gran nariz, razón por la que los demás personajes frecuentemente se refieren a él como “viejo nariz de bola”. Probablemente la formación militar de *Jilemón* no fue propiamente académica, sino que se hizo al frente de batalla. Es amigo de *Galantino Pezcozón*, un funcionario y ex militar también, y tiene a su servicio a *Cachirul*, un golpeador a quien una vez mandó a amenazar a sus rivales —aunque estos personajes sólo aparecieron en un episodio. Además, puede ser que se haya quedado a vivir en la Ciudad de México ya que era el único lugar donde podía fundar su propia escuela de aviación. En los primeros episodios siempre viste uniforme militar completo que no se quita ni para cocinar, y en pocas ocasiones aparece sin la gorra. Es chantajista, vividor y hábil para la estafa. Aunque los demás personajes lo saben, siempre caen en sus engaños, como es el caso del *Sr. Pacotilla*: “Oye, *Jilemón* tú me has visto cara de tarugo, otra vez vienes a vacilarme”¹⁷⁷.

Es posible deducir que *Don Jilemón Metralla y Bomba* nació en algún estado del país ya que su padre, *Gudelio Metralla*, es un rancharo asiduo bebedor de pulque que viste botas

¹⁷⁵ Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta...*, p. 20.

¹⁷⁶ La figura del caudillo fue utilizada en obras posteriores como en la novela *Arráncame la vida*, de Angeles Mastretta, publicada en 1985.

¹⁷⁷ *Pepín*, miércoles 3 de enero de 1940, no. 339.

y un gran sombrero. En cuanto a su familia, *Jilemón* tiene tres hermanos: la distraída *Pituka*, el tranquilo *Carpóforo* y el bravucón *Ulogio*. Además, tiene un hijo llamado *Pinolillo*, de quien, a través de la lectura de la historieta, podemos deducir que tiene aproximadamente 13 años. Curiosamente lleva el nombre con el que se conoce vulgarmente a las garrapatas pequeñas. Entre *Jilemón* y *Pinolillo* se dedicarán a “chupar la sangre” de los demás personajes.



Fig. 37. Duelos entre escuelas de aviación. Pepín, ep. 58. Colección particular

Los primeros capítulos transcurren entre duelos de las escuelas de aviación del *Sr. Pacotilla* y de *Jilemón*. En una ocasión compiten por ver quién es capaz de levantar una moneda tirada en el piso desde un avión. En estos episodios el lenguaje que utiliza el personaje remite a lo militar “¡Con cien mil de caballería, *Jilemón Metralla* nunca se raja, aunque se vea con las tripas de corbata!”. Su inspiración para ganar las competencias será un libro titulado “Las grandes batallas aéreas”. Las viñetas de las competencias nos remiten a los aviones utilizados durante la Segunda Guerra Mundial. Es muy probable que Vargas se basara en las fotografías del conflicto bélico que se publicaban en los periódicos.

Pinolillo es cómplice de las trampas de su progenitor; es igual de hábil que su padre, y en algunas ocasiones hasta le da ideas para nuevas transas. *Jilemón* es homofóbico y machista, y *Pinolillo* comparte la misma visión que él:

-*Jilemón*: Tengo confianza en que ganaremos la carrera porque nuestros muchachos son más machos que los de Pacotilla, y ese es un punto a nuestro favor.

-*Pinolillo*: Vencer a unos afeminados como esos no tiene chiste.¹⁷⁸

En este diálogo llama la atención el uso del término “afeminado” como un modo de descalificación de *Pinolillo* hacia sus rivales. Esta palabra remite a la polémica que se dio en 1925 entre el “afeminamiento” y la “virilidad” de la literatura mexicana. La discusión se centró en

una guerra de descalificaciones mutuas entre aquellos que buscaban activamente la definición de una cultura monolítica denominada “cultura de la Revolución” y aquellos que preferían mirar al exterior como una manera de exorcizar los demonios del nacionalismo y que sentían que los términos planteados por los nacionalistas y por modelos como la ya consagrada novela de la Revolución o el muralismo limitaban en demasía las posibilidades de la producción cultural del país.¹⁷⁹

La polémica inició el 21 de diciembre de 1924 cuando el dramaturgo Julio Jiménez Rueda publicó un artículo en *El Universal Ilustrado* que se tituló “El afeminamiento de la literatura mexicana”, donde decía que los escritores viriles ya no existen: “ya no somos gallardos, altivos, toscos, [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos que la pluma en las complicadas artes del tocador”¹⁸⁰. El embate iba dirigido al grupo de

¹⁷⁸ *Pepín*, viernes 5 de enero de 1940, no. 341.

¹⁷⁹ Sánchez Prado, Ignacio M., *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, West Lafayette Indiana, Purdue University Press, 2009, p. 34.

¹⁸⁰ Citado por De Toro, José César, *El cuerpo rosa. Literatura gay, homosexualidad y ciudad*, p. 92.

escritores jóvenes como Xavier Villaurrutia y José Gorostiza, a quienes se les cuestionaba su sexualidad, aunado al reproche de escribir obras “cosmopolitas y extranjerizantes” alejadas de “lo nuestro”. Guillermo Sheridan afirma que:

Por una metonimia que explica sólo la sempiterna disposición nacional a poner siempre la virilidad por delante, se comenzó a deducir que si la Revolución había sido un logro de machos y la literatura se negaba a dar cuenta de eso, esto se debía a que los escritores poseían una sexualidad dudosa¹⁸¹.

En respuesta, el 25 de diciembre de 1925, Francisco Monterde publicó en las páginas de *El Universal*, el artículo “Existe una literatura viril”:

No seamos pesimistas; el tipo de intelectual, entre nosotros, siempre ha sido de corta estatura, salvo excepciones de fácil recordación, como la del maestro Sierra (...) nuestros escritores nunca han sido ‘gallardos, altivos, toscos’ (...) No fueron colosos de estatura ni les hizo falta. Es natural que el hombre que hace una vida de sacrificio –como es la del literato en nuestras latitudes, sin reposo de montaña, ni largos veraneos–, el hombre que vive respirando el aire pobre de las bibliotecas, alejado de los deportes, sea un hombre pequeño, un hombre débil, físicamente. No vamos a medir, por la estatura de un escritor, la talla de sus pensamientos.¹⁸²

De esta manera, podríamos comparar al el personaje de *Jilemón* con el rechazo hacía las nuevas ideas, la modernidad y “lo que viene de fuera” representado por los jóvenes *Pistache* y *Tarolas*.

Desde los primeros capítulos empieza a aparecer un registro popular del habla. En las viñetas todavía no aparecen dibujados los entornos urbanos ni los barrios populares. El

¹⁸¹ Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 256.

¹⁸² Glantz, Margo, “¿Virilidad o afeminamiento?: revolucionarios” en *La Jornada*, 22 de noviembre de 2007. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/22/index.php?section=opinion&article=a07a1cul> [Consultado el 17 de enero de 2018].

dibujo de los personajes era sencillo y carecía de movimiento. Los episodios eran cortos y solo ocupaba cuatro páginas del *Pepín*.

Evolución de la trama y de los personajes

Con la llegada a la presidencia de Manuel Ávila Camacho en 1940 se transformó la estructura del Partido de la Revolución Mexicana (que para 1946 se convirtió en el Partido Revolucionario Institucional). En el sexenio de Ávila Camacho se anunció la desaparición del sector militar dentro del partido y el ascenso del ejército a categoría de Secretaría de Estado. El entonces presidente consideraba que la participación de los militares amenazaba la unidad de las fuerzas armadas y el porvenir de las instituciones del Estado mexicano posrevolucionario:

La experiencia adquirida en la campaña cívica —dijo— confirmaba la conveniencia de incorporar a la reorganización del Partido la convicción de que los miembros de la institución armada no debían intervenir ni directa ni indirectamente en la política electoral mientras se encontrasen en servicio activo, ya que todo intento de hacer penetrar la política en el recinto de los cuarteles era restar una garantía a la vida cívica y provocar una división de los elementos armados”.¹⁸³

Tras la institucionalización de la Revolución Mexicana la figura del militar pasó a segundo plano. Cabe señalar que en este tiempo el gobierno quería transmitir al mundo una imagen de paz social y logros económicos. Otro factor que a mi parecer ayudó a ir disolviendo esta figura fue que la sociedad estaba tratando de imitar nuevos modos y estilos de vida que venían de Estados Unidos -como la modernidad en la vida doméstica, por

¹⁸³ Manuel Ávila Camacho, “Mensaje del presidente. 1 de diciembre de 1940”, en *El Nacional*, 2 de diciembre de 1940, citado en Garrido, Luis Javier, *Partido de la Revolución Institucionalizada. La formación del nuevo estado en México (1928 – 1945)*, México: Siglo XXI editores, 1982.

ejemplo, el uso de electrodomésticos- y el militar era un personaje que estaba directamente relacionado con la lucha armada -y por lo tanto, la violencia-.

Al irse extinguiendo la dimensión social de la Revolución Mexicana y fortalecerse el capitalismo salvaje, Vargas es uno de los forjadores del espíritu que, a distancia crítica, observa las celebraciones de la corrupción, el ascenso de las clases medias y la modernidad selectiva. La experiencia urbana demanda el apogeo de los pícaros en el teatro de revista, el cine y el cómic, y en función de esto, el protagonista inicial de Vargas es, sin poderlo evitar, un punto de pequeña escala. Ningún otro granuja divertido del cómic mexicano posee la consistencia del atropello.¹⁸⁴

Jilemón tiene un carácter transgresor, anárquico, amoral e individualista, que es similar al del pícaro, que actúa siempre guiado por el egoísmo; “rompe las ataduras morales y adopta un código maquiavélico de conducta, el mismo que observa la sociedad que lo rodea.”¹⁸⁵ Es pertinente señalar que *Jilemón* en ningún momento es un homenaje a la transa y el machismo. Por el contrario, Gabriel Vargas, al crear un personaje con estas características, hizo una parodia de los caudillos posrevolucionarios que en ese momento ocupaban cargos políticos.

Al igual que los generales de la Revolución que tuvieron que vestirse de “civiles”, en el episodio 76, que corresponde a febrero de 1940, *Jilemón* cambió el uniforme militar por sacos negros o con parches en los codos, camisa y pantalón. A pesar de su atuendo elegante no usa zapatos, sino sólo calcetines que le dejan los dedos y el talón al descubierto. El resto de los personajes que pertenecen a las clases populares aparecen totalmente descalzos, por lo que *Jilemón* estaría en un punto medio. Ese elemento gráfico puede señalar el arraigo del

¹⁸⁴ Monsiváis, Carlos, “En los ochenta años de Gabriel Vargas” en *La Jornada Semanal*, 10 de mayo de 1998.

¹⁸⁵ Alfaro, Gustav A., “El despertar del pícaro” en *Romanische Forschungen*, 1968, p. 44. Consultado en <http://www.jstor.org/stable/27937429>

protagonista con su clase de origen, mismo que conservó a lo largo de la serie, aun en los capítulos donde Vargas lo ubica en el ambiente de la clase alta.

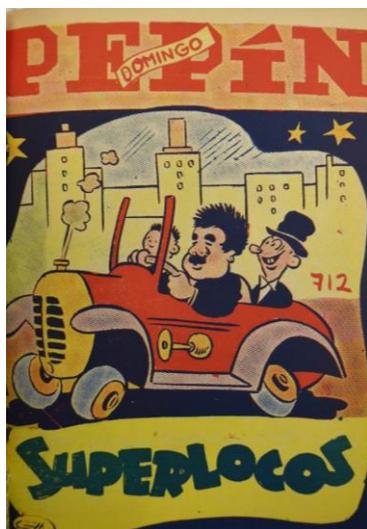


Fig. 38. Portada de *Pepín*. *Jilemón* ya dejó el traje militar.
Pepín domingo 3 de marzo de 1941 no. 712. Hemeroteca Nacional de México.

Vestido a la moderna, *Jilemón* se adaptó a las transformaciones que trajo la década de los cuarenta, así como en la novela *Nueva Burguesía*, de Mariano Azuela (1941), donde retrata a los nuevos ricos que escalan socialmente gracias a la corrupción de los gobiernos posrevolucionarios.

Pistache, Tarolas y el Sr. Pacotilla salieron de la serie

La ubicación de los personajes de *Los Superlocos* cambió para 1940. *Jilemón* dejó los Llanos de Balbuena y se hizo asiduo visitante de los salones de baile del centro de la Ciudad de México. Ya que la escuela de aviación no es un buen negocio, para estos años *Jilemón* decide cambiar de ocupación y buscar negocios que le resulten más redituables. Es así como se dedicará a ser “alcahuete de enamorados” y se autodenombrará “el hombre que se habla de ‘tú’ con Cupido”: da recetas de amor y vende colibríes disecados. Después pone una escuela donde enseña a los niños artes esotéricas a cambio de una costosa inscripción. También será

dueño de una peluquería donde estafará a sus clientes, entre otros negocios que inventará en los años siguientes. *Pistache*, *Tarolas* y el *Sr. Pacotilla* fueron perdieron peso en la historia.

Para el episodio 120¹⁸⁶ de *Los Superlocos*, Gabriel Vargas dejó de firmar como VELO y utilizó su nombre; y cuatro episodios después empezaron a aparecer en las viñetas el entorno urbano de la Ciudad de México. En esta etapa de la serie, Vargas trató de involucrar a los aviones con las costumbres de los capitalinos. En uno de los episodios de 1940 a *Jilemón* y los muchachos se les ocurre construir un avión gigante con pista de baile para “echarse un swing en las nubes”. En los dibujos persistía el trazo detallado y esquemático de los aviones.

En estos episodios ya se nota cierta resistencia a dejar ir a los primeros *Superlocos*: A través del texto, Gabriel Vargas trató en vano de destacar a *Pistache* y *Tarolas* como personajes principales; intentó acercarlos al lector calificándolos de “nuestros amigos” o “nuestros héroes” pero aun así resultaban grises. En julio de 1940 *Tarolas* y el *Sr. Pacotilla*, desaparecieron de la historieta. Su intervención ya quedaba muy forzada en la trama y, por otra parte, fuera del ámbito de la aviación, ellos no tenían sentido en la serie ya que no sabían hacer otra cosa más que inventar aparatos. Por otra parte, *Pistache* siguió durante algún tiempo como compinche de *Jilemón*, pero finalmente desapareció.

Es posible que Vargas se diera cuenta de la repetición en la que estaban cayendo *Los Superlocos*; la serie giraba alrededor de los mismos personajes además que la trama se estaba estancando en un mismo espacio, cosa que al autor no le gustaba, como afirmó en 2005 en una entrevista:

En mi juventud había historietas muy sosas, con unos cuantos protagonistas, siempre los mismos y en iguales escenarios como *Pancho* y *Ramona* [refiriéndose a los protagonistas de Educando a Papá -Bringing up father- creada

¹⁸⁶ *Pepín*, martes 29 de abril de 1940, no. 440.

por George McManus en 1913] cuya trama se desarrollaba invariablemente en su hogar. Para cambiar, los saqué de ese estrecho círculo, y por eso hice muchos personajes, cada uno con su propia forma de ser y de pensar. Antes, yo era un dínamo inventando nombres y creando historias diferentes y chuscas, sin recurrir a las majaderías, ni a los albures.¹⁸⁷

La aviación y el maquinismo, representados por *Pistache* y *Tarolas*, que eran ideas de una temprana modernidad —maquinista e industrial— dieron paso a una modernidad de ocio, bailes y lujos, encarnada por *Jilemón* (luego de dejar el uniforme militar). La fuerza de *Jilemón* le ganó al propio Vargas, quien terminó haciéndolo el protagonista de la serie.

Nuevos personajes e influencia de la Segunda Guerra Mundial en la narrativa.

Tras la desaparición de *Pistache*, *Tarolas* y el *Sr. Pacotilla*, en 1940 se incorporaron a la historieta *Nepomuceno CocaCola* y *Chava Zazafrás*. Estos personajes tenían características más complejas, e incluso contaban con un apellido que les daba identidad.

Nepomuceno CocaCola es un estadounidense —naturalizado mexicano— que habla un español “masticado”. Aunque su nombre suena muy “mexicano” es su apellido el que revela su nacionalidad: *CocaCola*, obviamente hace referencia al refresco que es uno de los símbolos de EU. *Nepomuceno* no es un personaje tonto, ni es el “güero” que se sorprendía con lo típico, más bien es un extranjero bien adaptado al país e incluso emplea modismos en su lenguaje. *Nepo* era dueño de una gran fortuna, e incluso poseía un avión particular, pero decidió dejarlo todo y quedarse en el país, al encontrar la amistad de *Jilemón*. Se mantiene optimista en todo momento y es asiduo asistente de las pulquerías, donde siempre pide que le sirvan un

¹⁸⁷ Pulido, Jorge, Casi un siglo con Gabriel Vargas, *Revista Zócalo*, número 65, de Julio 2005.

“tornillo”. A lo largo de la serie tiene varias parejas hasta que se casó con *Chepita*¹⁸⁸— ella no volvió a aparecer en la serie después de la boda.

Nepomuceno es como una analogía de la relación entre EU y América Latina. Probablemente Vargas creó a este personaje gringo de manera involuntaria, ya que varias veces se declaró apolítico¹⁸⁹. La idea del panamericanismo era algo que venía desde años atrás, de tal manera que posiblemente retomó el imaginario que Estados Unidos promovió entre las naciones a través de su departamento de propaganda: “los norteamericanos son nuestros amigos”, además de fomentar su estilo de vida.

Por su parte, *Chava Zazafrás* es un argentino tranquilo e ingenuo que siempre cae en las trampas de *Jilemón*. Cumple el papel de la “conciencia del grupo” o personaje “moralizante”¹⁹⁰. Siempre viste un saco con grandes hombreras que en realidad usa para esconder su delgadez, un rasgo físico que no le gusta. Es el mejor amigo de *Nepomuceno* y hasta viven juntos en una residencia. En los episodios donde *Jilemón* viaja a Argentina, *Chava* tiene la opción de quedarse en su país, pero lo cambió por amor a México. Se casó con *Elodia*, una joven a la que *Jilemón* pretendía y juntos tuvieron un hijo, llamado *Foforito*.

¹⁸⁸ *Pepín*, viernes 1 de marzo de 1941, no. 710.

¹⁸⁹ En su libro *Puros Cuentos, Historia de la historieta en México, 1934-1950*, Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra señalan un número de *La Familia Burrón* publicado en noviembre de 1987 donde los lectores acusaron a Vargas de colaborar con la campaña presidencial del PRI, de cara a las elecciones de 1988. En el episodio, *Borola* se declara candidata a la presidencia de la república. El autor se defendió, declarándose apolítico. Esta misma posición la manifestó en una entrevista que le hicieron años más tarde y declaró el motivo: "siendo un chamaquito" su familia tuvo altercados con miembros del Partido Nacional Revolucionario (el antecesor del PRI), que se tradujeron no sólo en constantes balazos contra la casa donde habitaba, en la colonia Peralvillo, sino en severas golpizas contra dos de sus hermanos, el mayor y el menor. Y todo por la negativa de rentar parte de la casa para que los políticos instalarán allí sus oficinas [...] Desde esa época no me importa que entren 20 mil presidentes de la República. Sólo observo los movimientos sociales que ocasionan estos tipos. Algunos son gente tratable, otros no. Pero siguen habiendo fulanos que se creen dueños del mundo, y casi por lo regular son del PRI [...] Al país lo roban tranquilamente y nadie hace nada [...] Ver Ángel Vargas, “Entrevista a Gabriel Vargas, creador de La familia Burrón: ‘La historieta en México, diezmada por la televisión y los folletines vulgares’”, en *La Jornada*, martes 21 de agosto de 2001.

¹⁹⁰ Steimberg, Oscar, *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2013, p. 65.

Después de su matrimonio, *Chava* compra su propio cabaret, el cual fue incendiado por *Jilemón* en venganza por haberle quitado la novia. Al igual que con la esposa de *Nepomuceno*, *Elodia* desapareció de la trama.



Fig. 39. *Nepomuceno* (con pipa) y *Chava* (con saco). *Pepín* Jueves 28 mayo 1942 No.1171. Col. MUCAHI Bassoco

La idea de Vargas de poner como protagonistas a personajes de tres diferentes nacionalidades –Estados Unidos, México, Argentina- anticipa a la cinta *Los Tres Caballeros* (1944), dirigida por Norman Ferguson. En ella el *Pato Donald*, *José Carioca* y *Pancho Pistolas* representan a Estados Unidos, México y Brasil respectivamente. Para hacer frente ante una posible influencia de propaganda italiana y alemana en América Latina, Disney realizó esta película y *Saludos amigos* (1942) para la Oficina de Asuntos Interamericanos (CIAA) como parte de la campaña de exaltación del panamericanismo en prensa, radio y cine. El gobierno y el ejército estadounidenses temían que países como Argentina o Brasil se inclinaran a favor de las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁹¹ Vale aclarar

¹⁹¹ Ver Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, CCyDEL-CISAN, 2004.

que sólo estoy señalando la similitud entre ambas producciones, no afirmo que *Los Superlocos* se tratara de propaganda.

En 1941 se incorporó a la historieta el tercero de los “nuevos Superlocos”: *Aniceto*, un chaparrito ex seminarista a quien expulsaron de un convento por culpa de *Jilemón*¹⁹². A diferencia de los otros personajes, no tiene apellido. Siempre viste traje y sombrero. No tiene mucha personalidad y carece de talentos, por eso es que secunda a *Jilemón* en todo lo que hace. El personaje se ausenta de la trama por largos periodos de tiempo.

Estos tres personajes acompañaron a *Jilemón* durante el resto de la serie. Desde el cambio de ambiente de la historieta, la trama gira en torno a las estafas y engaños de *Jilemón*:

-*Chava*: Es usted un vulgar estafador, antes siquiera tenía usted ingenio y gracia para hacer sus topillos¹⁹³, pero ahora se ha descarado por completo.

-*Jilemón*: Puede que tengas razón Chavita, pues ya tiene mucho tiempo que no practico la muleta y la coba. Ya estoy “desencanchado”.¹⁹⁴

Es importante señalar que en estos años, *Pinolillo*, hijo de *Jilemón*, casi no apareció ya que en la trama él se fue a estudiar a Estados Unidos. Entre 1940 y 1946 volvió a la historia, ya que en tres ocasiones visitó a su padre en la Ciudad de México. Estando aquí ni él se salvó de ir a la cárcel a causa de las ocurrencias de su progenitor. Lo que hace único a este personaje es que podemos ver su crecimiento físico a través de los capítulos. *Pinolillo* regresa hecho todo un “dandy” y hablando en “espanglish”: “¡Alo, father! ¿No te da gusto ver a tu boy?”¹⁹⁵ Desde los años treinta “la presencia de la cultura estadounidense se manifiesta en todo un estilo de vida que vendrá a sustituir los patrones europeizados,

¹⁹² *Pepín*, lunes 20 de julio de 1942, no. 1224.

¹⁹³ Forma coloquial en la que se refería a las estafas.

¹⁹⁴ En lenguaje coloquial practicar la “muleta” significa pedir dinero y “dar coba” es una manera de halagar a una persona para estafarla. *Pepín*, sábado 3 de julio de 1948, no. 3393.

¹⁹⁵ *Pepín*, domingo 4 de febrero de 1945, no. 2154.

principalmente franceses, y que fluctuará entre la fascinación y la resistencia cultural ante la agobiante cercanía del imperio del norte”.¹⁹⁶

En la década de los cuarenta hubo familias que mandaron a sus hijos a estudiar a Estados Unidos. Este tema incluso llegó a la pantalla grande con películas como *Primero soy mexicano* (1950), de Joaquín Pardavé, y *Acá las tortas* (1950), de Juan Bustillo Oro, cintas que abordaron el retorno de los hijos que se van a EU; el problema aparece cuando regresan despreciando todo lo mexicano. Finalmente, *Pinolillo* salió de *Los Superlocos* en 1946.



Fig. 40. Pinolillo llega de Estados Unidos. *Pepín* 4 febrero 1945, no. 2154. Col. MUCAHI Bassoco

Durante la Segunda Guerra Mundial Gabriel Vargas hizo referencia al conflicto bélico. En los capítulos de finales de 1940 -el mismo año en que se publicó la propaganda patriótica en *Pepín*- en una de las ocasiones en que *Pinolillo* volvió a México en la serie, Jilemón lo acusa de haberse casado para no entrar al servicio militar obligatorio.

¹⁹⁶ Ortiz Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 2003, p. 13.

Jilemón: No sé cómo diablos el juez te casó, si solamente tienes 13 años, hijo.
Pinolillo: Es que vengo de un país *supercivilizado*, viejo. Allá en *Yanquilandia* son capaces de casar a un recién nacido.
Jilemón- Te casaste para rehuir del servicio militar obligatorio.
Pinolillo- ¿A lo macho crees que por eso me casé?
Jilemón- Te conozco como a mis propias truzas para saber cuál fue el motivo. Todos los *Metralla* han sido militares por tradición y yo a orgullo tengo haber seguido los pasos de nuestros ilustres antecesores, pues me he rifado la vida en cien batallas... Yo esperaba que tú siguieras el ejemplo de tu heroico padre, pero veo que eres indigno de ser mi hijo.¹⁹⁷

Pinolillo le exige el divorcio a *Diana*, su esposa, para “cumplir con su deber”. Para evitarlo, ella lo acusa ante el juez de haberla golpeado. En esta parte, *Jilemón* se disfraza de “diputado” para salvar a su hijo y de paso, hacer válida la separación. En esta viñeta, el supuesto disfraz consiste en camisa con moño, pistola al cinto y sombrero texano.¹⁹⁸ De nuevo, el autor presenta una parodia de los caudillos que se encontraban en cargos políticos. Aquí es pertinente aclarar que en diversas entrevistas Vargas declaró que *Jilemón* era un diputado; tal aspecto nunca es explícito en las historietas publicadas en *Pepín*.

Vargas retoma el tema de la aviación en capítulos de 1941¹⁹⁹. A *Jilemón* le llega un oficio de la “secretaría de guerra” donde le avisan que tiene que volver al servicio activo. *Nepomuceno* también quiere entrar al ejército y para eso se naturaliza como mexicano: “Yo seré *gringos* de nacimientos, pero mi corazón *ser mocho* más *mexicanos* que un nopal”.²⁰⁰ Tras esto, Vargas relata que *Jilemón* disfrazó a *Nepomuceno* de “naco”²⁰¹ pero no lo usa como ofensa. Presumiblemente, en esa época, se refería a la forma en la que llamaban a los

¹⁹⁷ *Pepín*, lunes 23 de diciembre de 1940, no. 643.

¹⁹⁸ *Pepín*, viernes 3 de enero de 1941, no. 654

¹⁹⁹ *Pepín*, sábado 11 de enero de 1941, no. 662.

²⁰⁰ *Pepín*, sábado 3 de enero de 1941, no. 655.

²⁰¹ Según la Real Academia de la Lengua Española, la palabra “naco” quizá proviene del término *tonaco* y se usa para referirse a las personas que pertenecen a un pueblo indígena. Actualmente su uso es peyorativo.

provincianos que mezclaban la ropa “de ciudad” con la de rancho. Esto se denota en el dibujo ya que el autor dibuja a *Nepo* —a quien siempre viste de traje— con un pantalón a cuadros, camisa, moño y un sombrero de ala ancha, además le pide que grite “Hijajayyy”.

Con *Nepo* naturalizado mexicano, *Jilemón* nombra a *Pinolillo*, *Chava* y *Nepomuceno* ayudantes de su regimiento aéreo para que le ayudan a entrenar a los reclutas²⁰². Gráficamente el autor revive los duelos aéreos al igual que en los primeros capítulos de *Los Superlocos*. En estos episodios de 1941, *Nepomuceno* planea un vuelo de ida y vuelta a China en su avión llamado “Spirit of Espiridión” (en alusión al *Spirit of St. Louis*²⁰³). En la fiesta de despedida, *Nepo* se emborracha y estrella su nave. En el segundo intento, *Jilemón* sin querer arroja un cerillo en el tanque de gasolina del avión y éste explota.²⁰⁴ Vargas abandonó el tema de la guerra por unos meses, pero al siguiente año lo retoma.

En enero de 1942 apareció en la serie *Tyron CocaCola*, primo de *Nepomuceno*, quien es piloto aviador militar. Este personaje invita a *Jilemón* a ir a la guerra; los muchachos lo acompañan al combate y para esto visten un uniforme militar con un águila y una insignia en el lado izquierdo del pecho. Los muchachos combaten contra los supuestos enemigos, quienes en la viñeta usan cascos y llevan un brazalete. Toda esta parte de la historieta gira en torno a una “misión peligrosa” en la que tienen que llevar un mensaje. En la portada de uno de estos números²⁰⁵ se ve a *Jilemón* con uniforme militar abrazando a un personaje con rasgos orientales mientras que al fondo Vargas dibujó un hangar y un avión. Como podemos intuir el autor se tomaba a la guerra para desarrollar episodios aunque estos pueden ser

²⁰² *Pepín*, lunes 3 de febrero de 1941, no. 685.

²⁰³ El *Spirit of St. Louis* (Espíritu de San Luis) es el aeroplano con el que el piloto Charles Lindbergh realizó el primer vuelo transatlántico en solitario y sin escalas de Nueva York a París en 1927.

²⁰⁴ *Pepín*, sábado 5 de abril de 1941, no. 746,

²⁰⁵ *Pepín*, miércoles 15 de enero de 1942, no. 1037.

interpretados como si el autor asumiera una postura²⁰⁶. Ejemplo de esto es otro episodio de 1942, al calor de una pelea que *Jilemón* tiene con *Nepomuceno* y *Chava*, este trata de zafarse de la autoría de una de sus locuras argumentando que ni siquiera “había estado en México porque había ido a África a combatir nazis.”²⁰⁷ Esto muestra que la única alusión a los nazis es que hay que combatirlos, no secundarlos.

En cuanto al dibujo, estos años (1941-1942), Vargas utilizó la página entera como una viñeta completa para dibujar a los personajes. Es muy notorio que en algunas ni siquiera hay fondo probablemente por la carga de trabajo que tenía al realizar otras secciones dentro de la revista y la necesidad de sacar rápido el episodio del día.

Sobre la situación que se vivía después de la entrada de México en el conflicto bélico, en un episodio de 1943 Vargas incorporó una pequeña referencia a la medida de ahorro de hule que se estableció en el país. En la viñeta vemos al fondo un camión que, a falta de llantas, se mueve impulsado por los pies de los propios pasajeros. Con una flecha, Vargas indica que es “por economía del hule” y, en un primer plano el autor dibujó a *Jilemón* impulsando su auto con los pies. Aunque nuestro país era exportador de hule, las procesadoras estadounidenses no proporcionaron a México los derivados –del hule- para fabricar los neumáticos. “Vendió todo su cobre y todo su hule a Estados Unidos, pero sus propias industrias carecían del cobre refinado suficiente, del plástico y de las llantas [...] Aunque la

²⁰⁶ Este aspecto de la obra *Los Superlocos* de Gabriel Vargas podría compararse con Frank Miller, quien en los años ochenta fue acusado de tener una visión fascista tras la publicación de *Batman: The Dark Night Returns*. El autor ha declarado que el argumento lo hizo por diversión sin pensar en que podría interpretarse como una postura política. Independientemente de la posible ideología que *Los Superlocos* pudiera tener, esto no demerita la calidad artística del trabajo de Vargas como cronista ni le resta importancia a la historieta estudiada. En este aspecto, Edward P. Thompson afirmó en su conferencia titulada “Reflexiones sobre Jacoby y todo eso” que el historiador “escribe historia como historiador y se embarca en la polémica política como ciudadano, y una cosa no excluye a la otra; los dos papeles pueden solaparse o confundirse a veces, pero tampoco significa eso que se precise de llegar a grandes compromisos.”

²⁰⁷ *Pepín*, miércoles 17 de enero de 1940, no. 351.

escasez se padeció desde 1942 hasta bien terminada la guerra, el año más crítico fue tal vez el de 1943”.²⁰⁸ Lo mismo pasó con el petróleo. El detalle gráfico fue mínimo ya que, como ya se había mencionado en el capítulo anterior, tras la entrada de México a la guerra se suspendieron las garantías individuales y el derecho a la libre expresión oral y escrita.



Fig. 41. “Por economía del hule”. Pepín Lunes 27 diciembre 1943 No. 1749. Col. MUCAHI Bassoco

Cabe señalar que en este año otras historietas y autores de *Pepín* también usaron el conflicto bélico como parte de sus episodios. Ejemplo de esto es *Corazón del norte*, donde se ven cuadrillas de aviones caza en las viñetas y los pilotos son protagonistas de historias de amor.²⁰⁹ Es el caso de una de las portadas de esta serie donde vemos tres naves que están

²⁰⁸ Torres, Blanca, *México en la Segunda Guerra Mundial*, México: COLMEX, 1979, p. 177.

²⁰⁹ La historias de amor entre la guerra no sólo eran parte de las historietas. Pavel Granados, coordinador del catálogo de música popular mexicana de la Fonoteca Nacional afirma que:

La canción más popular de las que se cantaron durante la Segunda Guerra Mundial fue sin duda *Bésame Mucho*, de Consuelo Velázquez, la cual dice “Bésame Mucho, como si fuera esta noche la última vez”. La incertidumbre del mañana creó una serie de canciones en que los compositores pedían una última noche, disfrutar el instante, porque quien sabe si no, al otro día, la guerra podría separar a los enamorados. “Hay

disparando en pleno vuelo²¹⁰. En otro de los títulos, *Superhombre* aparece deteniendo a un avión de combate que quería derribar un avión de pasajeros²¹¹.

En cuanto al dibujo, para 1943 *Los Superlocos* ya presentan un entorno claramente urbano, aunque Vargas también incorporó detalles fantásticos: las personas que van por las banquetas se transportan en monociclos, cochecitos con cornetas alargadas, coches con alas de avión, etc. En este año, *Jilemón* vive en el “Callejón del Cuajo no.19” -espacio imaginario donde años más tarde vivirán los *Burrón-*, que es como cualquier vecindad de la Ciudad de México. Aquí *Jilemón* ya usa traje, moño y pañuelo blanco en el ojal. A veces lleva un sombrero y cuando no, aparece despeinado. De 1943 hasta principios de 1945, *Jilemón* perdió peso y adoptó como una de sus características el uso de un saco negro, chaleco y sombrero. En este proceso de “rejuvenecimiento” se hará llamar “bachiller”, título académico que en la década de los cuarenta iba de la mano con el prestigio social. “El ‘don’ ha quedado atrás, para ahora llamar a los licenciados, los ingenieros, el señor doctor [...]”.²¹² De su pasado militar, *Jilemón* sólo conservó sus apellidos –Metralla y Bomba-.

A pesar de la exaltación y heroísmo con que el Ejército Mexicano había participado en la Segunda Guerra Mundial, que llegó a su fin el 2 de septiembre de 1945, la figura del militar quedó atrás; dejó de tener presencia protagónica en la cultura popular. “El jefe del Ejecutivo pudo convencer entonces a los oficiales de las fuerzas armadas, con mejores

que vivir el momento, que nos importa el mañana”, decía una canción de entonces de Miguel Ángel Valladares o bien, aquella de Alberto Domínguez [titulada] *Humanidad*, que decía “humanidad, hasta donde nos vas a llevar”. Las voces de entonces murmuraban, rogaban, seducían, buscando perpetuar el instante. Ver Pavel Granados, podcast de la Fonoteca Nacional del 21 al 27 de agosto de 2017, “*Música de la Segunda Guerra Mundial*”, *Fonoteca Nacional*, disponible en <http://fonotecanacional.gob.mx/index.php/podcast-musica-popular-y-tradicional-mexicana>

²¹⁰ *Pepín*, sábado 18 de enero de 1942, no. 1040.

²¹¹ *Pepín*, jueves 16 de enero de 1942, no. 1038.

²¹² Martínez Assad, “El cine como lo vi y como me lo contaron” en *Entre la guerra y la estabilidad política*, México: Conaculta - Grijalbo, 1986, p. 352.

argumentos, del hecho de que la época de los jefes militares había definitivamente concluido mucho tiempo atrás y de que, para aplicar el nuevo proyecto económico, el país tenía necesidad en el futuro de un gobierno de civiles y de un partido definitivamente "institucionalizado".²¹³ Al asumir la Presidencia, el 1 de diciembre de 1946, Miguel Alemán Valdés dio inicio a las presidencias civiles.



Fig. 42. Dibujo enviado por un seguidor de *Los Superlocos*. *Pepín* Martes 24 agosto 1943 No. 1624. Col. MUCAHI Bassoco

Desde los primeros años de la historieta, Gabriel Vargas tuvo admiradores de todas las edades. Un ejemplo es el siguiente: en el *Pepín* del martes 24 de agosto de 1943, encontramos un dibujo que mandó un seguidor de *Los Superlocos*: “Manuel Niño A. de San Luis Potosí S.L.P. nos remitió éste ‘Jilemón’ para su publicación”. Por su parte, para deleite de los fans, en otro de los números se publicó un “mini poster” en donde se ve al protagonista de la serie junto a la fotografía del autor²¹⁴. Por su parte, a través de la historieta, Vargas se

²¹³ Garrido, Luis Javier, *Partido de la Revolución Institucionalizada. La formación del nuevo estado en México (1928 – 1945)*, p. 361.

²¹⁴ *Pepín*, domingo 9 febrero 1941, no 691.

mantuvo en contacto con sus seguidores, hecho que podemos ver a través de felicitaciones navideñas como la siguiente:

A todos nuestros lectores les deseamos que pasen su Navidad frente a un pavo al horno del tamaño de una avestruz rociado con abundante “caldo de oso”. También hacemos votos porque el nuevo año les “pinte” bonito porque si no, no es vida, de plano [...] Los “Super – Locos” (sic) les desean una feliz navidad y un próspero año nuevo y que vivan ciento cincuenta años, aunque de tan viejito lo tengan dentro de un cajón lleno de algodón, pero que los vivan [...] También les desean que Santa ‘Clos’ eche la casa por la ventana y les traiga un titipuchal de regalos, aunque lo dudamos francamente porque la crisis esta tan ‘juerte’ que por muchas ganas que tenga de satisfacerle todos sus deseos, no se va a poder²¹⁵.

Cambios en la serie

En su libro *Fenomenología del relajó*, Jorge Portilla define al relajó como una conducta cuyo sentido es suspender la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas; es decir, el individuo cancela la respuesta normal este valor, desligándolo del compromiso de su realización. Portilla aclara que no se trata simplemente de provocar risa y aunque el relajó tiene cierta relación con lo cómico, no es lo cómico.²¹⁶

Para la segunda mitad de la década de los cuarenta se radicalizó la trama en *Los Superlocos*. Para hacer la narrativa más ágil, Vargas usa viñetas de distintos tamaños y con distinta distribución. Además, para contar la trama se vale de unos personajes funcionan como coro griego: sostienen pancartas con los textos. En su libro *No sólo para niños*, Harold E. Hinds Jr y Charles Tatum escriben que este coro está compuesto por Los Muchachos²¹⁷, es decir, por *Chava* y *Nepomuceno*, pero no es así. Estos personajes incidentales sólo

²¹⁵ *Pepín*, viernes 27 de diciembre de 1946, no. 2841.

²¹⁶ Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajó*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 17-18.

²¹⁷ Hinds, Harold E. y Charles Tatum, *No sólo para niños: la historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007, p. 216.

aparecen al inicio de los capítulos, no tienen nombre ni mayor intervención en la historia principal.



Fig. 43. “Coro griego”. *Pepín* martes 18 de noviembre de 1946 no. 2803. Hemeroteca Nacional de México.

Por otra parte, *Jilemón* asciende socialmente y sus transas le resultan tan efectivas que pasa de vivir en el “Callejón del Cuajo” a ocupar una gran casa estilo colonial californiano en las Lomas de Chapultepec, barrio de clase alta. Afortunado en amores, *Jilemón* aparecía rodeado de mujeres que lo persiguen, ya sean sus admiradoras o las numerosas empleadas domésticas que viven en su casa, a quienes “apapacha” para no pagarles un sueldo.

A partir de 1945 *Jilemón* cambia de indumentaria: viste saco negro con chaleco y pañuelo en el ojal, continúa sin usar zapatos, lo que deja ver sus “patitas sin tufo” como indican los letreros explicativos. *Jilemón* cambia de sombrero de viñeta a viñeta —”a semejanza de Groucho Marx en las escenas bélicas de *Duck Soup*²¹⁸—; aparece con boinas,

²¹⁸ Monsiváis, Carlos, “En los ochenta años de Gabriel Vargas” en *La Jornada Semanal*, 10 de mayo de 1998.

gorras de golf, birretes, cascos, *shapkas* (gorro ruso de orejas flexibles), sombrero de charro, de palma (jipijapas), de copa, de marinerito y cachuchas. Para variar este detalle, Vargas puso basarse en catálogos y libros ya que en el dibujo es posible apreciar los detalles de estos accesorios.



Fig. 44. *Jilemón* con el pollo en la mano. *Pepin*, martes 27 de agosto 1946 No. 2719. Hemeroteca Nacional de México

Por otra parte, en algunos capítulos Vargas dibuja a *Jilemón* fumando cigarros con una elegante boquilla. A veces, en la mano lleva bastones, sombrillas y un pollo desguanzado llamado *Ramiro*, mismo que para 1948, cambió por un perro flacucho que utiliza como arma de defensa; cuando no lo abraza se convierte en “perro-bolsa” con el que reparte “perrazos y moquetazos” a quien se interponga en sus transas; otras veces, simplemente aparece a su lado. El medio de transporte de *Jilemón* serán cochecitos, triciclos, caballitos de palo y mini motos. A pesar de sus transas, el “bachiller” tiene un aire infantil, a semejanza de la novela

española anónima *El Lazarillo de Tormes*, novela en que vemos el abrupto paso de la niñez a la madurez, lo que hará que el personaje conserve caprichos infantiles siendo un adulto.

En los capítulos correspondientes a 1948 y 1949 *Jilemón* ya está caracterizado por su bestial apetito y sus festines pantagruélicos. En una sentada pide “media docena de conejos adobados, tres platillos de sesos de canarios, media ternera en su jugo, dos platillos de tlaconetes en su propia baba, quince metros de tripa de cañón entomatada”. También gusta comer exóticos platillos como “toro adobado, iguanas a la *piripitifir*, y lenguas de buey”. *Jilemón* no sólo tiene apetito de comida, sino también de mujeres, de dinero y de poder. El personaje es la representación del pueblo que está hambriento después de la escasez –en todo sentido- que se vivió durante la Revolución Mexicana y en el periodo posterior a esta. En estos años ya puede saciar el “hambre”, aunque cae en el exceso.

Conforme avanzó la serie, apareció también otro personaje que será una contraparte importante de *Jilemón*: *Cuatneta*. Ella es una pueblerina chaparrita, narizona y “poco agraciada”, según Vargas la describe; hay que aclarar que en el dibujo nunca se ve su cara completa ya que siempre está cubierta con un rebozo. Probablemente llegó a la ciudad como muchas personas que en la década de los cuarenta migraron a la capital del país en busca de una mejor forma de vida. El resto de los personajes le llaman “chaparrita tapón de alberca”. Cuando camina por la calle siempre va sorteando a los albañiles que la acosan. *Cuatneta* es ingenua, noble y desafortunada en el amor: el día en que se iba a casar con *Jilemón*, por su inseguridad huyó al ver que él se pone a repartir “últimos besos” entre sus admiradoras. Después del frustrado enlace matrimonial, *Cuatneta* permaneció al lado de *Jilemón* administrando su residencia y manteniendo una especie de relación amo-esclava: él la nombró “capitana de gatas”, es decir, jefa de las demás empleadas domésticas y bajo ese pretexto nunca le dio un sueldo.

Cuatneta fue el amor imposible de *El Güen Caperuzo*, aunque tuvo otros dos amores: *Epifanio*, mejor conocido como *Pifas*, llamado por Vargas “el albañilito de doble cuchara”, quien murió al caer de un andamio en el festejo de su boda (capítulos después revivió gracias a un médico loco aunque no se quedó con ella). Más adelante, el boxeador *Kid Vejigo* trató de ganarse sus favores, pero ella no le correspondió, probablemente por sentir que no merece nada de la vida, ni siquiera la felicidad. Nunca aceptó que su enamorado la llevara a una fonda porque según ella “eso es para gente rica”. Este personaje no puede dejar la condición de “criadita”; a través del dialogo vemos que ella se refiere a si misma de esa manera y que constantemente repite que “nació para eso”: “Yo siempre he sido humilde y no es una “güergüenza” andar mal vestida [...] “Perfiero” ser hacendosa y no andar vestida como muñeca y ser güena para nada”.²¹⁹ No hay rebeldía hacía su estatus y se conforma con lo que obtiene. Un aspecto muy importante de este personaje, es que a partir de su aparición, Vargas dibuja con más detalle la casa de *Jilemón*, el cual es el espacio privado del protagonista como lo veremos más adelante.

También aparecen otros personajes femeninos que son mujeres que *Jilemón* conquista. La primera de ellas es *Elodia*, muchacha presumida que, bajo la influencia de su ambiciosa madre, se comprometió de manera interesada con *Jilemón* pero después lo cambió por *Chava*, con quien se casó. La segunda es *Glafira*, una estudiante de taquigrafía y *Chilaca*, una sirvienta de una casa rica a quien *Jilemón* corteja por considerarla una muchacha sencilla que no está interesada en su fama.

Otro de los compañeros de parranda de *Jilemón* es su abuelo *Silvino Metralla*, quien es igual de cábula que él. Los dos gustan de escaparse a los cabarets de moda a espaldas de

²¹⁹ *Pepín*, sábado 29 de octubre de 1948, no. 3512.

Loretito Gamuza de Metralla, abuela de *Jilemón*. A pesar de su edad, *Silvino* es un rabo verde que coquetea con las criadas que viven en la casa de su nieto mientras *Loretito* no está presente. *Jilemón* sigue siendo un “trácala” que usa su ingenio para obtener dinero; no teme llorar o tirarse al suelo con tal de chantajear a los demás. Los lazos familiares no impedirán que sus abuelos sean víctimas de sus engaños:

-*Abuelo*: Obras con una sangre fría que me dejás asombrado, *Jilemón*

-*Jilemón*: Eso es precisamente la clave de mi éxito en la vida.

-*Abuelo*: es admirable tu concha, nieto. Con razón eres tan famoso en toda la república.²²⁰

Otro cambio gráfico que hubo en la serie a partir de la mitad de la década de los 40 son los fondos y los espacios donde se desarrolla: Gabriel Vargas hizo de la Ciudad de México un actor importante. En varios episodios, los personajes aparecen caminando en lugares emblemáticos y conocidos para los habitantes de la metrópoli de su tiempo. La reconfiguración del espacio fue captada en las viñetas: los edificios en construcción, el comportamiento de los capitalinos en el espacio, sus costumbres, diversiones y ocupaciones, aspectos que se analizarán en el siguiente capítulo.

²²⁰ *Pepín*, domingo 26 de junio de 1949, no. 3751.

Capítulo 3. Los senderos de la Ciudad de México

Tanto, tanto Dios le dio al capitalino
tiene todo pa' poder gozar
una linda capital de oro tan fino
de nada al mundo le tiene que envidiar.
-Xochimilco, Tito Guizar (1948)

Gabriel Vargas hizo a la ciudad un actor importante en *Los Superlocos*; la historieta está clara y expresamente situada en el tiempo y el espacio de la capital del país en los años cuarenta, época en que se inauguraba la era del *Milagro Mexicano*. En varios episodios *Jilemón* y otros personajes de la serie aparecieron caminando en lugares emblemáticos y conocidos para los habitantes de la metrópoli de aquel entonces. En comparación con el inicio de la historieta, en los capítulos posteriores a 1945 *Jilemón* se movió por las principales avenidas donde se situaban los nuevos y modernos edificios de la urbe, que ya eran reconocibles en el dibujo.

Para el observador, la ciudad puede ser un universo de posibilidades. Como escribió Vicente Quirarte: “leemos la ciudad al caminarla, al descubrir su rostro inédito, al trazar el mapa de nuestro tránsito por ella”.²²¹ Es así como los recorridos por la ciudad fueron parte fundamental del trabajo de Gabriel Vargas, según afirmó en entrevistas:

desde el principio me preocupó mostrar cómo vive el mexicano. Agarré como tarea todas las noches recorrer la ciudad de México, entonces yo trabajaba a lo bestia [...] Retomé las actitudes del barrio y de las carpas, eso era lo quería. Traté de reflejar cómo vive el mexicano.²²²

²²¹ Quirarte, Vicente, *Amor de ciudad grande*, México, FCE, IIB, UNAM, 2011, p. 15.

²²² José Pulido, “Casi un siglo con Gabriel Vargas” en *Revista Zócalo*, no. 65, Julio 2005.

En este apartado se aborda el uso de las viñetas como unidad y conjunto. Esto quiere decir que se verán por un lado los lugares reconocibles dibujados en *Los Superlocos*; y por el otro, el recorrido que todas las viñetas componen para conformar la ciudad retratada por Vargas. Cabe señalar que para representar el espacio donde transcurre la historieta, Vargas maneja dos estilos: al inicio de la serie, hay coherencia entre personajes y escenario, es decir, ambos están en el mismo nivel de iconicidad, de tal forma que personajes y fondo están integrados. A partir de 1945 Vargas utilizó un recurso que Rubén Varillas define como *enmascaramiento*, el cual consiste en la colocación de personajes caricaturizados dentro de paisaje realista y tiene como finalidad aportar similitud a la obra a través de la identificación y la proyección del yo.²²³ Para esto, posiblemente el autor se basó en fotografías o en bocetos tomados del natural. Consideramos que esta técnica le otorga carácter documental a la historieta, ya que las ilustraciones son un testimonio visual de los monumentos y edificios representativos de la época.

A continuación, se recopilan las sendas de la Ciudad de México plasmadas dentro de la historieta, así como su relación con el movimiento de los personajes de *Los Superlocos*. Las referencias a calles y edificios de la capital no sólo aparecen en el dibujo sino que también se leen en los textos.

Lugares de tránsito

Desde principios del siglo XX la fisonomía de la ciudad de México empezó a cambiar. Viejas casonas del Centro Histórico fueron derrumbadas -o se les dejó de dar mantenimiento- para construir nuevos edificios; a esto se le sumó el problema de las rentas congeladas que se

²²³ Varillas, Rubén. *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*.

impusieron en el decreto de 1941 y que contribuyeron al deterioro de inmuebles antiguos. Debido al aumento en el número de automóviles y la necesidad de vialidades que facilitarían la movilidad, se abrieron nuevas y amplias avenidas, además de que se requirió construir más viviendas. A inicios de la década de los cuarenta el país estaba viviendo los primeros años del llamado *Milagro Mexicano*

en ese periodo los cambios surgidos en el contexto socioeconómico mexicano influyeron en el desarrollo de la arquitectura de la posguerra, mismos que favorecieron el cambio arquitectónico y urbano; en ese sentido, los gobernantes se avocaron a emplear la relativa bonanza nacional en la ampliación de las obras de beneficio social, mientras que la iniciativa privada contó con medios que le permitieron ponerse al día en el campo de la edificación²²⁴.

A través de la lectura de la historieta podemos deducir que la ciudad retratada por Gabriel Vargas tenía bordes, que no necesariamente eran un elemento fronterizo para toda la población pero sí para el autor; los bordes “constituyen para muchas personas importantes rasgos organizadores, en especial en la función de mantener juntas zonas generalizadas”.²²⁵ La ciudad en *Los Superlocos* comprende partes de las avenidas principales de los años cuarenta: San Juan de Letrán (actualmente Eje Central Lázaro Cárdenas) -en su traza que va desde Salto del Agua hasta 5 de mayo-, la Avenida Juárez completa, y el Paseo de la Reforma -desde la Glorieta del Caballito hasta el Bosque de Chapultepec-, así como las calles del primer cuadro del Centro Histórico, en donde se mezclaba la arquitectura moderna con las construcciones coloniales.

²²⁴ Noelle, Louise, “Arquitectura/México y la arquitectura internacional”, en *Imaginario de Modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*, Ettinger, Catherine R. (coord.), México, Porrúa, 2015, p. 88.

²²⁵ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*, p. 62.

Calles del Centro Histórico

Nuestro recorrido por la ciudad de Gabriel Vargas comienza en el corazón de la urbe: en una viñeta la silueta de la Catedral Metropolitana —la cual se ve al fondo de la explanada del Zócalo— sirve de escenario para situar a dos personajes de la historieta, quienes se detienen en su recorrido a conversar en una de las esquinas. En este sitio Vargas retrató la entrada al Gran Hotel de la Ciudad de México. La plaza luce desolada, sin gente y sin movimiento. A Vargas no le interesa contarnos lo que sucede en el Zócalo; este dibujo sólo es una referencia grafica para que el lector ubique a *Kid Vejigo* y a *Jilemón*, quienes pasean por la calle 5 de febrero, esquina con la Plaza Mayor.

Resulta interesante que, en los ejemplares estudiados, Vargas no situó a ninguno de los personajes dentro de la Plaza Mayor de la Ciudad de México. Hay referencias graficas a la Catedral sólo en tres viñetas²²⁶ a lo largo de toda la serie; podemos intuir que este recinto religioso había dejado de ser un centro de reunión y escaparate social, como lo era durante el Porfiriato. La rápida urbanización que se dio luego de la Revolución hizo que la configuración de la ciudad cambiará. Salvador Novo escribió que “el centro geográfico de la ciudad no es ya de ninguna manera el que por tal seguimos reconociendo: un Zócalo colonial, en torno al cual se congestionan las actividades comerciales, al paso de tortuga de los coches sin estacionamiento posible [...] que suma millones anuales en desperdicio de gasolina, tiempo, energía.”²²⁷ Vías como Paseo de la Reforma y Av. Juárez se convirtieron en centros de reunión y comercio que, como veremos más adelante, son el corazón de los recorridos de los personajes de Vargas.

²²⁶ En los episodios correspondientes a *Pepín*, viernes 29 de octubre de 1948 no. 3511, *Pepín*, domingo 21 de noviembre de 1948 no. 3534 y en el episodio del *Pepín*, viernes 26 de noviembre de 1948 no. 3539.

²²⁷ Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, p. 403.

En *Los Superlocos* aparece también la otra cara de la urbe. Aspectos como la pobreza y mendicidad, que podrían tomarse como negativos, no son dibujados con desprecio ni horror por Gabriel Vargas. Ejemplo de esto son las viñetas donde la arquitectura colonial de las calles del Centro Histórico se deja ver detrás de los puestos de comida callejera y vendedores ambulantes. El autor retrata a la gente, con la ropa desgastada, que come al lado de los perros callejeros y de la basura. A principios de los cuarenta la preocupación por tener “una ciudad presentable” era palpable en publicaciones como *Revista de Revistas*:

La ciudad de México puede y debe ser una ciudad limpia y bella. La cooperación con los funcionarios que se proponen realizar la obra que libraría de la suciedad, conviene se preste por todos aquellos que amen la cultura y el progreso [...] Guerra a muerte, pues, a la inmundicia y a los que no lo hagan porque —según su opinión— “la cáscara guarda el palo”, que les echen un lazo y los lleven a bañar. Porque si queremos una Capital aseada, debe comenzarse porque sus moradores se laven la cara.²²⁸

El fenómeno de la mendicidad en la Ciudad de México era un asunto gubernamental en ese momento²²⁹. La campaña emprendida en estos años incluso llegó en forma irónica al suplemento *Relámpagos*²³⁰ que se publicaba en la revista *Pepín*:

Las buenas intenciones del Secretario de Asistencia, doctor Gustavo Baz, relativas a limpiar la ciudad de mendigos, internando a estos en campos de concentración “ad hoc”, han tropezado con un obstáculo: para construir esos campos se necesita saber cuántos mendigos hay en México, pero resulta que en

²²⁸ México se lava la cara, *Revista de revistas*, 1942.

²²⁹ “Durante el periodo de reconstrucción del México posrevolucionario, las autoridades se interesaron por contar con ciudadanos saludables y trabajadores productivos. Preocupados por el creciente número de adultos y niños que mendigaban por las calles, se establecieron a partir de 1930, por medio de la Beneficencia Pública, las campañas contra la mendicidad con el fin de enviarlos a diferentes establecimientos asistenciales para disciplinarlos, instruirlos y enseñarles un oficio que les permitiera ser útiles para la sociedad”. Véase Alanís Rufino, Celia Mercedes, “La niñez desvalida y las campañas contra la mendicidad en México en la década de 1930” en *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, núm. 98, 2014. p. 71.

²³⁰ Ver capítulo 2.

Economía se han economizado el trabajo de levantar una estadística en particular.²³¹

Como una crítica a las soluciones propuestas por el gobierno, en uno de los capítulos de 1941 *Jilemón* organizó su “Asociación de mendigos”; él propone que en adelante, los mendigos se definan como “recolectores de dádivas”, y les pide a sus reclutados que “en vez de dar lastima, lo que deberían hacer es bañarse y presentarse muy elegantes para inspirar confianza”²³².

En *Los Superlocos*, el personaje que nos lleva de la mano por las sendas del Centro Histórico es el boxeador *Kid Vejigo*. Como prácticamente todo el dinero que ganaba en las peleas se lo quitaba *Jilemón*, quien era su manager, el atleta anda a “patín” ya que no le alcanzaba ni para el camión, como vemos en los dibujos que corresponden a distintos episodios. *Vejigo* camina tranquilo y pasa al lado del Reloj Otomano²³³, monumento de base rectangular decorada con arcos tipo morisco, que está situado en la en la calle de Bolívar esquina Venustiano Carranza. Vargas plasmó a detalle el monumento ha estado en la llamada Plaza de la Ranita desde 1910, año en que la comunidad libanesa lo obsequió con motivo del centenario de la Independencia de México. En la viñeta vemos que en la parte superior se sitúa la caratula del reloj, y como remate tiene una cúpula. Asimismo, el autor dibujó los edificios y coches que circulan por el lugar.

Viñeta tras viñeta, Vargas dibuja el andar de *Vejigo*; en otra ocasión el personaje es plasmado junto a la escultura de Alexander Von Humboldt que se asoma detrás de una barda y las ramas de un árbol. Del lado izquierdo aparecen dibujadas las rejas del antiguo templo de San

²³¹ *Suplemento Relámpagos*, en *Pepín*, 22 de febrero de 1942, no. 1076.

²³² *Pepín*, lunes 31 de marzo de 1941, no.741.

²³³ *Pepín*, jueves 26 de agosto de 1948 no. 3447.

Agustín, que en ese tiempo funcionaba como la Biblioteca Nacional. En la esquina aparece detallado el letrero que anuncia al Edificio CIDOSA²³⁴, acrónimo de la Compañía Industrial de Orizaba S.A. Se aprecian dos columnas a la entrada del mismo y parte del detalle de la herrería que tienen las ventanas. El inmueble de estilo francés que fue construido por Paul Dubois y Fernando Marcón en 1924, estaba en la esquina de República de Uruguay e Isabel la Católica.



Fig. 45. Café Tupinamba. *Pepín*, domingo 19 de septiembre de 1948. Hemeroteca Nacional de México.

Vejigo se encuentra a *Jilemón* y se detienen a conversar. Detrás de ellos se ve un enorme letrero que dice Café Tupinamba²³⁵, establecimiento que se encontraba sobre la calle de Bolívar. En el dibujo vemos la fachada, que tenía enormes ventanales y cortinas. En dos viñetas continuas podemos ver que el autor utilizó el mismo fondo. Humberto Musacchio escribió que este lugar era “sede de muchas y muy ruidosas peñas de toreros, escritores, gente de radio y de fútbol”²³⁶.

²³⁴ *Pepín*, sábado 6 de noviembre de 1948 no. 3519.

²³⁵ *Pepín*, miércoles 15 de septiembre de 1948 no. 3467.

²³⁶ Musacchio, Humberto, “Protestan por cierre de un café” en *Excélsior*, 19 de septiembre de 2011.

En este recorrido aparece la Cámara de Diputados²³⁷, hoy Asamblea Legislativa del Distrito Federal. Frente al edificio, en primer plano de la viñeta, del lado izquierdo se ve parte de un letrero de farmacia. Debajo hay un grupo de personas que, junto a los coches y un camión, esperan la luz verde del semáforo. Un vendedor con su carrito de helados se confunde entre la gente que está frente a la acera y aparece, apenas esbozada, una mujer que trae vestido y un abrigo; ella está caminando hacia el otro lado de la vía. Mientras va pensando en *Cuatneta*, *Kid Vejigo* se lanza imprudente sobre el paso vehicular: “Su pena es tanta que hasta lleva la vista nublada y pasa las calles sin fijarse, exponiéndose a que se lo lleve de corbata un “Tacuba”²³⁸. *Kid Vejigo* se dirige a una pulquería para aliviar su mal de amores: “Pa olvidar una mujer, no hay como ir a inflar con caldo de oso [pulque]”²³⁹. A través de su paseo por la Ciudad de México vemos que “en los cafés se reunían cotidianamente los escritores, periodistas, artistas, intelectuales y actores. Por otro lado en las pulquerías se reunía la gente del pueblo y se citaban los obreros”²⁴⁰.



Fig. 46. Antigua Cámara de diputados, *Pepín*, martes 10 de agosto de 1948, no. 3431. Hemeroteca Nacional de México

²³⁷ *Pepín*, martes 10 de agosto de 1948, no. 3431.

²³⁸ *Pepín*, martes 10 de agosto de 1948, no. 3431.

²³⁹ Gabriel Vargas inventó el término “caldo de oso” para referirse al pulque. *Pepín*, martes 10 de agosto de 1948, no. 3431.

²⁴⁰ Matabuena Peláez, Teresa, *La ciudad de México a través de la Compañía Industrial Fotográfica*, México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 24.

Como podemos ver en este recorrido del personaje *Kid Vejigo*, “la localización del mismo en un contexto realista responde a la búsqueda de verosimilitud: un escenario exótico o familiar, pero descrito de un modo creíble, facilita la implicación del lector en el desarrollo de la ficción”²⁴¹. En *apocalípticos e integrados*, Umberto Eco, define esta característica como “continuum” del cual explica que “el montaje de la historieta no tiende a resolver una serie de encuadres inmóviles en un flujo continuo, como en el film, sino a realizar una especie de continuidad ideal a través de una real discontinuidad”²⁴². En las viñetas que corresponden a los recorridos de la ciudad, Vargas se auxilia de los dibujos de edificios emblemáticos —lo Eco llama “elementos esenciales”— para desmenuzar una continuidad que el lector une en su imaginación “resolviendo una serie de momentos estáticos como una cadena en movimiento”²⁴³.

Jilemón también recorrió los caminos del Centro, pero él apareció dibujado a bordo de su coche o su motocicleta. En una de las viñetas de 1947²⁴⁴ se alcanza a reconocer la famosa esquina de los elegantes almacenes que era un referente en el Porfiriato; comprendía el Palacio de Hierro, El Puerto de Liverpool, y el Centro Mercantil que se ubicaban en la Avenida 20 de noviembre y Venustiano Carranza. En primer plano Vargas dibuja a este personaje, quien pasa circulando por estas calles a bordo de su vehículo. En otra viñeta de la historieta aparece el edificio del Banco de México, cuya entrada se encuentra flanqueada por dos cariátides; este sigue en pie sobre la calle 5 de febrero. En el dibujo se ve a *Jilemón* y a *Chava* conversando en el pórtico, dispuestos a seguir su recorrido por las calles del Centro.

²⁴¹ Varillas, Rubén. *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*, p. 57.

²⁴² Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets Editores, 1965, pp. 157-158.

²⁴³ Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. p. 158.

²⁴⁴ *Pepín*, lunes 3 de febrero de 1947, no. 2879.



Fig. 47. *Pinolillo* pidiendo limosna en la calle de Madero. *Pepín* 24 de agosto de 1940, no. 540. Hemeroteca Nacional de México.

Otra de las vías que unía a San Juan de Letrán con el Zócalo era la calle Francisco I. Madero; aparece en otra de las viñetas en que los peatones se dirigen a la Plaza Mayor o a Letrán. *Jilemón* recuerda en alguna de sus conversaciones que es el lugar a donde mandaba a su hijo a mendigar: “cuando yo estaba en México y mi hijo *Pinolillo* me veía en la chilla, se iba a Francisco I. Madero a pedir limosna.”²⁴⁵

Vargas también posa el ojo en las personas que pasaban diariamente por esta senda; en sus viñetas nos muestra a las oficinistas que salen de sus centros de trabajo y alegremente se dirigen a su casa por las tardes: “Por Madero, como a las 5 de la tarde, hay un desfile de bellezas que a uno nomás se le van los ojos...”²⁴⁶ La descripción recuerda a la serie fotográfica de Nacho López titulada *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero*, publicada en 1953 en la revista *Siempre!* En ésta, el fotógrafo capturó las miradas acosadoras de los transeúntes quienes se detienen para ver pasar a una hermosa mujer quien camina tímida y nerviosa por las calles del Centro Histórico.

²⁴⁵ *Chilla* en lenguaje coloquial es no tener dinero. *Pepín*, sábado 24 de agosto de 1940, no. 540.

²⁴⁶ *Pepín*, domingo 2 de febrero de 1947, no. 2878.

La conquista del espacio urbano por parte de la mujer exploradora, la que exige y gana su lugar como emperatriz autónoma tiene sus hitos en la historia de la ciudad de México. La instantánea de Nacho López es tan importante para la historia y el arte como la que registra con sus letras Ángel del Campo cuando *la Rumba* recorre el portal de las Flores, derruido cuatro años después, o los 825 pasos entre La Sorpresa y el *Jockey Club* que tatúa sonoramente con sus botines la Duquesa Job de Manuel Gutiérrez Nájera²⁴⁷.

San Juan de Letrán

A diferencia de las mujeres que caminan por Madero, *Jilemón* intencionalmente usa las avenidas como el espacio para alardear; Vargas lo dibuja muy elegante, con chaleco, moño y pañuelo en el ojal y con un bastón que no usa para caminar, sino para lucirse. Cada vez que *Jilemón* pasa por una avenida importante, como San Juan de Letrán, va “dándose su pavo”. Su acompañante le dice: “¡Sí, sí, ya lo ví! Se va usted de ladito cada vez que pasa una muchacha junto a usted. ¡Jum! Hasta que no le den una buena entrada de cachetadas se le va a quitar lo payaso”²⁴⁸.

En varias entrevistas, Gabriel Vargas mencionó que una de las avenidas por las que más le gustaba caminar era por “la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán”, como la llamó Efraín Huerta en su poema *Declaración de Odio*, de 1937. En alguno de sus recorridos posiblemente se encontró con cantantes, actores y deportistas que pasaban por ahí para ir a la estación XEW, que se encontraba en la calle de Ayuntamiento. El escritor Vicente Quirarte afirma que:

En cuanto pones el pie en San Juan de Letrán, redescubres que ésta fue la calle de la ciudad por antonomasia. Por San Juan de Letrán caminó todo México, cuando la calle era la arteria inagotable de la urbe, fuente para la sed vampírica de sus exploradores. Caminó todo México, porque al contrario de otras calles que permiten ser ejercidas desde el autobús o el automóvil, San Juan de Letrán es el

²⁴⁷ Quirarte, Vicente, *Amor de ciudad grande*, México, FCE, IIB, UNAM, 2011, p. 182.

²⁴⁸ *Pepín*, miércoles 11 de febrero de 1948, no. 3250.

espacio por excelencia del peatón. Río Amazonas de tu orografía urbana, la ciudad de México se llamaba San Juan de Letrán.²⁴⁹

Desde el Porfiriato, la apertura de nuevas vialidades fue otra de las formas de “modernizar” a la ciudad y dotarla de amplias calzadas que después se convertirían en lugares de tránsito de los capitalinos. “En la década de los años treinta se abrieron varias avenidas: San Juan de Letrán, 20 de noviembre, República de Venezuela, y años después, la más larga de todas, la de los Insurgentes”.²⁵⁰ Como señala Hector de Mauleón, “fue la avenida que en la década de los 30 del siglo pasado inauguró la modernidad urbana”²⁵¹. En un dibujo poco conocido que Gerardo Murillo “Dr. Atl” realizó en 1940, el artista plasmó una escena nocturna donde Letrán luce llena de anuncios luminosos, con automóviles y gente que salía a disfrutar de la vida nocturna que ofrecía esta senda.



Fig. 47. San Juan de Letrán, Dr. Atl (Gerardo Murillo) Ca. 1940, Atl-color/masonite. Colección Carlos Lazo Margain

²⁴⁹ Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850 – 1992*, México, Ediciones Cal y Arena, 2001, p. 610.

²⁵⁰ Martínez Assad, Carlos, *La patria en el Paseo de la Reforma*, UNAM, 2005, p. 155.

²⁵¹ De Mauleón, Héctor, *Nostalgia por San Juan de Letrán*, domingo 1 de enero de 2006, *El Universal*. Consultado en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad/73193.html>

Al convertirse San Juan de Letrán en una calle principal, se construyeron nuevos edificios y por ende, empresas y secretarías de gobierno mudaron sus centros de trabajo al corazón de la ciudad; por ella pasaba el tranvía y también estaban los cafés, como el “Súper Leche”, y los cines a los que acudían los oficinistas y burócratas al concluir su jornada laboral. Durante los años cuarenta, esta avenida reunió salas cinematográficas como “Novelty”, “Teresa”, “Princesa”, “Avenida”, “Savoy” y “Cinelandia”; en uno de los dibujos vemos parte del letrero de este último, ²⁵² el cual se encontraba en esquina con Madero. Aunque las sendas constituían elementos urbanos importantes, su importancia “variaba de acuerdo con el grado de familiaridad con la ciudad”²⁵³. Y como vemos, San Juan Letrán era la avenida más conocida, tanto por las personas que trabajaban en la zona como por quienes sólo iban a divertirse.



Fig. 48. San Juan de Letrán. Al fondo se ve el Cine Teresa.
Pepín, lunes 9 de febrero de 1948 no. 3248. Hemeroteca Nacional de México

²⁵² *Pepín*, domingo 29 de agosto de 1948, no. 3450.

²⁵³ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. p. 64.

En otra ilustración el autor retrató a la gente que va caminando por San Juan de Letrán. De un lado de la acera hay tres edificios altos y coches estacionados a lo largo de la vialidad; del otro lado, hay peatones esperando en una esquina. En la parte superior de la viñeta se ve el cableado del tranvía y parte de las tiendas. El dibujo de Vargas representa la gran cantidad de personas que transitaban diariamente por esta avenida, los transportes que llevaban a la gente del trabajo a sus hogares y el movimiento de una de las arterias principales de la Ciudad de México de los cuarenta. En la misma viñeta vemos que en la esquina de Letrán con Avenida Juárez confluyen dos inmuebles. El primero de ellos es el edificio de la Compañía de Seguros La Nacional, que se ve de espaldas; el segundo es el Palacio de Bellas Artes, del cual podemos observar parte de la cúpula y la fachada. Al fondo se percibe la estructura de hierro que años después soportaría al edificio de La Mariscal, que se ubicaba en San Juan de Letrán y Avenida Hidalgo y que actualmente ya no existe. Mientras que la representación de los transeúntes es muy cercana a un dibujo realista, los personajes de la historieta están caricaturizados; esto nos deja ver claramente la técnica del enmascaramiento de la cual se auxilió el autor para destacar a los personajes de *Los Superlocos*.



Fig. 49. San Juan de Letrán. *Pepín* miércoles 11 de febrero de 1948 no. 3250. Hemeroteca Nacional de México

Por otra parte, en el dibujo, se revela la ubicación del “Taquero de San Juan, rey del taco de cartón” ya que aparece la placa con el nombre de la calle 16 de septiembre, esquina con Letrán. Gabriel Vargas convierte a este vendedor en el actor principal de esta avenida. En varios capítulos hay mención a este sujeto y se describe que sus tacos parecen hechos de papel, por lo delgados que son, pero que tienen mucho éxito en sus ventas. Como escribió José Emilio Pacheco, en otros tiempos esta calle olía a “tacos de canasta y de carnitas, a tortas compuestas, tepache, jugo de caña, aguas frescas”²⁵⁴. Vargas hace referencia este comerciante en otros capítulos: en uno se le ve rodeado por la gente que espera su orden de comida²⁵⁵, y en otro vuelve a mencionarlo cuando *Jilemón* camina por esta avenida: se ve la

²⁵⁴ Quirarte, Vicente, *Elogio de la Calle, biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*, México: Ediciones Cal y Arena, 2004, p. 612-613.

²⁵⁵ *Pepín*, jueves 25 de diciembre de 1947, no. 3202.

fachada del Cine Teresa²⁵⁶ y al “taquero millonario”.²⁵⁷ El dibujo nos permite reconocer los antiguos inmuebles coloniales en contraste con la arquitectura moderna.

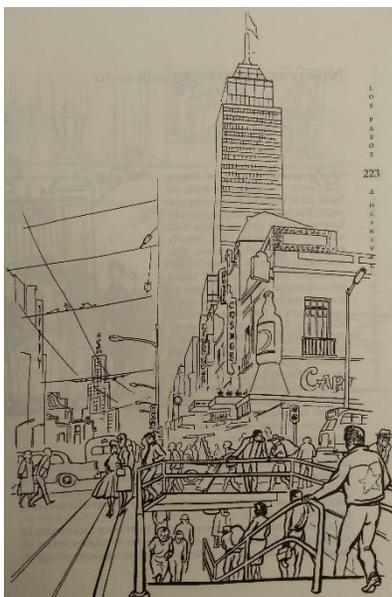


Fig. 50. San Juan de Letrán dibujado por Alberto Beltrán en *Todo empezó en domingo*, publicado en 1959, p. 233

Años más tarde, esta misma esquina fue parte de los recorridos de la escritora Elena Poniatowska y el caricaturista Alberto Beltrán que quedaron registrados en el libro *Todo empezó en domingo*, de 1959. El dibujo de Beltrán es similar a Vargas, en cuanto a que ambos retrataron el edificio de La Mariscal, el Palacio de Bellas Artes, los cables tranvía y el letrero del cine Cosmos. Sin embargo, el dibujo de Beltrán se diferencia de la viñeta de Vargas en cuanto a que en éste ya aparece la Torre Latinoamericana.

²⁵⁶ *Pepín*, miércoles 31 de enero de 1948, no. 3239.

²⁵⁷ No he localizado en ninguna crónica a este personaje, por lo que esta mención es lo único que se sabe acerca de su existencia.



Fig. 51. Edificio de la compañía General Electric. *Pepín*, jueves 16 de septiembre de 1948 no.3468. Hemeroteca Nacional de México.

En otro capítulo *Jilemón* va en su “motochaqueta” sobre San Juan de Letrán; va sumido en sus pensamientos y sólo por el texto sabemos que por ir ensimismado en sus transas casi “atropella a un panadero tirándole su canasto, rodando las conchas hasta media calle y quedando las campechanas hechas mil pedazos”²⁵⁸. La avenida luce concurrida. En la esquina se ve pasar un enorme camión. Al fondo de la viñeta está el edificio de la compañía General Electric: el logo de la marca aparece dibujado en la esquina de *Letrán* y Artículo 123. Este inmueble pervive en la actualidad, aunque después del sismo de 1985 se le quitaron unos pisos de altura.

²⁵⁸ *Pepín*, jueves 16 de septiembre de 1948 no.3468.



Fig. 52. Explanada de Bellas Artes. Al fondo el edificio Guardiola. *Pepín*, miércoles 4 de febrero de 1948, no. 3243. Hemeroteca Nacional de México.

La ciudad empezaba a cambiar de fisonomía con la construcción de edificios como el Guardiola (1941) del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, que se ubicaba en San Juan de Letrán y Madero en contraesquina con el Palacio de Bellas Artes. La fachada de la construcción art decó aparece de fondo mientras vemos los peatones en la explanada, que en esa época era muy pequeña. En el primer plano, del lado izquierdo de la ilustración, se aprecian las columnas y la escalinata del Palacio mientras que del lado derecho se ve el costado de un camión que dice Lindavista. Detrás de este transporte, aparece dibujado el detalle más importante de esta viñeta: parte de la fachada art decó del antiguo inmueble de la Compañía “La Latinoamericana Seguros, S.A.”, antes de que fuera demolido para dar paso a la moderna Torre Latinoamericana, que fue el edificio más alto de México desde su inauguración en 1956 hasta 1972.



Fig. 53. Fotogramas de la película “Esquina, bajan...!”, de Alejandro Galindo (1948)

Durante los años cuarenta, los camiones, que ya eran parte del paisaje urbano, pasaron a formar parte de las temáticas de películas como “Esquina, bajan...!” de Alejandro Galindo (1948), comedia urbana que narra la competencia entre las líneas camioneras que circulaban en la creciente Ciudad de México. Dentro de la cinta, los músicos –interpretados por Marco Antonio Campos “Viruta” y el Trío Latino- cantan a los pasajeros del transporte público una canción que describe de manera chusca el suplicio para moverse diariamente:

En las cosas detestables que tenemos
los camiones son muy dignos de mención
ay de aquel que necesita su servicio
porque debe hacer de tripas corazón.

Los choferes sin pensar que llevan gente
Ponen frenos o se arrancan con furor
estrujando al pasajero de tal modo
que al bajarse causan lástima y dolor.

Y ahí va el camión corriendo con coraje
Y el conductor y el cobrador, y el inspector moliendo a su pasaje [...]

Cobradores hay tan sucios que parecen
encargados de expendio de carbón
en el cambio dan de vuelta más bacilos
que microbios puede haber en un panteón

A las horas en que viajan los empleados
ya es un triunfo encaramarse en un camión
y una vez que esta uno arriba cual sardina
pues ni modo, hay que tener resignación²⁵⁹

Estos versos parecen describir los camiones que Vargas dibujó en la serie; ahí estos vehículos aparecen saturados de gente y por las ventanas se asoman las cabecitas de los pasajeros apretujados. Coincidentemente, la cinta de Galindo inicia con una toma de la

²⁵⁹ En los créditos de la película aparecen Raúl Lavista y Nacho García como los encargados de los arreglos musicales.

esquina de San Juan de Letrán y 5 de mayo, donde podemos ver el Edificio Guardiola para ubicarnos en la parada de esta esquina. Las paradas de transporte público que aparecen en la película y en la viñeta de la historieta se ubicaban en el mismo punto de la ciudad, lo cual nos permite ver la importancia de este cruce de sendas

la confluencia o lugar de una pausa en el transporte tiene una importante decisiva para el observador de la ciudad. Como en las confluencias deben adoptarse decisiones, la gente aguza su atención en esos lugares y percibe los elementos vecinos con una claridad mayor de la corriente.²⁶⁰

En cuanto a los medios de transporte, en *Los Superlocos* siempre hay presencia de los automóviles. Al inicio de la serie, en los dibujos no se representa un modelo específico, aunque conforme avanza la historia, empiezan a aparecer los autos Ford. En las viñetas Vargas dibuja el Cadillac de *Jilemón* desde una perspectiva lateral, lo que hace que se vea enorme la parte de los faros, demostrando así el poder y el estatus del personaje.

Avenida Juárez

En la cinta *Historia de un abrigo de Mink* (1952), protagonizada por Silvia Pinal, un fragmento de la trama se desarrolla en una refinada peletería situada en Avenida Juárez. La ubicación de estas escenas no fue casualidad sino reflejo del estatus que esta vía tenía en la época. Importantes tiendas y boutiques, así como lujosos hoteles y cines, le conferían una atmósfera cosmopolita y elegante.

En *Los Superlocos*, esta senda también sirvió de escenario para la película “Enamorada”, de *Jilemón*²⁶¹, clara parodia del filme del mismo nombre, dirigida por Emilio “Indio” Fernández,

²⁶⁰ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. p. 92.

²⁶¹ *Pepín*, martes 11 de noviembre de 1947, no. 3158.

en 1946, de la cual se hablará más adelante. En esta metaficción, la protagonista, *Cuatneta*, reconoce a *Pifas* –su prometido que ha esperado por años- vestido con una camisa estampada y fumando una pipa, acompañado por una “gringa cabeza de zacate” rubia y delgada, a quien le dice “I love you, Josephine” [sic.]. Él, aunque la reconoce, intenta pasar por un extranjero hablando en inglés —what? what?—; en las viñetas de este capítulo, Vargas dibujó uno de los aparadores de las tiendas que había en la Avenida Juárez. Este suceso recuerda al poema *Avenida Juárez* (1956) en el cual Efraín Huerta menciona a “los turistas adoradores de lo que el viento se llevó” que pasean por este sendero, como parte del “mar de voces huecas”. Asimismo el poeta, desencantado, se pregunta “¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?” ante la influencia del *American Way of Life* que se dio con el fin de la Segunda Guerra Mundial.



Fig. 54. *Pifas* desconoce a *Cuatneta* en la Avenida Juárez. *Pepín*, sábado 24 de enero de 1948, no.3232. Hemeroteca Nacional de México.

En otra viñeta de 1948²⁶² el boxeador *Kid Vejigo* y *Cuatneta* pasean por la Avenida Juárez, junto a la Alameda Central. Los personajes se ven pequeños en el dibujo ante los modernos edificios. Vargas retrató la enorme cantidad de coches y gente que diariamente

²⁶² *Pepín*, viernes 3 de septiembre de 1948, no. 3455.

transitaba por esa vialidad; Vargas deja entrever lo ruidosa que era: “parece el cruce de San Juan y Avenida Juárez a las dos de la tarde, cuando los claxonazos de los autos y los silbatazos de los vigilantes se convierten en una infernal sinfonía”²⁶³. El bullicio constituye también una referencia que identifica al lugar: “El poder del oído a la hora de crear una sensación espacial puede ser inmediato e inesperado; al ser despertados en la mitad de la noche por la sirena de una ambulancia en una ciudad construimos inmediatamente nuestra identidad y nuestra ubicación”²⁶⁴

Sobre uno de los edificios, Vargas dibujó un anuncio de Max Factor, marca de cosméticos muy popular en la época²⁶⁵. Este detalle, sumado a la viñeta que corresponde al edificio de La Nacional, donde aparece el anuncio de la cerveza Carta Blanca, muestra la integración al paisaje urbano de los anuncios espectaculares, así como la asimilación de las marcas a la vida cotidiana de los capitalinos.

Alameda Central

Como retratan los dibujos de Gabriel Vargas, mientras los turistas y “catrines” iban atentos a los aparadores ubicados en los edificios de la Avenida Juárez, las personas de las clases populares iban a divertirse a la Alameda Central. El parque público más antiguo de la Ciudad de México fue fundado en 1592 y actualmente está delimitado al norte por la Avenida

²⁶³ *Pepín*, jueves 23 de octubre de 1947, no. 3139.

²⁶⁴ Pallasma, Juhani, *Habitar*, Editorial Gustavo Gili, España, p. 51.

²⁶⁵ Max factor era una marca de maquillaje muy popular en esta época, ya que era la que utilizaban las actrices de cine. La actriz Dolores Camarillo “Fraustita” —de quien tomó el apellido en diminutivo de su esposo Antonio R. Frausto— fue la maquillista más importante de México, después de haber recibido una subvención del gobierno de Lázaro Cárdenas en 1936 para estudiar en Hollywood con el cosmetólogo Max Factor. Pilcher, Jeffrey M., *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*, Scholarly Resources Inc, United States of America, 2001, p. 73.

Hidalgo, al este con la calle Ángela Peralta donde se sitúa el Palacio de Bellas Artes, al sur por la Avenida Juárez y al oeste por la calle Doctor Mora. Poniatowska anotó en 1959 que

quizá lo más impresionante de la Alameda actual sea el contraste entre el costado norte: la Avenida Hidalgo, y el costado sur: la Avenida Juárez, *Tibet Hamz*, *Prado Bags*, *Mexican Curios*, *Visit Mexico*, y los bares: Versalles, Nicté Ha, Capri, que en realidad son catafalcos para los que matan el tiempo. La Avenida Hidalgo es mucho más bella con sus dos iglesias, la Santa Veracruz y San Juan de Dios, que se han sentado una frente a la otra, como dos viajeras que van en un tren²⁶⁶.

Una calzada arbolada lleva a una fuente que está en el centro del dibujo, en la cual hay varias personas bañándose²⁶⁷; al parecer es un día caluroso y como no hay dinero para salir a Acapulco —la playa de moda—, la gente acude a las fuentes de la Alameda Central. Cabe aclarar que Gabriel Vargas no denuncia esta conducta. Simplemente dibuja las siluetas de los capitalinos que gozosos aprovechan el chapuzón. Como podemos ver, hay escenas urbanas que no han cambiado mucho. Hasta la fecha, cuando es época de calor, vemos gente bañándose en los surtidores de este lugar.



Fig. 55. Alameda Central, Casimiro Castro, lápiz sobre papel, 1865.

Los dibujos de Vargas guardan similitud con las obras de Casimiro Castro (1826-1889), donde se aprecia el paisaje urbano con los tipos sociales, los paseos y las costumbres

²⁶⁶ Poniatowska, Elena y Alberto Beltrán. *Todo empezó el domingo*. México: Océano, 1997, p. 67.

²⁶⁷ *Pepín*, sábado 30 de octubre de 1948, no. 3512.

de la época, como en la litografía *Glorieta Central de la Alameda* (1865). Al igual que Vargas, en los dibujos de Castro no hay una mirada que separe a las clases sociales de la capital; en este parque público los vendedores se mezclan con las parejas provenientes de distintos estratos:

A Castro le corresponde dar testimonio litográfico de esa ciudad que, de acuerdo al criterio no por silenciado menos titánico, es el equivalente de la historia que avanza [...] Al revisar los escenarios más notables, Castro ni discrepa de lo constituido, ni se atiende a los puntos de vista del “respeto”. Él deposita en la piedra litográfica el resultado estricto de la mirada, y certifica la intensidad de la mezcla a su disposición. Allí se entreveran los caballeros y las señoras de las Mejores Familias (entonces solo disponen de Familia los poseedores de un patrimonio regular), los militares, los comerciantes, los indígenas, los niños de los burgueses y los niños de los léperos, los curas y los obispos, los vendedores, los mendigos, los del barrio. Son versiones a la fuerza democráticas.²⁶⁸

Al igual que Castro, Gabriel Vargas también es un gran observador de los personajes ciudadanos que era común ver en las principales sendas –como la Juárez–: vendedores ambulantes, *papeleritos* y *boleros* están retratados en la historieta. Además, da testimonio de lo que consumían los capitalinos: “Como ‘rifa’ ahora el chicle bomba, los niños lo mascan por inocentes y los grandes por payasos y visionudos... ¡fuchi!”²⁶⁹ En cuanto a los dulces que saboreaba la población, aparecen niños y adultos dibujados con su paleta “Mimí”; esto lo sabemos porque en las viñetas hay letreros lacónicos que indican qué es. Estas paletas fueron muy famosas en la época e incluso en las películas *Vuelven los García* y *Escuela de Vagabundos*, Pedro Infante aparece consumiéndolas. Aquí podemos ver ese contraste rural-

²⁶⁸ Monsiváis, Carlos, Casimiro Castro, “Paisajista de costumbres, multitudes y soledades”, en *Casimiro Castro y su taller*, Fomento Cultural Banamex, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996, p. 14.

²⁶⁹ *Pepín*, martes 8 de abril de 1947, no. 2941.

antiguo-artesanal con lo urbano-moderno-industrial y como los nuevos hábitos de consumo fueron desplazando los dulces tradicionales por los caramelos industriales;

En cuanto a personajes ciudadanos, también aparecen los policías. Estos siempre son dibujados como poco inteligentes; en el dibujo aparecen desarreglados o, según los letreros, “llevan la gorra hecha por la suegra por no alcanzar la reglamentaria”. Gráficamente, los jueces que hay en las estaciones policiacas siempre son chuscos y en su escritorio tienen letreros como “busco novia”, “hago transas”.

Los nuevos edificios de departamentos y hoteles que rodeaban a la Alameda Central aparecen dibujados en otra viñeta del mismo año²⁷⁰, donde se les ve desde las bancas que estaban sobre avenida Juárez. Después de la mitad de la década de los cuarenta, fue cuando estas construcciones empezaron a aparecer en la serie²⁷¹.

Como escribió Lynch, “la gente observa la ciudad mientras va a través de ella y conforme a esas sendas se organizan y conectan los demás elementos ambientales”²⁷²; de esta manera, la Alameda Central se articuló a la Avenida Juárez. De manera similar ocurrió con el Palacio de Bellas Artes y el edificio de La Nacional, como veremos a continuación.

Palacio de Bellas Artes

En *Los Superlocos*, el Palacio de Bellas Artes apareció en repetidas ocasiones en capítulos publicados entre 1947 y 1949. Aunque este era un edificio arquitectónicamente rebasado por los rascacielos como el de la Lotería Nacional, el inmueble era relativamente nuevo para la época en la que Vargas lo dibujó, ya que fue inaugurado el 29 de septiembre de 1934.

²⁷⁰ *Pepín*, domingo 26 de diciembre de 1948, no. 3569.

²⁷¹ *Pepín*, martes 15 de octubre de 1946, no. 2768.

²⁷² Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*, p. 62.

La primera referencia grafica a Bellas Artes fue en el capítulo del 13 de septiembre de 1940²⁷³, donde la trama aún giraba en torno a los aviones. En esta viñeta está trazada la cúpula del edificio mientras la nave sobrevuela la Ciudad de México. La ilustración resulta importante ya que es uno de los dibujos que inauguraron la aparición de edificios reconocibles de la urbe en la historieta. Con el paso de los capítulos, el Palacio adquirió peso en la historia y se convirtió un sitio de reunión de los personajes o –en términos de Lynch– un nodo de concentración.

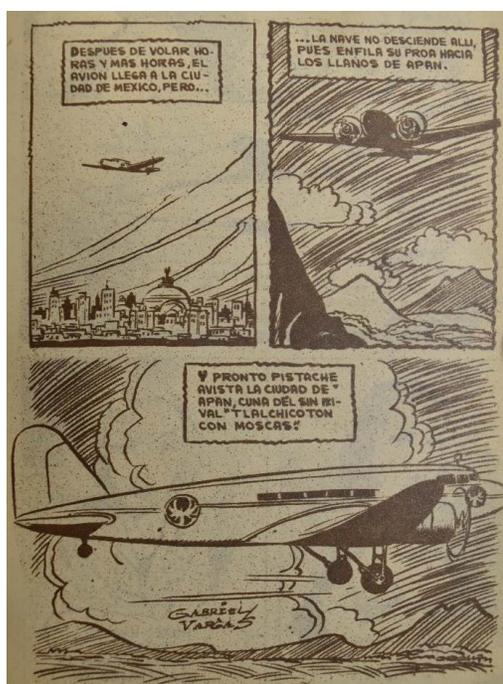


Fig. 56. Cúpula de Bellas Artes, *Pepín* 14 de septiembre 1940 no.558. Hemeroteca Nacional de México

Al evolucionar la trama, las ilustraciones fueron más concienzudas, como podemos ver en una viñeta de 1948: el Palacio aparece desde una perspectiva lateral y las nubes del fondo lo hacen ver más imponente. En el dibujo quedaron registrados los detalles de su

²⁷³ *Pepín*, viernes 13 de septiembre de 1940, no. 557.

arquitectura ecléctica. Se pueden apreciar las columnas y los balcones, las esculturas de la fachada y el águila que remata su cúpula. Además, vemos la cartelera que anuncia una exposición de pintores del momento²⁷⁴. Todo lo anterior sirve de marco para ubicar a *Kid Vejigo*, *Jilemón* y a uno de sus múltiples “paleros” que van pasando frente al lugar después de una pelea de box, según lo dicen en los diálogos. Vargas nunca situó a sus personajes en el interior de Bellas Artes ya que en la historieta no aparece como centro de recreación.



Fig. 57. Palacio de Bellas Artes, *Pepín*, jueves 5 de agosto de 1948 no. 3426. Hemeroteca Nacional de México.

La Nacional

El edificio de la Compañía de Seguros La Nacional apareció dibujado por primera vez en un capítulo de 1947²⁷⁵. Este inmueble, ubicado frente al Palacio de Bellas Artes, fue construido de 1930 a 1932 por Manuel Ortiz Monasterio. Cuenta con 55 metros de altura, una altura considerable para su época, lo que se convirtió en uno de los hitos de la modernidad de los años treinta:

²⁷⁴ *Pepín*, jueves 5 de agosto de 1948, no. 3426.

²⁷⁵ La Nacional solo aparece en tres ocasiones en *Pepín*: el jueves 11 de septiembre de 1947 no. 3097, el miércoles 6 de octubre de 1948 no. 3488 y el miércoles 27 de octubre de 1948 no. 3509.

El carácter distintivo del Edificio de La Nacional [...] proviene del hecho de ser realizado en el país totalmente en concreto armado, utilizando una patente francesa conocida como sistema Henebique, y con una cimentación adecuada a base de pilas y pilotes de apoyo. Así se considera que Manuel Ortíz Monasterio, en sociedad con Bernardo Calderón y Luis Ávila, realizó el primer “rascacielos” de la ciudad tanto por lo elevado de una estructura de diez pisos, notoria por ese entonces, como por ofrecer un perfil reminiscente de los modelos neoyorkinos; aquí la dignidad del edificio se ve subrayada por sus acabados de piedra exteriores de piedra en un sobrio estilo art decó, mismo que se hace presente en el vestíbulo que busca emular los modelos norteamericanos.²⁷⁶

Vargas dibujó este inmueble en alto contraste, lo que nos permite apreciar parte de otra construcción que está detrás. Debido al efecto de luz y sombra, se acentúan las pequeñas ventanas de los inmuebles. En el edificio de al lado destaca un anuncio de la cerveza Carta Blanca; si comparamos esta viñeta con fotografías de la época, podemos comprobar que la publicidad era idéntica.



Fig. 57. Fotografía del Edificio La Nacional en la década de 1940.

Fig. 58. Edificio La Nacional. *Pepín*, no. 3097, jueves 11 de septiembre de 1947. Hemeroteca Nacional de México.

²⁷⁶ Cruz González Franco, Lourdes y Louise Noelle, *Una ciudad imaginaria. Arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM-Conaculta, México, 2000, p. 88.

En la parte inferior se aprecia el estacionamiento que estaba frente a Bellas Artes, mientras que en otras partes la plaza se ve sumamente poblada y una gran cantidad de vehículos pasan por la Avenida Juárez, lo que nos da una idea de su movimiento y dinamismo. En primer plano, vemos que *Jilemón* se apresura a pasar la calle ya que un coche viene a toda velocidad. El guion nos narra que “a cuanta “gata” se encuentra le habla de amores, pero apenas empieza a “cantarles”, echan a correr a todo lo que dan sus “pieses”... Así son nuestras mujeres del pueblo, enseguida toditas se cortan”²⁷⁷. Con esto, podemos deducir que es probable que algunas de las jóvenes que aparecen dibujadas detrás de *Jilemón* sean las que lo rechazaron.

En la historieta, Vargas usa este edificio como referente espacial cuando sus personajes caminan cerca de Bellas Artes o La Alameda. La Nacional era la construcción que marcaba el inicio de la Avenida Juárez, lugar de turistas y comercios elegantes.

Nuevos edificios y monumentos

Hotel del Prado

En los años cuarenta, sobre la Avenida Juárez y a un costado de la Alameda, se ubicaba el lujoso Hotel del Prado²⁷⁸ inaugurado en 1948. Este fue el primer edificio de la capital que contó con estacionamiento, pasaje comercial y servicio de banco las 24 horas, además de que en la planta baja del mismo estaba el moderno cine "Trans-Lux Prado".

²⁷⁷ *Pepín*, jueves 11 de septiembre de 1947, no. 3097.

²⁷⁸ Este edificio fue famoso por albergar el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central”, de Diego Rivera, que causó polémica en la sociedad mexicana por la frase “Dios no existe”.

En capítulos de *Los Superlocos* correspondientes al mismo año de la inauguración del complejo comercial, Vargas dibujó el edificio en múltiples ocasiones, aunque gráficamente le dio más peso al letrero luminoso que identificaba al Trans-lux. “Los anuncios en lámparas incandescentes en hoteles, bares y restaurantes fueron alarde del progreso y orgullo de los nuevos ciudadanos”.²⁷⁹ Este fue uno de los elementos que se incorporaron a la arquitectura moderna.

Kid Vejigo y *Jilemón* aparecen afuera del lugar en diversas ocasiones.²⁸⁰ En estas ilustraciones se aprecian los autos estacionados frente al complejo mientras nuestros personajes conversan. En otro episodio de 1949²⁸¹ se presenta una vista lateral del Hotel del Prado.



Fig. 59. Trans Lux, Hotel del Prado. *Pepín*, martes 14 de septiembre de 1948 no.3466. Hemeroteca Nacional de México.

²⁷⁹ Martínez Assad, Carlos, *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, UNAM, 2005, p. 155.

²⁸⁰ En los capítulos del martes 14 de septiembre de 1948. no. 3466 p. 45 y el jueves 28 de octubre de 1948 no. 3510 son dibujos con perspectivas muy similares.

²⁸¹ *Pepín*, sábado 5 febrero 1949, no. 3610.

Gabriel Vargas tenía que crear sus episodios muy rápidamente. Estaba sometido a un ritmo de trabajo que resolvía con trucos como la repetición de fondos, ejemplo de esto son las imágenes del Hotel del Prado que aparece en los episodios martes 14 de septiembre de 1948 no. 3466 y del jueves 28 de octubre de 1948 no. 3510. En estas ilustraciones se ve el letrero luminoso del cine *Trans Lux*, que se ubicaba en la planta baja del edificio, desde la misma perspectiva. Debido a la gran calidad que tienen los fondos, deduzco que estos fueron hechos por Vargas y los ayudantes sólo tomaban los fondos y le agregaban a los personajes. La investigadora Anne Rubenstein compara la capacidad de producción del autor y su equipo con los actuales:

Un equipo integro que trabaja de tiempo completo tarda un mes en bocetar, delinear, colorear, escribir y editar un cómic de 24 páginas; a los caricaturistas europeos hasta ese ritmo de producción les parece asombrosamente apresurado. Vargas hacía todos los días lo que harían por lo menos tres historietistas norteamericanos como mínimo en una semana.²⁸²

La repetición de fondos o imágenes fue un recurso utilizado anteriormente por José Guadalupe Posada ya que “la industria de la imagen impresa puso en juego determinadas estrategias para cubrir una demanda enorme”²⁸³. Un claro ejemplo son las imágenes “Muerte del General Manuel González, en la Hacienda de Chapingo el día 8 de mayo de 1893 a las 12 y 38 minutos del día” —del 8 de mayo de 1893— y la “Llegada del cadáver del C. General Manuel González a esta capital” —del 10 de mayo de 1893— ambas publicadas en la *Gaceta Callejera*, de la Imprenta Vanegas Arroyo.

²⁸² Rubenstein, Anne, *Del Pepín a Los Agachados*, pp. 53-54.

²⁸³ Bonilla, Helia y Marie Lecouvey “La singularidad de la Biblioteca del Niño Mexicano la obra de Posada” en *Posada: 100 años de calavera*, Fundación BBVA Bancomer: Editorial RM; Barcelona, España, 2013. p. 89.

Posada recurrió al velo, buril de múltiples canales, con el cual acortaba notablemente su labor y aparentaba un esfuerzo más delicado y minucioso. En la búsqueda para realizar grabados en menos tiempo, sus imágenes se tornaron más sintéticas y los resultados fueron extraordinarios; logrando una madurez y calidad que sitúan a los grabados en plomo como las piezas de mayor belleza dentro de su gran obra, donde no dejó espacio para trabajos menores.²⁸⁴



Fig. 60. Repetición de figuras en grabados de Posadas. Imagen tomada de *Posada: 100 años de calavera*, Fundación BBVA Bancomer: Editorial RM

Es pertinente mencionar que en *Los Superlocos* las viñetas que poseen mayor calidad en el trazo son las que están firmadas por Vargas; nunca apareció ningún dibujo firmado por otra persona.

Desde los grandes hoteles que estaban al final de la Alameda se podía ver la Glorieta del Caballito y los modernos edificios que la circundaban. En una imagen de 1949 que parece dibujada desde este punto, Vargas ilustró el edificio Corcuera y el Monumento a la Revolución los cuales aparecen al fondo de la viñeta, mientras que se ve un avión surcando el cielo²⁸⁵.

²⁸⁴ López Casillas, Mercurio, “Desarrollo técnico y estético de Posada” en *Posada: 100 años de calavera*, Fundación BBVA Bancomer: Editorial RM; Barcelona, España, 2013. p. 135.

²⁸⁵ *Pepín*, lunes 13 junio 1949, no. 3738.

Glorieta del caballito

Siguiendo sobre la Avenida Juárez, al cruce con Paseo de la Reforma se encuentra la glorieta del Caballito. En la década de los cuarenta, en ese lugar se ubicaba la escultura ecuestre de Carlos IV, obra de Manuel Tolsá, la cual permaneció ahí desde 1856 hasta 1979. La plazoleta estaba rodeada por la Lotería Nacional, las oficinas de la Compañía de Luz y Fuerza y el desaparecido Edificio Corcuera, el cual fue demolido tras el sismo de 1957. En la década de los cuarenta, arriba de este inmueble se ubicaba un anuncio de las llantas Goodrich Euzkadi. Es importante decir que este nodo urbano era tan conocido que fue escenario de diversas películas, entre ellas *Ustedes los Ricos* (1948), de Ismael Rodríguez. En la secuencia de la pelea entre "Pepe el Toro" y el "Tuerto", filmado en uno de los inmuebles que había en el lugar, se alcanza a apreciar la enorme llanta que coronaba al edificio. La glorieta aparece representada desde distintos puntos, aunque sólo en una ocasión Vargas dibujó el Edificio Corcuera completo con el anuncio ya descrito.

La escultura del Caballito era tan conocida que en *Los Superlocos* que fue uno de los primeros lugares que visitó el estadounidense *Nepomuceno Coca-Cola* cuando llegó a México²⁸⁶. En esta temprana representación de 1940, el monumento y el fondo aparecen caricaturizados, lejano a los trazos realistas con los que Vargas retrató este lugar años después.

Desde mi punto de vista, uno de los factores que llevó a la glorieta a ser tan emblemática fue la inauguración del nuevo edificio de la Lotería Nacional, hito de la modernidad que pretendía alcanzar en el país tras la Revolución.

²⁸⁶ *Pepín*, lunes 28 de octubre de 1940, no. 595.

“El Moro”, nueva sede de la Lotería Nacional

La nueva arquitectura no sólo implicaba el uso de materiales novedosos, sino “la mecanización en los sistemas de construcción en la realización misma: elevadores, instalaciones eléctricas, etc. [...] La máquina en uso y en plena evolución encaminada a servir a la nueva manera de construir, crea paralelamente a los nuevos materiales, las instalaciones, los sistemas modernos de construcción”.²⁸⁷ En este aspecto, el edificio de la Lotería Nacional, construido por el ingeniero José Antonio Cuevas, fue uno de los primeros que buscaba adaptar la arquitectura a las nuevas necesidades urbanas.

Uno de los primeros rascacielos fue el “Moro”, llamado así porque originalmente fue pensando como un edificio morisco²⁸⁸. Desde mi punto de vista, este edificio integró los postulados de la arquitectura moderna: la altura, la verticalidad y todo el novedoso proceso de construcción, que duró de 1935 a 1946. El arquitecto de la época, Carlos Obregón Santacilia refiere que “la arquitectura que de aquí en adelante se produzca será más grande e

²⁸⁷ Obregón Santacilia, Carlos, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*, en *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana: antología de textos 1922-1963*. Enrique de Anda Alanís (coord.), México, UNAM, IIE, 2010, p. 195.

²⁸⁸ El primer proyecto para el edificio de la Lotería Nacional fue realizado en 1925 por los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y José Villagrán García. Este no se construyó y aunque hubo otro proyecto, la idea de ambos arquitectos fue retomada por el ingeniero José Antonio Cuevas, quien inició la construcción del edificio en 1935. Para la década de los cuarenta, la institución estaba creciendo y por eso se derribó la antigua casona que la albergaba para hacer un moderno edificio que respondiera a las necesidades de iluminación, ventilación y espacio. El contrato con el ingeniero Cuevas se firmó en 1934, pero es hasta 1935 cuando se autorizó la cimentación. Para esta obra, el entonces presidente Lázaro Cárdenas, aprobó que la altura del edificio fuera mayor lo autorizado en la ley vigente para la construcción; finalmente, la altura quedó en 107 metros. Este edificio se consideró uno de los primeros rascacielos de la ciudad de México y fue el que dio inicio al sistema de cimentación denominado “flotación elástica”, algo muy novedoso en la época.

A la par de la construcción, se siguieron realizando estudios de suelo y suspensiones a la obra para revisar trabajos y materiales, lo fue provocando demoras. Sumado a esto, la Compañía fundidora de fierro y acero de Monterrey S.A. no entregó la estructura de acero en el tiempo estipulado. Otras demoras “resultaron de la adquisición de materiales adecuados –algunos en el extranjero- como el caso de treinta vibradores que tardaron tres años en llegar a México. Para nivelar el fondo se fabricaron 300 gatos mecánicos. Debido a los retrasos, Cuevas informó que las dificultades enfrentadas eran debidas principalmente a la cimentación ya que su objetivo no era únicamente asegurar su estabilidad y verticalidad sino permitir la flotación y favorecer un control permanente y práctico. Finalmente, El Moro se inauguró el 28 de noviembre de 1946. Esta investigación fue realizada en el marco del seminario de Arquitectura Moderna impartido por la Dra. Louise Noelle en 2014.

importante que nunca, ya que será el producto, no de un pueblo aislado, sino del mundo entero”.²⁸⁹ Tal afirmación nos deja ver el pensamiento modernizador presente en aquella época. De esta manera, el edificio de la Lotería Nacional fue uno de los hitos de la arquitectura moderna. Por su altura era visible desde distintas partes de la ciudad. Así como Kevin Lynch escribió del *Hancock Building* de Boston, los hitos o mojones “son elementos dominantes en el panorama general de la ciudad, pero la ubicación y la identidad de sus bases no es de ningún modo tan significativa como la de sus partes superiores”²⁹⁰.



Fig. 62. Lotería Nacional. *Pepín*, sábado 31 de agosto de 1946, no. 2723. Hemeroteca Nacional de México

Del universo de imágenes donde aparece en partes o en su totalidad el “Moro” destaca una viñeta de agosto de 1946²⁹¹: el punto de observación está en las antiguas oficinas del periódico *Excélsior*, cuya fachada daba hacía Paseo de la Reforma. Por la perspectiva y el

²⁸⁹ Obregón Santacilia, Carlos, *El maquinismo, la vida y la arquitectura*, en *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana: antología de textos 1922-1963*. Enrique de Anda Alanís (coord.), México, UNAM, IIE, 2010, p. 195.

²⁹⁰ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*, p. 101.

²⁹¹ *Pepín*, sábado 31 de agosto de 1946, no. 2723.

encuadre, probablemente Vargas dibujo al edificio *in situ*, ya que este era el lugar donde trabajaba en esa época. En primer plano, tres personajes van caminando por la calle; estos pasan al lado de una de las esculturas que se ubican sobre Paseo de la Reforma. Se trata de *Chava*, *Aniceto* y *Nepomuceno*, quienes van platicando sobre *Cuatlaneta*. Al fondo, se ve lateralmente al edificio de la Lotería Nacional. En la ilustración aparecen los anuncios espectaculares que tapaban la obra antes de su inauguración, que fue el 26 de noviembre de 1946.

Vargas continuó dibujando a la Lotería Nacional en varios capítulos posteriores²⁹². En estos ilustró la fachada completa: aparecen las escalinatas y la puerta principal, cuya herrería remite a la esfera utilizada en los sorteos. En diversas ocasiones, el edificio sirve de fondo para *Jilemón*, quien pasa a pie o en sus vehículos caricaturizados por la Glorieta del Caballito. Entre todos los inmuebles emblemáticos que Gabriel Vargas dibujó en *Los Superlocos*, este edificio fue el único que fue cambiando en la historieta a medida que avanzaba su construcción en la vida real.



Fig. 63. Edificio Jalisco. *Pepín* 15 de octubre de 1946, no. 2768. Hemeroteca Nacional de México

²⁹² Otros dibujos en los que solo aparecen partes del edificio corresponden a: martes 20 de julio de 1948 no. 3410, miércoles 28 de octubre de 1948 no. 3510, sábado 19 junio 1949 no. 3744.

En esa época, al lado de la Lotería Nacional y sobre Avenida de la Republica esquina con Paseo de la Reforma, se ubicaba el Edificio Jalisco, actualmente desaparecido. En la entrada del lugar se aprecia el nombre. En la viñeta²⁹³, del lado derecho aparece una edificación que en la parte alta lleva un letrero que anunciaba al whisky Schenley; del lado opuesto se ve otro inmueble que sostiene un letrero que promovía a los automóviles “Buick”. Un hombre bien vestido se encuentra con un amigo, al que le da una palmada en la espalda mientras que una pareja platica en primer plano. Ella lleva un vestido escotado y está peinada a la moda; tanto el copete como la punta del pelo que le cae hasta los hombros están rizados. Su acompañante no es menos elegante: va de traje, corbata y sombrero. *Jilemón* se pierde en el mar de gente. Gráficamente, el globo de texto funciona a manera de puntero; es así como podemos saber la ubicación exacta del personaje entre toda la multitud. Vargas representa la aglomeración de personas y autos que pasaban por la zona en dirección al Monumento a la Revolución.

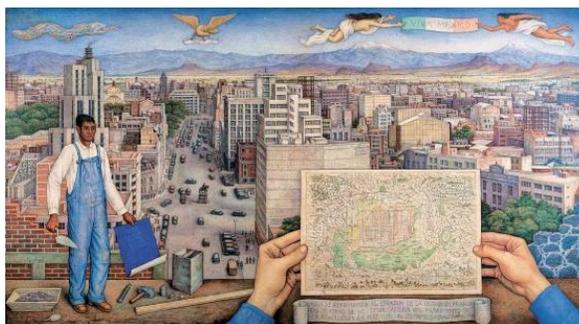


Fig. 64. La Ciudad de México, Juan O’Gorman, 1949.

Los encargados de realizar todos los nuevos y altos edificios como los que se ubicaban en la Glorieta del Caballito fueron los albañiles, cuya estampa fue representada en el cuadro de Juan O’Gorman titulado *La ciudad de México*, pintado en 1949. En primer plano se ve a

²⁹³ *Pepín* 15 de octubre de 1946, no. 2768.

uno de estos personajes vestido con pantalón de peto y portando en la mano una cuchara que se utiliza manipular cemento, mientras que en el fondo aparece la capital, vista desde el Monumento a la Revolución. Bajo su figura está la frase “A los albañiles de México, los auténticos constructores de esta urbe”. La historiadora Ida Rodríguez Prampolini señala que de esta manera “O’ Gorman valoriza así, sin demagogia, al verdadero pueblo trabajador”.²⁹⁴



Fig. 65. Pifas en los andamios. Martes 6 agosto 1946, no 2698. Hemeroteca Nacional de México.

En la historieta, el albañil *Epifanio*, mejor conocido como *Pifas*, muere al caerse del andamio desde una altura de quince pisos tras celebrar su boda con *Cuatneta*²⁹⁵-aunque más adelante Vargas lo revivió-. En la serie, la ceremonia se realizó en el lugar donde se estaba construyendo un alto e imponente edificio –que en esa época resultaba todo un suceso- motivo por el cual, *Pifas* insistió en que el “pachangón” se hiciera en ese lugar, así como si se tratara del “día del colado”²⁹⁶. Tras beber mucho pulque, el albañil subió a las vigas y resbaló debido al mal estado en que se encontraba, y en su memoria se publicó un epitafio que decía: “Hoy falleció el conocido ‘media cuchara’ *Epifanio Güanipa*, víctima de

²⁹⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O Gorman, Arquitecto y pintor*, 1982, UNAM.

²⁹⁵ *Pepín*, miércoles 7 de agosto de 1946, no. 2699.

²⁹⁶ Se llama “día del colado” la jornada en que se construye la losa o techo de una casa y se le considera el término de la obra. Este trabajo es seguido de una comida que organiza el dueño de la construcción a los albañiles.

fenomenal zapotazo que se dio desde un decimoquinto piso, habiendo quedado revolcándose en su propia salsa”.

La altura de estos nuevos edificios trajo imágenes que no se veían antes en los medios impresos. Ejemplo de esto es la foto *Lunch atop a Skyscraper* (Almuerzo sobre un rascacielos) tomada durante la construcción del Edificio RCA del Rockefeller Center de Nueva York, Estados Unidos en 1932 y el fotorreportaje *Pasos en el cielo* (1951)²⁹⁷, que realizaron Faustino Mayo y Nacho López. Los fotógrafos retrataron a los trabajadores que serenamente y sin protección alguna caminaban por las vigas durante la construcción de la Torre Latinoamericana, aunque también los accidentes que resultaban de la edificación de esta “metrópoli de progreso” llegaron a la prensa sensacionalista.



Fig. 66. Pasos en el cielo. Nacho López, 1951.

²⁹⁷ La investigadora Fabiola Hernández Flores, en su artículo *Torre Latinoamericana: 50 años. Restauración de un testigo*, señala que “debe hacerse notar que la fotografía documental de construcción de edificios surgió en el siglo XIX, de la mano de la arquitectura de hierro y la transformación visual de la ciudad por efecto de la modernización durante el Porfiriato. Fue un tipo de fotografía, al mismo tiempo documental y estética, que se enfocaba en los procesos de construcción: el fotógrafo registraba los cimientos y las estructuras tanto o más que los edificios terminados. Con el advenimiento de la prensa rotativa, estas fotografías también se integraron al repertorio visual de periódicos y revistas ilustradas de divulgación. Hacia 1920, el protagonismo de las fotografías en los medios impresos y los avances tecnológicos de los equipos permitieron que los reporteros gráficos se aventuraran a descubrir nuevos lugares, personas y objetos de representación, creando una estética propiamente fotoperiodística, de innovaciones formales y temáticas; así empezaron a circular imágenes insólitas, chuscas y exóticas a fin de satisfacer el interés informativo y la competencia de mercado”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, [S.l.], p. 201-234, (2011). También es una temática muy retomada por los fotógrafos surrealistas, que retrataban las vigas de las construcciones; lo mismo que los anuncios publicitarios (como Walker Evans).

La rápida expansión y modernización de la urbe también iba dejando asentamientos irregulares en las periferias. El artista Alfredo Zalce, en su grabado *México se transforma en una gran ciudad* (1943) dibujó un panorama desolador donde persistía la miseria a pesar de la apariencia de progreso, representada por las estructuras de hierro de los edificios que se estaban levantando. Años después, Carlos Tejeda en *La Ciudad de México allá por 1970* (1947) imaginó a la capital devastada en el futuro; el cuadro muestra una grieta que se abre en la Glorieta del Caballito mientras al fondo se ve al Monumento a la Revolución y al Edificio Corcuera en ruinas. Contrario a la visión de estos artistas, en sus dibujos Vargas muestra una fascinación hacia los cambios que se estaban dando en la Ciudad de México durante esa década, como la construcción de edificios altos y el tránsito de las personas a través de ellos.

Monumento a la Revolución

Vargas nos llevó de la Glorieta del Caballito al Monumento a la Revolución por la calle Ejido —hoy Avenida de la República— de la mano de *Jilemón*. En un capítulo de *Los Superlocos*, el autor ficcionalizó los montajes cinematográficos; musicalizó el andar de *Jilemón* y pidió a sus lectores imaginar los textos de las viñetas con la melodía de *Isabelita*, canción de 1940 interpretada por el músico argentino Armando Rodríguez; de esta manera

A las cinco por Ejido
muy presumido va *Jilemón*,
su silueta distinguida
es perseguida
pues tiene jalón.

Las muchachas al mirarlo
todas quieren conquistarlo,
pero nadie ha conseguido
ser preferida
por *Jilemón*.

Jilemoncito,
chamaco bonito,
figura exquisita de gracia sin par.

Jilemoncito
La calle palpita,
la gente se agita
al verlo pasar.

Y nadie sabe su gran dolor,
Jilemoncito busca un amor²⁹⁸.

Para esos años, el Monumento a la Revolución estaba prácticamente recién terminado. Se realizó sobre la estructura del Salón de los pasos perdidos del inconcluso Palacio Legislativo proyectado Émile Bénard durante el Porfiriato, a principios del siglo XX. Los trabajos abarcaron desde 1933 hasta 1938 bajo la dirección de Carlos Obregón Santacilia y el edificio fue adornado con esculturas de Oliverio G. Martínez.



Fig. 67. Monumento a la Revolución, *Pepín*, no. 3101, lunes 15 de septiembre de 1947. Hemeroteca Nacional de México.

²⁹⁸ *Pepín*, jueves 11 de septiembre de 1947, no. 3097. La letra original de Isabel es la siguiente:

A las cinco por Florida / muy bien vestida, pasa Isabel / su silueta distinguida / es perseguida como la miel / pues no hay hombre que al mirarla / no se empeñe en conquistarla / pero nadie ha conseguido / ser preferido por Isabel.

Isabelita / porteña bonita / figura exquisita / de gracia sin par / Isabelita / La calle palpita / la gente se agita / al verla pasar / Y nadie sabe su gran dolor / Isabelita busca un amor.

Cuando fina y elegante / rosa fragante, pasa Isabel / va arrastrando tras su gracia / y aristocracia todo un tropel / pues no hay hombre que enseguida / no le ofrezca su alma y vida / más el príncipe soñado / aún no ha llegado / pobre Isabel.

En la década de los cuarenta, el Monumento a la Revolución era un lugar de paseo y de reunión de los capitalinos. En mi opinión, esto se debe a que era un paso obligado entre la Avenida Insurgentes y el edificio de la Lotería Nacional. En la misma plaza funcionaba el Frontón México, lugar frecuentado por los políticos y estrellas del cine de la época. Debido a esto, probablemente Gabriel Vargas utiliza este lugar como escenario de tránsito para los personajes de *Los Superlocos*.



Fig. 68. Suicidio de Sofía Ahumada, Taller Vanegas Arroyo, 1899.

Fig. 69. Suicidio de Cuataneta. *Pepín*, sábado 31 de enero de 1948, no. 3239. Hemeroteca Nacional de México

Como ya se había dicho, la plaza también es un punto de encuentro. En *Los Superlocos* es el lugar donde se citan los amigos, en uno de los episodios, *Jilemón* y *Kid Vejigo* se reúnen para acordar con el manager cuál sería la siguiente pelea.

En la historieta este es un lugar donde florece el amor y también donde termina. En esta plaza *Chava* y *Elodia* tienen sus primeras salidas durante su noviazgo. También, es en este monumento donde Vargas dibuja la trágica muerte de *Cuataneta*, durante la parodia de la película “Enamorada”²⁹⁹, antes mencionada. Gráficamente, la viñeta recuerda a la hoja

²⁹⁹ *Pepín*, sábado 31 de enero de 1948, no. 3239.

volante hecha por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo sobre el suicidio de Sofía Ahumada, mujer que se aventó de la torre poniente de la Catedral Metropolitana un 31 de mayo de 1899, y quien también utilizó un monumento público como testigo de su muerte.



Fig. 70. Primer dibujo del Monumento a la Revolución que aparece en la serie, *Pepín* 28 de octubre 1940 no.595. Hemeroteca Nacional de México

La primera vez que aparece el Monumento a la Revolución en la historieta fue en 1940³⁰⁰. Cuando *Nepomuceno* llegó por primera vez a la Ciudad de México y vio el edificio, exclamó: “Mi creer esto era una botella de leche gigante (sic)”³⁰¹. En este dibujo, Vargas tiene la intención de reforzar la mofa que el personaje está haciendo sobre la nueva arquitectura, por lo que los trazos son burdos y las líneas del edificio son muy rectas. Con esto se refuerza la semejanza con el cartón de leche, que menciona *Nepo*.

Celebración del Grito de Independencia

En septiembre de 1947, durante varios días, Gabriel Vargas hizo una sátira de las fiestas patrias en la Ciudad de México. La narrativa comienza cuando *Jilemón* va a recoger a su novia *Chilaca* —quien es una empleada doméstica— a casa de su patrona. Vargas dibuja a

³⁰⁰ *Pepín*, lunes 28 de octubre de 1940 (s/n).

³⁰¹ *Pepín*, lunes 28 de octubre de 1940 (s/n).

este personaje platicando con otra mujer en medio de una se azotea llena de ropa y mecates levantados con palos³⁰². Sobre estas mujeres, Elena Poniatowska apuntaba que “con la energía de la primera hora sube alguna criadita a bañarse en una palangana porque hoy le toca su salida; otra a lavar su vestido de los domingos —el menos percutido— para que esté seco por la tarde”.³⁰³

El primer lugar al que los personajes salen a pasear es el Monumento a la Revolución. Sobre la banqueta se encuentran caminando *Jilemón* y *Chilaca*. Las personas retratadas presentan distintas características. La pareja que se sitúa en primer plano da la impresión de que se trata de oficinistas: el hombre lleva sombrero, traje y corbatín, mientras que la mujer está muy bien peinada y usa aretes, aunque no llegan a ser elegantes. En la banqueta opuesta va caminando otra pareja; estos personajes usan ropa de manta y están descalzos. La mujer carga a sus dos hijos con un rebozo atado a su espalda. En el dibujo, *Jilemón* aparece elegantemente vestido, mientras que su novia lleva trenzas y usa un rebozo. Del lado izquierdo vemos a un vendedor de cornetas y banderitas. En esta viñeta se representan personajes de distintos estratos y grupos sociales sin que el autor haga distinción de alguno en específico.

En otra de las viñetas se ve a dos mujeres de trenzas que hablan de su trabajo y de los festejos que se van a hacer en la casa de “la patrona”. Al lado pasan dos hombres descalzos y sucios que beben tequila. Los niños insistentes piden a su padre que les compre sombreros en un puesto ambulante. Mientras tanto, una “chimolera” vende tacos, sopes, molotes y garnachas en su puesto ambulante; en la mesa de madera está colocado un anafre con los tacos y una olla de la que se asoman varias cabezas de pollo. En la escena no pueden faltar

³⁰² *Pepín*, domingo 14 de septiembre de 1947, no. 3100.

³⁰³ Poniatowska, Elena y Alberto Beltrán. *Todo empezó el domingo*, p. 100.

los “parados” que comen junto al puesto. En la calle, los vendedores ofrecen banderas que exhiben atoradas en un palo mientras que en otra viñeta pasa el ruidoso carrito que ofrece apetitosos camotes “amelcochados”. Por medio del texto, Vargas nos indica que por “cada camote que vende el camotero hace fiestas con el silbato”. En el puesto de buñuelos, un comprador abusado pregunta por el precio: “primero dígame a cómo los da, porque luego se mandan cobrando y el tiempo no está pa’ regalar dinero”.³⁰⁴

Vargas también dibuja los cohetes que iluminan los techos de los edificios de departamentos mientras sus habitantes los contemplan desde sus ventanas. Por la calle va la camioneta de la “Cruz Morada” que no se da abasto levantando a los accidentados por todos los rumbos de la ciudad. En otra parte, las estaciones de policía están llenas de los borrachines que levantaron de la vía pública y de ladrones que aprovecharon las multitudes para hacer sus fechorías.



Fig. 71. Celebración del 15 de septiembre. *Pepín*, no. 3107, domingo 21 de septiembre de 1947. Hemeroteca Nacional de México.

³⁰⁴ *Pepín*, sábado 20 septiembre de 1947, no. 3106.

Hay personas que le echan “cuetes – buscapiés” a los que van pasando por la calle. Se ve a una *bolita* de muchachos echando “brujas” (cohetes) mientras otros aprovechan para bañar de confeti a alguna víctima. Vargas explica: “no faltan las ‘palomillas de maloras’ que tratan de quedar bien con sus salvajadas”³⁰⁵. También aparece un “torito” de fuegos pirotécnicos que va echando tronadera y correteando a los que encuentra a su paso.

-*Jilemón*: “ah, caray! En este mes de septiembre tiene uno que andar brincando como chapulín para que no lo quemem”.
-[*Acompañante*] a mí el año pasado me echaron un puño de brujas en la espalda y me quedó toda plegada”.³⁰⁶

En la ciudad, también se ve “el fervor patriótico que cada dieciséis de septiembre se desborda incontenible”³⁰⁷. Al grito de “viva Hidalgo” sale a la calle alguno que otro a aventar balazos en tanto que los borrachitos que están en la vía pública parecen haber perdido la dimensión temporal:

-hip-hip... ¡Ayúdame a levantarme, mi hermano, para irles a dar en la torre a los gachupines. Hip... hace rato supe que ellos fusilaron a Don Miguel Hidalgo.
-¡Ujule! Que atrasado estas de noticias. Hip-hip... eso fue hace más de cien años. Ahora ya somos todos buenos cuetes.”³⁰⁸

³⁰⁵ *Pepín*, sábado 20 de septiembre de 1947, no. 3106.

³⁰⁶ *Pepín*, domingo 14 de septiembre de 1947, no. 3100.

³⁰⁷ *Pepín*, martes 16 de septiembre de 1947, no. 3102.

³⁰⁸ *Pepín*, martes 16 de septiembre de 1947, no. 3102.

Las clases altas también aparecen en el festejo. Un matrimonio va vestido elegantemente; la mujer va con un abrigo de piel y sus hijos usan trajes de marinerito. Otra pareja menos afortunada no sobrevivió a la verbena popular y terminó con las ropas desgarradas: Vargas escribe que “...para ir al zócalo en día quince de septiembre se necesita no tenerle ningún aprecio a la zalea o estar decepcionado de la vida... ¡Y pensar que hay quienes llevan a sus chiquillos!...”³⁰⁹



Fig. 73. “Torito”. *Pepín*, no. 3106, sábado 20 de septiembre de 1947. Hemeroteca Nacional de México

En esta ocasión, *Jilemón* no va a estar en la verbena popular sino celebrando en un lugar elegante. A través del personaje, y aprovechando las fiestas patrias, Vargas se burla de los “sentimientos nacionalistas” que aparecen en algunas personas durante estas fechas: “¿Qué nos queda de aquella ciudad de los palacios de fisonomía propia y costumbres típicamente mexicanas? Hip-Hip...solo el recuerdo”³¹⁰. Prosigue *Jilemón*: “levanta tu copa,

³⁰⁹ *Pepín*, sábado 20 de septiembre de 1947, no. 3106.

³¹⁰ *Pepín*, viernes 19 de septiembre de 1947, no. 3105.

porque toda esta noche es de farra. Este día me gustaría estar entre mexicanos, puros prietos de color de piano ¡Mueran los extranjeros! ¡Viva México!”³¹¹

El autor satiriza a través de *Jilemón* todos los discursos xenófobos que se hacen presentes en la fecha porque, como dice el personaje, “es que así es como el mexicano desahoga, cada 16 de septiembre, el rencor que siente por ver a su patria invadida por tanto extranjero”. Y claro, al calor de las copas *Jilemón* perdió el estilo y la compostura y terminó corriendo a todos los turistas que se encontraban en el distinguido lugar:

es que me da coraje que en México hay tanto extranjero que hasta los mexicanos se sienten extraños en su propia tierra, los rusos son dueños de las tlapalerías y las peleterías, los españoles de las panaderías y tiendas de abarrotes, los chinos de los cafés, los bares, los negocios de ropa y así por el estilo. Hip, hip. [...] Por donde quiera que vayas veras letreros raros en todas las lenguas, MENOS EN NUESTRO IDIOMA” [...] Pudiendo los comerciantes poner nombres tan bonitos y de jalón como “la cascada de rosas”, que es todo un poema”, “la fuente embriagadora”, “el ejército trigarante”, “la bella hortensia... [...] Pos no señor, le salen a usted con que *rendez-vous*, *minuit*, que es eso hombre... es para dar coraje, hip-hip.³¹²

Y en este día, ni el camarero se salvó de sus habladas: “Tu eres de esos aborígenes que abandonan su trajinera para venir a trabajar de meseros a un cabaret de postín. Me da tristeza ver lo cambiado que esta mi México querido”³¹³. *Jilemón* también menciona a los hombres que adoptan las modas que vienen de Estados Unidos: “Los muy brutos creen que con ponerse “slaks”, anteojos ahumados y zapatos mocasines les da más personalidad y se ven mejor, pero lo único que consiguen es ponerse en ridículo ante los hombres sensatos, ante todo está su nacionalidad”³¹⁴.

³¹¹ *Pepín*, martes 16 de septiembre de 1947, no. 3102.

³¹² *Pepín*, jueves 18 de septiembre de 1947, no. 3104.

³¹³ *Pepín*, miércoles 17 de septiembre de 1947, no. 3103.

³¹⁴ *Pepín*, viernes 19 de septiembre de 1947, no. 3105.

De manera similar a la obra de Rabelais –estudiada por Bajtin–, Vargas plasma el mundo “vuelto al revés” que se da en el carnaval. En esta fiesta “es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad.”³¹⁵ Según Bajtin “la muchedumbre en regocijo que llena la plaza pública no es una muchedumbre ordinaria. Es un todo popular organizado a su manera, a la manera popular, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política, en cierta medida abolida por la duración de la fiesta”.³¹⁶ En la celebración retratada por Vargas, aunque sea sólo por ese día el pueblo sale de la rutina, se rompen las reglas y el orden queda abolido.

Los típicos vendedores ambulantes y puestos de comida también aparecen satirizados. Es preciso destacar que en las ilustraciones no aparece dibujado el Zócalo ni el Palacio Nacional, edificio emblemático donde tiene lugar la ceremonia del grito de la Independencia. En esta sátira del día de la patria, el autor dibujó a la celebración como borrachera, como relajó, como una fiesta salvaje, todo lo contrario a lo edificante y solemne del “grito oficial”.

Estos capítulos de 1947 se contraponen a las escenas de la película *Salón México* (1948), de Emilio Fernández, donde la protagonista *Mercedes* (Marga López) y su hermana *Beatriz* (Silvia Derbéz) asisten al Zócalo a festejar el Grito de Independencia³¹⁷. En la escena se ve a Manuel Ávila Camacho –entonces presidente de México– ondear la bandera en el balcón de Palacio Nacional, mientras que a su lado aparece Miguel Alemán Valdés, quien era el presidente electo. Alrededor se ven los edificios iluminados mientras que el resto de los asistentes, eufóricos, agitan sus sombreros ante la salida del mandatario.

³¹⁵ Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, España: Alianza Editorial, 2003, p. 13.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 229.

³¹⁷ Martínez Assad, Carlos, *La ciudad de México que el cine nos dejó*, México: Editorial Océano, 2010. p. 52

Paseo de la Reforma

La avenida Paseo de la Reforma fue trazada durante el Segundo Imperio, que duró de 1862 a 1864, y originalmente se llamó *Paseo de la Emperatriz o del Emperador*. Maximiliano de Habsburgo encargó la obra con el propósito de comunicar al Castillo de Chapultepec con la Ciudad de México. Desde el Porfiriato, la vialidad adquirió un nuevo uso ya que en el lugar se instalaron faroles, estatuas de estilo francés y esculturas, y con ellos llegaron los bancos y comercios. Posteriormente se derribaron viejas casonas para abrir paso a modernos edificios. “La exposición visual de las sendas a las de otras partes de la ciudad acentúa su importancia [...] Las sendas son importantes como mera estructura, como un elemento de vinculación con otras vías”³¹⁸. En el caso de Paseo de la Reforma, algunos entronques albergan a monumentos “nodales” que se convirtieron en “el foco y epítome de un barrio, sobre el que irradian su influencia y del que se yerguen como símbolos”³¹⁹ como es el caso del Monumento a Colón, la Diana Cazadora, el Ángel de la Independencia y el Hotel Reforma. Estos puntos fueron escenario de los personajes de *Los Superlocos*. Como afirma Varillas, estos son parte de “una arquitectura que carece de interés para los personajes ya que sólo los sitúa en un contexto determinado”³²⁰.

Monumento a Colón

De la calle Ignacio Ramírez tres automóviles caricaturizados se incorporan a Paseo de Reforma; en uno de ellos van *Chava* y *Nepomuceno*. Vargas nos deja saber que se trata de

³¹⁸ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*, p. 16

³¹⁹ Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*, p. 63.

³²⁰ Varillas, Rubén. *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*, p. 85.

estos dos personajes por los diálogos ya que en el dibujo no se ven más que las siluetas de las personas que van a bordo de los automóviles.



Fig. 74. Glorieta de Colón. *Pepín* 2 de septiembre de 1946 no.2725. Hemeroteca Nacional de México

En la otra parte de la viñeta —de estilo realista— se revela un alto edificio que en los cuarenta pertenecía a la Compañía de Seguros La Latinoamericana mientras que en primer plano se ubica la estatua de Cristóbal Colón³²¹. La figura está tan detallada que es posible apreciar dos de las cuatro esculturas alegóricas situadas en la base del monumento, así como las dos palmeras y los faroles que escoltan la glorieta. A los pies de la estatua se ubican seis hombres de pie que seguramente estaban esperando el camión.

Al fondo, está dibujado el Monumento a la Revolución rodeado de nubes de forma circular. Enfrente de éste se ve un cartel con el rostro elegante de una mujer, que posiblemente era un anuncio de una marca. Se alcanza a mirar una casa y un pequeño edificio de apartamentos.

³²¹ *Pepín*, lunes 2 de septiembre de 1946, no. 2725.

conversan: -“A ver si no se da cuenta mi papá que de nuevo ya no estudio”, a lo que otro contesta “Los papás ni se dan cuenta de nada: están “remetidos en su trabajo”³²².

La escultura de la *Diana* (cuyo nombre real es “La flechadora de las estrellas del norte”) tenía muy pocos años de haberse inaugurado: fue develada el 10 de octubre de 1942 por el entonces presidente Manuel Ávila Camacho y era parte del programa de embellecimiento de la ciudad realizado por Javier Rojo Gómez, regente del Distrito Federal en ese momento. Cuando la *Diana* salió a la luz totalmente desnuda, sectores conservadores de la capital pidieron que se tapara y fue así que el escultor Juan Olaguíbel le colocó un taparrabo. Tal vez por esta polémica y para no “despertar pasiones” entre los lectores, Vargas la dibujó de espaldas.

Por otra parte, en esta página, Vargas experimentó con la distribución de las viñetas para dar dinamismo a la narración visual: el recuadro central está colocado de manera vertical, además de que el tamaño de cada uno de los dibujos es distinto.

Ángel de la Independencia

Por la glorieta del Ángel -ubicada en las calles de Paseo de la Reforma, Florencia y Río Tiber- pasan *Chava* y *Elodia* a bordo de un automóvil³²³. En el dibujo, Vargas retrató a la columna que sostiene a la escultura de bronce que representa a la victoria alada, mujer que parece estar a punto de volar. No aparecen los edificios que lo rodeaban por lo que este símbolo de la Ciudad de México luce en todo su esplendor.

A pesar de ser tan emblemático, este monumento -que desde 1910 corona el Paseo de la Reforma- Gabriel Vargas solo lo dibujó dos veces en la historieta y en ambas, lo usa

³²² *Pepín*, viernes 15 de noviembre de 1946 no. 2799

³²³ *Pepín*, sábado 18 de enero de 1947, no. 2863.

como fondo para situar el paso de los automóviles. Hasta la fecha, “el Ángel con sus alas abiertas señorea en lo alto, como antaño; ahora en un espacio redimensionado por las nuevas construcciones que lo rodean”³²⁴

Hotel Reforma

Muy cerca de la Diana Cazadora se encuentra hasta nuestros días el Hotel Reforma —diseñado por Mario Pani en 1936— ubicado en la esquina de Paseo de la Reforma y la calle de París. Sus habitaciones hospedaron a personalidades de la época, como Walt Disney y Frank Sinatra. Este fue uno de los primeros hoteles que respondió a demandas de visitantes celebres.

Gabriel Vargas sólo dibujó el inmueble en una ocasión: el martes 25 de enero de 1949³²⁵. En el dibujo se ve el estilo art decó de su fachada, con sus dos franjas verticales de tezontle. Cabe señalar que este lugar albergaba al famoso cabaret *Ciro's*, frecuentado por las estrellas de cine del momento como Dolores del Río y Emilio “Indio” Fernández, como lo narró Salvador Novo en sus crónicas escritas para el semanario *Mañana*, que se publicaba en esos años.

En la historieta *Jilemón* apareció como un empresario, dueño del *Cirilo's* —evidente parodia del *Ciro's*— que en la serie también un era cabaret de postín con clientes distinguidos y tan grande que incluso contaba con salón de banquetes. Es pertinente aclarar que Vargas ubica al *Cirilo's* de *Jilemón* en un edificio rectangular, con ventanas cuadradas, muy alejado de la majestuosidad del inmueble de Mario Pani. Sobre el ambiente de baile dentro de este lugar ficticio se hablará más adelante.

³²⁴ Martínez Assad, Carlos, *La patria en el Paseo de la Reforma*, México, UNAM, 2005, p. 178.

³²⁵ *Pepín*, martes 25 de enero de 1949, no. 3599.

Bosque de Chapultepec

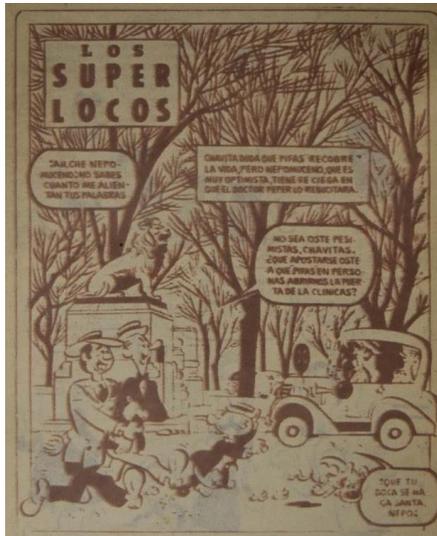


Fig. 79. León de Chapultepec. *Pepín* 1 de septiembre de 1946 no.2724. Hemeroteca Nacional de México.

De nuevo nos encontramos a *Chava*, *Nepomuceno* y *Aniceto*, quienes siguen su camino sobre Paseo de la Reforma, acompañados de un perrito que va al frente de ellos. La avenida luce arbolada, razón por la cual no vemos el fondo en el dibujo. Un hombre pasa a bordo de su automóvil. Del lado izquierdo está uno de los leones que enmarcan la entrada al Bosque de Chapultepec. En la viñeta se aprecia la base de la estatua, así como la expresión del animal de bronce. Estos fueron hechos por el escultor francés Georges Gardet, quien originalmente los diseñó para la escalinata de lo que sería el Palacio Legislativo, hoy Monumento a la Revolución. Tras la cancelación de dicho proyecto, en 1921 se trasladaron a ese lugar.

Desde su creación, Chapultepec ha sido un lugar donde los capitalinos van a realizar sus actividades deportivas. Tal es el caso del boxeador *Kid Vejigo*, que entrenaba en este lugar: “cuando uno todavía está chiquiteando el sueño de la madrugada, que es el más sabroso, ya *Kid Vejigo* anda en Chapultepec, en la hermosa avenida de los poetas, corriendo

y haciendo sombra. Horas más tarde se dirige al gimnasio, donde se sujeta a rudos entrenamientos”. En la ilustración se ve a este personaje corriendo animosamente por las sendas del parque.

El Bosque de Chapultepec es también un lugar donde pasean los novios y las familias. Desde 1921 un sonado foxtrot compuesto por Higinio Ruvalcaba³²⁶ pregonaba que “Chapultepec es la ilusión de aquel florido del placer/ en donde vibra de emoción el corazón de la mujer”. Ya en 1948, Tito Guizar describía que tenía “un lago donde nadie ha resistido un romance al primer amor” y la canción refiere que:

Si las bancas con sonrisas maliciosas
nos contarán toda la emoción
de los tortolos que en noches cadenciosas
le prenden fuego a su corazón
Si los árboles contarán las cositas
que ellos miran desde su altivez
cuántas de esas que presumen de santitas
no se olvidarán de Chapultepec.³²⁷

En la historieta, *Chava y Elodia* van al bosque cuando empiezan a salir. En la viñeta se ven las lanchas que flotan en el lago y a una familia que hace un picnic en las orillas. Estos espacios “nos permiten estar simultáneamente rodeados por la ciudad y fuera de ella, son metáforas de la ausencia de la ciudad y, al mismo tiempo, naturaleza e imágenes del paraíso en miniatura”³²⁸. Más allá de dibujar el Castillo o el Zoológico –que en ese entonces ya estaba en funcionamiento- a Vargas le interesó plasmar lo que hacen las personas y cómo se desenvuelven los capitalinos fuera de los edificios y avenidas.

³²⁶ Ruvalcaba, Eusebio, “Higinio Ruvalcava (1905-1976)”, en *Revista Nexos*, 26 de febrero de 2014. Disponible en: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=5945>

³²⁷ Chapultepec, Letra: Nanette Noriega, Música: Tito Guizar, 1948.

³²⁸ Pallasma, Juhani, *Habitar*, España, Editorial Gustavo Gili, p. 52.

A pesar de que Chapultepec es un lugar de esparcimiento, para Vargas también constituía un borde de la ciudad que él retrató en *Los Superlocos*. No quiere decir que Paseo de la Reforma terminara en el bosque, sino que este es el punto más lejano de la senda que el autor dibujó. Visualmente, el bosque, que es un elemento muy importante y distinguible de la ciudad y crea una ruptura lineal de la continuidad de *Reforma*, antes de que haga entronque con Calzada Tacubaya.

Los Superlocos no fue la única historieta de la década de los cuarenta en retratar a la Ciudad de México; en *Cumbres de Ensueño* de Guillermo Marín, también aparecen tranvías y camiones urbanos pero, a diferencia de Vargas, estos transportes no tienen una dimensión humorística y sólo aparecen como parte del ambiente. Para 1946, otra de las historietas que también manejaba un entorno urbano era *Un hombre común*, de Eduardo Martínez. En esta serie aparecían edificios modernos, coches de lujo y torres de apartamentos, pero, aunque los lugares guardan similitud a la capital del país, el autor menciona en el texto que se trata de la ciudad de París, Francia.

Capítulo 4. Espacios públicos y de paseo

Cines, pulquerías, arenas de box y circos conformaban la oferta de entretenimiento en la década de los cuarenta. Como escribió José Emilio Pacheco, “por vez primera con Ávila Camacho, México es una ciudad internacional —o, como se decía en los cuarenta, ‘cosmopolita’—”.³²⁹ En esta época, también se consolidaron los sitios de ocio ligados a la vida nocturna, como cabarets y salones de baile.

Como veremos, en *Los Superlocos* no solo quedaron registrados estos lugares de esparcimiento urbano; Gabriel Vargas también dibujó los sitios de paseo al aire libre, como Xochimilco y La Villa. Además, el autor dibujó las vacaciones de los capitalinos tanto en el campo como en el puerto de Acapulco, que era el destino de moda para todas las clases sociales.

Sitios de ocio

Pulquerías

Gabriel Vargas era admirador del pulque, tal vez por ser de Tulancingo, Hidalgo, lugar en donde se produce en abundancia esta bebida. La vena popular del autor se reflejó en el personaje de *Jilemón*; en efecto, el personaje era tan aficionado a esta bebida que en los capítulos tempranos donde viajó a Buenos Aires, Argentina³³⁰, el doctor le diagnosticó un "pulquismo agudo" que lo hizo regresar inmediatamente a México:

³²⁹ José Emilio Pacheco, “Nota preliminar”, en Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993, p. 14.

³³⁰ *Pepín*, viernes 13 de septiembre de 1940, no. 557.

El diagnóstico es fácil de comprobar, pues el paciente es mexicano y todos los mexicanos se acostumbran a tomar mucho pulque [...] El organismo del individuo [...] se habitúa a tal grado a él, que el día que no lo toma sufre fuertes ataques y episodios de melancolía, y se pone, más débil que un merengue y si no se le administra una buena dosis de pulque, el enfermo morirá sin remedio [...] Y eso se debe a que el pulque es un poderoso reconstituyente, pues según mis estudios, solo le falta el hueso para que sea carne. Por eso es que el enfermo muere de debilidad cuando se ve privado de él.

Las pulquerías fueron un centro de reunión de las clases populares, sobre todo en el siglo XIX. En los versos de “Convite”, poema de *Musa Callejera* (1883), Guillermo Prieto, habla de la convivencia que se daba en estos lugares: “Óyense sonar los platos los vasos forman repique; dejen que el pulque se explique, y lo bueno se verá. La risa incendia las almas; con la bulla tiembla el viento, retoza el entendimiento”³³¹ En esta época la industria pulquera industria presentaba una fuerte expansión —aunque esto cambió en el siglo XX. La renovación urbana llevada a cabo durante el gobierno de Porfirio Díaz desplazó estos locales a las orillas del Centro Histórico; además se emprendió una campaña en contra del pulque, al que se calificaba de “antihigiénico”. En consecuencia los establecimientos fueron en reducción: para 1890 existían 1300 pulquerías, para 1903 alrededor de 900, y ya en 1910 solo se contaba con 700³³².

Normalmente se ubicaban en las esquinas; eran lugares pintados con murales con colores llamativos en el exterior; las paredes interiores estaban adornadas con escenas de famosas batallas, mujeres semidesnudas o retratos curiosos de la vida cotidiana. Ostentaban nombres creativos como “el asalto” o “sal si puedes”. Los nombres estaban ligados con frecuencia a los placeres, cosa que disgustaba a los críticos, quienes se quejaban de esos “nombres ridículos”. [...] Una de las quejas más comunes hacía estos lugares tenía que ver con las cuestiones de higiene.³³³

³³¹ Prieto, Guillermo, *Musa Callejera*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1940, p. 63.

³³² Datos obtenidos de “El desplazamiento del pulque por la cerveza fue resultado de una política sanitaria porfirista”, ponencia presentada por Erika Granja Hernández en el IX Congreso Internacional de Salud-Enfermedad: De la Prehistoria al Siglo XXI 2006, organizado por el INAH.

³³³ Garza James, Alex, *El lado oscuro del Porfiriato*, Editorial Aguilar, México, 2013, p. 32.

Este argumento también fue utilizado por parte de la industria cervecera. A través de la prensa se recalcaron los supuestos daños en la salud y la degradación social como consecuencia del consumo de pulque. Por su parte, los artículos destacaban las “bondades” de la cerveza por ser una bebida aséptica gracias a su botella de cristal y a su elaboración en modernas fábricas. Hay que señalar que la higiene también fue otra de las banderas de la modernidad.

El estigma sobre el pulque siguió en la década del cuarenta, como podemos leer en un reportaje de *Revista de Revistas*: “a los lados de las carreteras que serpentean, junto al flamante y poderoso seis cilindros de usted, nacen, crecen, se reproducen y se dejan ordeñar, las magueyeras que surten al país del blanco licor que más tarde incubará la tragedia en la pulquería del barrio bajo...”³³⁴ El país seguía en la disputa entre ser moderno o rural y en la dualidad entre el campo y la ciudad; ser un país agrícola o un país industrial.

La persecución de la que fueron presa estos lugares es parodiada por el autor al inicio de *Los Superlocos*. En estos capítulos, *Jilemón* fue dueño de la pulquería “La Miniatura”; se ve a los personajes de la serie caminar por la entrada, donde se sitúan los modestos puestos de las vendedoras de tripas. En burla a la supuesta falta de higiene de los lugares, Vargas escribe que “en todas las pulquerías se recomienda a los clientes que el sobrante de sus vasos sea arrojado al fregadero, pero no crean nuestros lectores que las “bachas” van al drenaje: con ellas se confecciona el rico curado de bigote”. Se le conoce como “curado” a la bebida elaborada a base de pulque y fruta. El lugar fue clausurado cuando llegaron los inspectores de salud, justo como pasó con algunos establecimientos de la época.

³³⁴ *Revista de revistas*, 15 de febrero de 1942, Compañía editorial Excélsior.

Otro de los personajes, *Nepomuceno* -aunque extranjero- también era gran bebedor de pulque. Por esta razón acompañó a *Jilemón* a lugares como “El Infierno Mayor”, “El Huarache”, “Voy que no te echas otra”, “El Azotón” y “El cañón de gran alcance”. Lugares que Vargas menciona en el guion. En los dibujos vemos las “catrinas”, que era como se conocía a los vasos grandes de pulque y a los llamados “tornillos” que eran unos tarros delgados labrados con formas en espiral.



Fig. 80. Pulquería “El lucero de mis noches”. *Pepín*, no. 3434, viernes 13 de agosto de 1948. Hemeroteca Nacional de México.

Vargas dibujó la fachada de “El Lucero de mis noches”, establecimiento que se encontraba en la esquina de Allende y El Órgano, en el barrio de La Lagunilla. En esta escena *Kid Vejigo* y *Fofoy* están saliendo de la pulquería. Afuera del establecimiento se ve a los vendedores de fruta y verdura que ofrecen sus productos en huacales de madera y visten ropa de manta y sombrero; una señora se acerca a uno de ellos para preguntar por los precios. En la esquina del establecimiento dos oficinistas conversan, mientras un tercer hombre va caminado por la banqueta. Del lado derecho están dos mujeres descalzas que visten falda y rebozo. Una de ellas –la que lleva el recipiente en la mano- le dice a la otra: “pos yo

comadrita, no faltándome mi pulque, aunque nomás coma tortillas con chile”³³⁵. En la época, las pulquerías no eran espacio para las mujeres por lo que compraban el pulque para beberlo en su casa.

Algo que llama la atención es que cada vez que Gabriel Vargas dibuja vendedores de verduras y flores, a los hombres los retrata vestidos con sombrero y lo que parece ser ropa de manta, y a las mujeres con trenzas y rebozo, con canastas y huacales, como salidos de la película *María Candelaria*. Esto hace suponer que en esa época los vendedores de que más abundaban por la ciudad venían de Xochimilco. Eran la mezcla entre la ruralidad y la modernidad que se vivía en la urbe de esos años.

En la serie, aunque *Jilemón* es una estrella que goza de gran fama en todo México, no deja de visitar los barrios populares. Al llegar a las pulquerías, los clientes lo abrazan tras reconocerlo:

-“*Teporochito*”- “¡Mi artista, permítame usted darle un abrazo muy apretado!
-*Jilemón*- Sí, como no, encantado. Pero primero déjeme sacar todo lo que traigo de valor en mi saco porque aquí son muy capaces de voltearle a uno todas las bolsas al revés en un abrazo.”³³⁶

En un capítulo de 1948, cuando un reportero le pregunta a *Jilemón* el por qué alguien de su categoría consume esta bebida, él alaba sus propiedades:

Al pulque sólo le falta un grado para ser carne. El pulque blanco es el que toman los machos, da consistencia ya que forma una “tecata” en el estómago. El pulque es curativo, estimulante, tónico, tratándose de curados no se diga, ¡son magníficos! Por ejemplo, el de jitomate es bueno para el pulmón, el de apio para los riñones, el de avena para las reumas, el de zapote para la caída del pelo...³³⁷

³³⁵ *Pepín*, miércoles 11 de agosto de 1948, no. 3432.

³³⁶ *Pepín*, martes 9 de septiembre de 1947, no. 3095.

³³⁷ *Pepín*, martes 17 de agosto de 1948, no. 3439.

Jilemón frecuentemente invitaba a *Kid Vejigo* a tomar a las pulquerías, bajo el pretexto de que le iba a ayudar a sanar el mal de amores por el desprecio de *Cuatáneta*. Por supuesto, el boxeador siempre terminaba pagando la cuenta de ambos. En uno de estos capítulos, *Kid Vejigo* se une a otros “adoloridos” que, acompañados por un *cilindrero*, cantan a todo pulmón “María Bonita”, de Agustín Lara (las canciones de moda que se transmitían por el radio en la década de los cuarenta también sonaban en estos lugares). Entre los asiduos clientes también se encontraban los “albañilitos” que, como escribe Vargas, “van la pulquería a mitigar la sed que los devora”³³⁸. Estos personajes aparecen dibujados con pantalones cortos o parchados, amarrados a veces con cinturón o con un lazo, con sombrero, y con un bigotito.

Arenas de box: *Kid Vejigo*, el otro campeón sin corona

Las arenas de box se convirtieron en un tema central en varias historietas de *Pepín*, como *A fuerza de puños*, de Francisco Flores y Roberto Reynoso. Los primeros capítulos donde empezó a aparecer el box en *Los Superlocos* fueron en 1942³³⁹. Tras la bancarrota de la escuela de aviación del Sr. *Pacotilla*, *Pistache* vio un anuncio en el periódico en el que solicitaban boxeadores. Este personaje fue a pedir trabajo para ganar dinero y recuperarse. Los primeros “Kids” en el mundo de Gabriel Vargas fueron *Kid Mulo* y *Kid Caguamazo*. Aquí todavía no se ven las grandes masas de aficionados como se verán posteriormente. Vargas dibujó a estos primeros boxeadores como personajes corpulentos y musculosos, pero poco inteligentes. Así, por ejemplo, *Kid Caguamazo* es tan torpe que desespera a su mamá y ella es quien sale al ring en su lugar.

³³⁸ *Pepín*, jueves, 1 de agosto de 1946, no. 2695.

³³⁹ *Pepín*, jueves 6 de junio de 1940, no. 472.



Fig. 81. Primera aparición del boxeo en *Los Superlocos*. Pistache pelea con *Kid Mulo*. *Pepín* 20 de junio de 1940 no. 484. Hemeroteca Nacional de México.

Jilemón entró en el negocio de los golpes como manager. Es así como entrena a un “sacamaloras de pulquería” para que sea boxeador. En el club nocturno de *Chava*, el “bachiller” organiza un concurso en el que se ofrecía un jugoso premio a quien propusiera un buen apodo artístico a la futura estrella del deporte. Por supuesto, *Jilemón* se autoproclama ganador al proponer el sobrenombre de *Kid Vejigo*.

Hombre alto, torpe, de aspecto inocente y carácter débil, *Vejigo* es manipulado por *Jilemón*, quien lo hace pelear en varias ocasiones con la promesa de que, si llega ser una gran figura, *Cuatáneta* se casará con él (aunque ella no sabe nada de ese trato). Mientras que el pugilista se bate en el ring, el vividor y explotador de *Jilemón* se queda con las ganancias de los encuentros.

El boxeo era un espectáculo muy popular en esos días. Se le consideraba una ruta de ascenso social y una forma de ganar prestigio; el boxeador tenía la posibilidad de convertirse en héroe, en ídolo popular. En la capital, el número de aficionados comenzó a crecer con la inauguración de la Arena Coliseo en 1943, la cual se encuentra hasta nuestros días en la calle de Republica de Perú, en el Centro Histórico.



Fig. 82. *A fuerza de Puños*. *Pepín* 26 de septiembre de 1945 no. 2388. Hemeroteca Nacional de México.

En la segunda mitad de la década de los cuarenta el cine también empezó a apropiarse de las historias de peleadores, como es el caso de *Campeón sin corona* (1945), de Alejandro Galindo. Esta película trata de un boxeador originario del popular barrio de Tepito (Kid Terranova) que termina perdido en el alcoholismo, como sucedió en la vida real con Rodolfo “Chango” Casanova, deportista en quien se inspiró la película. No es una casualidad que *Kid Vejigo* también es, en palabras de *Jilemón*, “rey de las pulquerías de México”: “Después del triunfo de su primera pelea, *Don Jilemón* quiere que lo invite a un cabaret para festejar en

grande el éxito obtenido, siguiendo la costumbre de todos los boxeadores, que en lugar de irse a descansar, se van a derrochar todo lo que ganaron a punta de tarugazos”³⁴⁰. Posiblemente esta cinta fue una referencia gráfica en esta parte de *Los Superlocos*.



Fig. 83. Pelea de Kid Vejigo. *Pepín*, no. 3424, martes 3 de agosto de 1948. Hemeroteca Nacional de México.

Gabriel Vargas se apropió del ambiente del boxeo y logró recrear el suspenso que vivían los aficionados días antes a una pelea estelar: “en las calles no se habla más que de los boxeadores”. Los personajes de la historieta se mantienen al pendiente leyendo el diario deportivo ESTO³⁴¹, el cual era ofrecido por los “papeleritos” de la urbe.

Todas las peleas ocurren en la “Arena Chanchullo”, nombre que remite a las transas, peleas compradas y apuestas que se hacían al interior de estos lugares. Aquí, hasta los managers eran sumamente explotadores, como lo explica Vargas en los textos: “Los boxeadores que menos cobran son los que más fuerte se suenan. Estos muchachos se han trabado en furioso combate, nomás los pujidos y el constante cuas, cuas de los golpes se oye

³⁴⁰ *Pepín*, 5 de agosto de 1948 no. 3426.

³⁴¹ Estos eran propiedad de García Valseca, ver capítulo 2.

en la arena y todo por diez pesos... ni para tafetanes y árnic... ¡ah! Y de esos diez pesos hay que descontar un sesenta por ciento para el manager”. En cuanto a los boxeadores de prestigio, aparece *Kid Tolteca*, quien es clara parodia del peleador Luis Villanueva Páramo, mejor conocido como *Kid Azteca*, quien fue boxeador de 1932 a 1957, imponiendo récord con 25 años en el mundo de los puñetazos³⁴². Vargas dibujó a este personaje como un anciano fuerte, calvo y con una larga barba. Sobre su edad, en los textos se dice que “la primera pelea de *Kid Tolteca* fue cuando empezaron a hacer el Cerro de la Villa”³⁴³.

La pelea donde *Kid Vejigo* disputa el campeonato “güelter” (sic) con *Kid Tolteca* guarda gran similitud gráfica con los encuadres de la película *Campeón sin corona*. El ambiente de la Arena no pasa desapercibido al ojo de Gabriel Vargas. De manera similar a Alejandro Galindo, Vargas usa diversos planos en las viñetas para dar dinamismo a la narración de la pelea; ejemplo de esto es el uso del plano general para mostrar el ring donde tiene lugar la pelea y a los asistentes –donde dibuja los objetos que lanzan-; los planos generales, donde traza a los peleadores de cuerpo completo, y los planos medios para ilustrar al narrador de box, con el micrófono para la transmisión en radio.

Durante la pelea, Vargas dibujó a un locutor como los que narraban los encuentros que se transmitían por radio. Aquí nos relata: “fabulosas cantidades de sangre y baba salpican a los de las primeras filas, es una pelea de aullido, de esas que hay que verlas de pie y mordiendo el pañuelo”³⁴⁴. Para este último personaje, posiblemente Vargas se basó en Pedro “Mago” Septién, narrador que aparece en *Campeón sin Corona*. Finalmente *Kid Vejigo*

³⁴² Este boxeador fue famoso por su técnica de gancho al hígado.

³⁴³ *Pepín*, jueves 11 de noviembre de 1948, no. 3524.

³⁴⁴ *Pepín*, lunes 2 de agosto de 1948, no. 3423.

perdió el combate, y la gente se encontraba tan molesta con el resultado que incendió la Arena.

En la serie, al igual que en la película ya mencionada, el boxeador *Kid Vejigo* se volvió mendigo e incluso cayó en el alcoholismo. Vargas escribe que “lo han visto tirado por la Plaza de la Merced y hasta la gente brinca para no pisarlo”. En su andar por las calles del centro de la ciudad, se unió al teporochito *Fofoy*, junto a quien apareció acostado en un parque³⁴⁵. Al fondo se ve la torre de una iglesia colonial. Ésta corresponde a la Plaza de Santo Domingo, lugar que se encuentra en la calle de Belisario Domínguez esquina República de Brasil, sitios en que se refugiaban los mendigos en la capital. Vargas no escapaba a los marginales que traía la modernidad, que no todo era un progreso hacia el bienestar, sino que se iban formando sectores marginales.

A diferencia del “campeón sin corona” que retrató Alejandro Galindo, aquí Vargas le da la oportunidad a *Kid Vejigo* de recuperarse y buscar la revancha. En este proceso lo ayudan *Chava* y *Nepomuceno*, quienes ahora son sus managers. En la segunda pelea, *Jilemón* está del lado contrario, ya que se volvió el representante de *Kid Azteca*. La victoria de *Vejigo* fue doble: por un lado, ganó el campeonato “güelter” y por otra, se convirtió en el único personaje de *Los Superlocos* que de alguna manera venció a *Jilemón*.

Circo Atayde

-Fijate, *Rugama* que ayer murió *Barralitos* y ahora a las seis de la tarde lo enterramos. A ver si te vemos por allá.

-¡Uy no, manito! A esa hora voy a estar en el circo! ¿Por qué no lo entierran mañana?³⁴⁶

³⁴⁵ *Pepín*, jueves 23 de diciembre de 1948, no. 3566.

³⁴⁶ *Pepín*, miércoles 4 de febrero de 1948, no. 3243

Al ser *Los Superlocos* una de las historietas más exitosas que se publicaban en la revista *Pepín*, la fama del protagonista se aprovechó para montar un espectáculo en el Circo Atayde. En 1945, *Jilemón*, caracterizado por el actor Alfredo B. Pacheco, participó en una gira por toda la república para presentar su espectáculo. En un *Pepín* del mismo año se publicó una nota en la que se destacó que el comediante efectuó “una fructífera campaña artística por los estados cosechando triunfos y aplausos con su variado repertorio y personificando a *Don Jilemón Metralla* con gran acierto”³⁴⁷.

La primera presentación del Circo Atayde fue el 26 de agosto de 1888. Los fundadores fueron Aurelio Atayde y su hermano Manuel quienes, después de sortear las adversidades que les trajo la Revolución, se fueron hacia Centro y Sudamérica para realizar una gira que duró 20 años; en los cuarenta la compañía volvió al país. Es en 1946 cuando el Circo Atayde regresó a la Ciudad de México. La función inaugural se realizó el 15 de febrero de ese año en un terreno que estaba ubicado en las calles de Niño Perdido y Fray Servando Teresa de Mier, a unas calles de la fuente de Salto del Agua en la capital. Uno de los hijos de los fundadores, Andrés Atayde Arteché, recordaba:

[...] la temporada fue una de las más grandiosas y brillantes de las que tengo memoria. Tuvimos un éxito extraordinario durante tres meses [...] Hacía tiempo que no llegaba un circo a la capital, y la propaganda que se hizo fue muy buena. Además, era una época de bonanza y la presentación del circo resultaba una novedad, empezando por el sistema de carpa redonda, que hasta entonces no se conocía en México.³⁴⁸

³⁴⁷ *Pepín*, miércoles 5 de febrero de 1947, no. 2881.

³⁴⁸ Atayde Arteché, Andrés, “Memorias del circo” en *Artes de México*, núm. 84, junio de 2007, México, p. 35.

El Atayde resultó todo un suceso. Como producto de las giras realizadas en el extranjero, el espectáculo presentado era el más novedoso ya que incorporaron nuevos artistas y números, además de la carpa redonda ya mencionada³⁴⁹.

“Ciertamente no hay nada como el circo donde se vive la maravilla en vivo; donde todo sucede aquí y ahora frente al ojo asombrado, el corazón en vilo, y el aplauso más fuerte en los adentros que en las palmas batidas ante el gesto y la sonrisa del artista”³⁵⁰. Y es así como, atrapado por la magia de este espectáculo, Gabriel Vargas también capturó la vida del circo en sus dibujos.

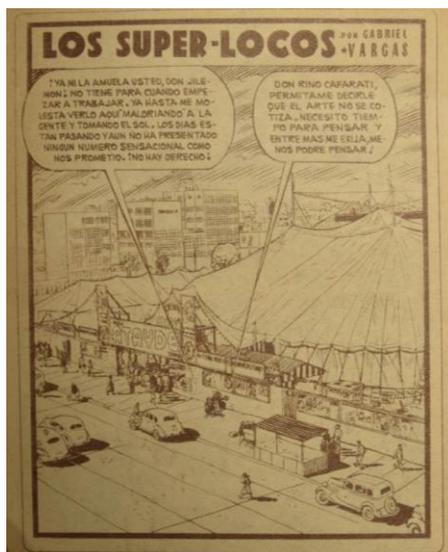


Fig. 84. Carpa del Circo Atayde. *Pepín* sábado 31 de enero de 1948 no. 3239. Hemeroteca Nacional de México

En enero de 1948³⁵¹ los episodios de *Los Superlocos* se volvieron una crónica detallada de la vida en el Circo Atayde. Todo inicia cuando el Sr. Rino Cafaratti contrata a

³⁴⁹ En esa época, en el país abundaban los espectáculos callejeros, que gozaban de gran popularidad, además de que sólo había tres importantes circos. En la década de los treinta existieron “el Beas y Modelo, fundado por Francisco Beas, el Circo Fernandi, que fue el primero en presentar en México números con camellos, y el Circo Argentino, el cual era dirigido por el domador Felipe del Castillo. PONER REFERENCIA

³⁵⁰ Leñero, Vicente, “Vamos al circo”, Artes de México, núm. 83, Circo, arte y poesía. México, 2007.

³⁵¹ *Pepín*, sábado 31 de enero de 1948, no. 3239.

Jilemón para que se presente en ese lugar. En la serie, este personaje trata de hacer toda clase de actos para impresionar al público; en una ocasión se sostiene de un solo dedo mientras que otros dos hombres de aferran a sus piernas; en otro acto trata de dispararle a una pulga que está en la cabeza de uno de los artistas circenses.

La crónica de la vida del circo es visualmente atractiva. Los episodios pasan entre los coqueteos que *Jilemón* les hace a las bellas malabaristas, los trabajadores que alimentan a los leones, mimos y payasos que ensayan, valientes acróbatas y equilibristas que repasan sus números, perros bailarines que se mueven al compás de un danzón y el hombre bala que practica afuera de la carpa.

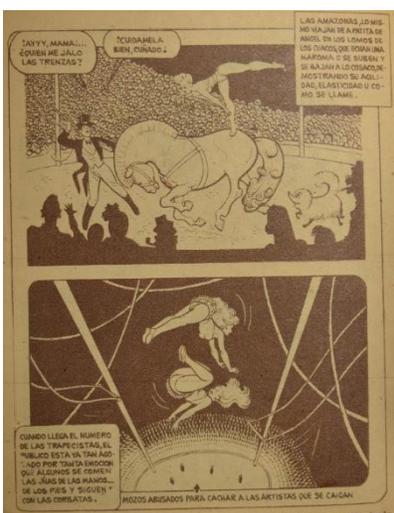


Fig. 85. Trapecistas del Circo Atayde. *Pepín* Jueves 5 de febrero de 1948 no. 3244. Hemeroteca Nacional de México.

Las acróbatas aparecen dibujadas como si las viéramos desde la parte alta de la carpa. Vargas logra transmitirnos el angustioso momento en que se lanzan al vacío; podemos imaginarnos la manera en que giran sus cuerpos y el silencio que se produce entre los espectadores hasta que vuelven a sujetarse de los columpios. Los soportes de la carpa remarcan la perspectiva hacia el fondo, donde los espectadores se ven diminutos. A su vez,

los trazos hacen que el lector acompañe a las sonrientes mujeres desde esa vertiginosa altura. Como escribió José Emilio Pacheco en los poemas de *Circo de noche*: “la trapecista encarna el drama del amor y está siempre en manos del aire [...] se hunde y vuela en la noche en donde no hay red. Su cuerpo se hace vida ante la muerte”³⁵².

En estos capítulos también aparece la anécdota sobre la que escribió Carlos Monsiváis en su texto *En los ochenta años de Gabriel Vargas*. Ahí recuerda el capítulo en el que *Jilemón* se ofreció a presentar como “El puerco más grande del mundo” a un elefante al que le cortó la trompa. Por fortuna, en la historia el animal recuperó esa parte de su cuerpo ya que los doctores acuden rápidamente a atenderlo e impiden que *Jilemón* haga la trompa en tacos.



Fig. 86. Capítulo donde *Jilemón* le corta la trompa al elefante en el Circo Atayde. *Pepín* viernes 30 de enero de 1948 no. 3238. Hemeroteca Nacional de México.

³⁵² Pacheco, José Emilio, *Circo de noche*. Citado en *Artes de México*, núm. 84, junio de 2007, México, p. 35.

Además de la vida en el circo, Vargas dibujó la carpa del Circo Atayde y las casas que rodeaban el terreno donde se instaló. A su alrededor se ven edificios, algunos de los cuales parecen ser residenciales, por los tendederos y tinacos que tienen en la parte superior. También puede verse un letrero de la cerveza Corona que se colocó junto a los edificios.

El dueño del circo le mandó a Gabriel Vargas una carta de agradecimiento; suponemos que esos números provocaron el aumento de asistentes. Asimismo, le ofreció dar una función gratuita y exclusiva a los seguidores de *Los Superlocos*; para poder ganarse una de las entradas, los lectores tenían que recortar los 30 cupones que se publicaron a lo largo de un mes en *Pepín* y presentarlos en las oficinas de la Editorial Panamericana, que se ubicaban en Serapio Rendón. El día de la entrega, las filas se extendieron varias cuadras alrededor de este lugar. Lo más probable es que estos fue parte de un arreglo económico entre *Pepín* y el *Atayde*.

Por otra parte, también se publicaron las fotografías de la función gratuita, donde se ve la cantidad de seguidores que tenía Gabriel Vargas en aquella época. En las imágenes vemos gente alrededor de él tratando de obtener un autógrafo, en el interior de la carpa. En otra imagen aparece Vargas posando junto al actor Alfredo B. Pacheco, quien como ya se mencionó, caracterizaba a *Jilemón*.

En agradecimiento de la publicidad que en 1948 la historieta *Los Superlocos* le dio al Circo Atayde, la compañía le otorgó a Gabriel Vargas la “Garra de oro”, reconocimiento que le fue entregado en 2008, meses antes de la muerte del historietista.

El domingo 28 de septiembre de 2014 se realizó la última función con animales del Circo Atayde tras la prohibición de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal. Y aunque ya no conserva los espectáculos característicos con los que nació, la compañía sigue escribiendo su historia. La vida bajo la carpa del circo que un día dibujó Gabriel Vargas –

haya sido o no pagada por el *Atayde*- queda como documento histórico de una época circense, cuando elefantes y tigres de bengala eran parte del *show*.

Cines

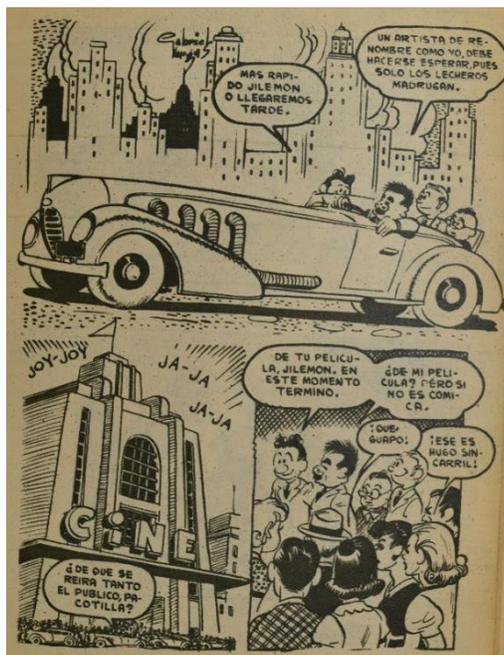


Fig. 87. Primer cine que apareció en la serie. *Pepín* 26 de julio 1940 no. 515. Hemeroteca Nacional de México.

En *Los Superlocos* Vargas se burló de la cinematografía de la época. Desde la década de los cuarenta, el autor criticó los contenidos de las películas que veían los capitalinos. Desde nuestro punto de vista, actualmente el cine mexicano se tiende a idealizar con afirmaciones que sostienen que las películas de tiempo pasados fueron mejores.

Dentro de las principales diversiones de los capitalinos estaba el cine. En 1942, con la entrada de México a la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica mexicana vivió su mejor momento ya que al estar en el bando de los “aliados”, el país siempre tuvo suministro de película virgen y refacciones. Aunque en estos años Estados Unidos se

mantuvo a la cabeza en la realización cinematográfica, el conflicto bélico dio como resultado la disminución de cintas europeas, hecho que favoreció a la producción nacional.

Las personas llenaban las salas y los directores empezaron a filmar con mayor rapidez. Entre estos nombres figuraban Julio Bracho, Raúl de Anda, Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón y Emilio “Indio” Fernández. La oferta satisfacía a todos los gustos ya que había diversos temas y géneros como melodramas, comedias rancheras, películas de horror y suspenso, policiacas, adaptaciones de obras literarias, etc.

El *star system* trajo la realización de películas donde se hacía brillar a los actores populares de la época y creó figuras como Jorge Negrete, Pedro Infante, María Félix, y Dolores del Río, por mencionar algunos. En los capítulos iniciales, *Pistache*, *Tarolas* y *Pacotilla*, después de cerrar la escuela de aviación, deciden entrar a la industria del cine. Como dice *Pistache*: “aquí en México con cualquier suma de dinero cualquier mamarracho se hace productor de películas”. Es así como compran una cámara vieja y contratan a *Emiliano Cuero* -evidente parodia del actor *Emilio Tuero*-, apuesta segura ya que era una estrella del momento: “Yo sé que le quitaron el hueso en la radiodifusora, así que no es difícil que el hambre lo haga venir”³⁵³.

Si bien llegaron a haber excelentes películas mexicanas en los cuarenta, también se realizaban producciones de mala calidad, como las que criticó Gabriel Vargas. En una de las parodias, *Jilemón* filma “La Bella Durmiente”³⁵⁴, donde se autonombra director, productor y actor: “como algunos directores de cine, se porta tan ambicioso que hasta de boletero la quiere hacer”³⁵⁵. La historia trata de una princesa (*Pichorra*) que vive tan aburrida en su

³⁵³ *Pepín*, miércoles 26 de junio de 1940, no. 490.

³⁵⁴ *Pepín*, jueves 15 de mayo de 1947, no. 2978.

³⁵⁵ *Pepín*, jueves 15 de mayo de 1947, no. 2978.

palacio que a veces se viste de hombre y junto con sus damas, se va a las tabernas. Ahí se enamora del príncipe vagabundo (*Jilemón*). Consideramos que la mayor parte de los dibujos fueron hechos por los ayudantes, aunque las viñetas más detalladas sí son de Gabriel Vargas ya que estas aparecen firmadas con su nombre o bien con sus iniciales “GV”.

Al finalizar la historia, las viñetas presentan la apariencia de los créditos iniciales de las películas -letras blancas en fondo negro-, al tiempo que las ilustraciones que narran la historia –dentro de la historieta- guardan una estricta similitud a los encuadres cinematográficos. En esta parte de la serie, los dibujos tienen un margen negro, como para darle al lector la sensación de que está viendo una “película”. Es en estas metaficciones se burla de la temática nacionalista:

Antes de que nos gane Raúl de Anda, empezaremos a rodar ‘Juan Charrasqueado’, la triste historia de un rancharo enamorado que se creyó de las mujeres consentido [...] Pistolas, cuchillos, sarapes, sombreros de charro y mole... ‘Juan Charrasqueado’ será algo muy nacional!!!³⁵⁶

Vargas se mofó las películas de Emilio Fernández en las parodias de *Juan Charrasqueado* y *Enamorada*. La primera, según escribe, es una “historia de nuestras gentes humildes, más humana y dramática que *María Candelaria*”³⁵⁷. Trata de un pueblerino llamado Juan Origüela (*Jilemón*) quien está enamorado de una abnegada muchacha (*Cuatáneta*). En el texto, Vargas se mofa del estereotipo del indígena propuesto en las películas de Fernández, quien los personificaba con excesiva inocencia: “como todos los inditos se ruboriza de solo pensar en ella y no se atreve a hablarle de amores”³⁵⁸. También se apropia de una emblemática escena de la película de Fernández: en una de las ilustraciones,

³⁵⁶ *Pepín*, martes 3 de junio de 1947, no. 2997.

³⁵⁷ *Pepín*, sábado 11 de junio de 1947, no. 3015.

³⁵⁸ *Pepín*, martes 1 de julio de 1947, no. 3025.

Cuatneta aparece corriendo por el campo con su canasta,³⁵⁹ evocando a la cinta *María Candelaria*.

En *Juan Charrasqueado*, Vargas también señala las dinámicas machistas desarrolladas en estas cintas. Por ejemplo, cuando *Juan* se vuelve borracho y golpea a *Cuatneta*, ésta siempre lo justifica ante las vecinas: “si amanece con los ojos rojos de llorar dice que le dio un ‘aigre’, si tiene un ojo morado, que su perro *Maromas* la tiró [...] si amanece con la boca hinchada, que comió tunas con todo y cáscara”³⁶⁰.

Posteriormente, *Jilemón* fue contratado para realizar la ya mencionada *Enamorada*³⁶¹, protagonizada por Pancho Francisco (*Pifas*) y Nachita (*Cuatneta*). “El público ya vio “Enamorada” a la Emilio Fernández, ahora la verá a la *Jilemón Metralla*. La crítica ya se encargará después de decir quién es quién”. Aquí, gráficamente, también parodia los ambientes rurales idílicos retratados en estas cintas por el fotógrafo Gabriel Figueroa. Vargas encuadra los campesinos arando sus campos al despuntar el alba, las iglesias de pueblo y su plaza —con papel picado—, y las montañas al atardecer.

En cuanto a las parodias de otras cintas de la época, Vargas presenta *Don Juan Tenorio*, donde se mofa del español castizo combinado con expresiones y lugares locales, muy similar a la película de Cantinflas, *Romeo y Julieta* (1943). Muestra de ello es este fragmento del diálogo entre *Jilemón* (Don Juan) y el *Güen Caperuzo* (Don Luis Mejía):

- Yo a las ‘gatas’ de la Colonia Roma enamoré, a las de Polanco robé y a algunas estafé y de pilón hasta a patronas sonsaqué...qui’hobo, ¿agua o café?
- Os las das de muy maldito pero se me hace que vois no ‘castigais’ ni a las ‘gatas’ de Tepito.
- Yo “sostenes rocha” lo que os digo y no lo dudéis porque os parto el ombligo.

³⁵⁹ *Pepín*, sábado 7 de junio de 1947 no. 3043.

³⁶⁰ *Pepín*, sábado no. 3036 12 de julio de 1947.

³⁶¹ Ver apartado Avenida Juárez.

Mi condición de canalla llega a tal, que serví de ‘correveidile’ y todos los centavos que ganaba, los gastaba en tacos de ‘nenepile’

- Un día que tenía ganas de lonchar, me tomé un caldo en Indianilla, y cuando me buscaron para pagar, ¡uju!, yo ya estaba en La Lagunilla.³⁶²

Además de las películas que los capitalinos veían en las pantallas, el autor también observó el ambiente dentro de las salas de cine y lo que pasa en la oscuridad. Vargas narra que “apenas se apaga la luz, se oyen murmullos por doquiera y las parejas de novios se “arreguntan” para practicar mejor el “apapache”³⁶³:

-¡Ay! No me abrases que nos puede ver mi mamá.

-¡Bah! Ni que tuviera ojos de gato para ver en la oscuridad que te estoy abrazando... ¡Mua! ¡Mua!³⁶⁴

En medio de ese ambiente, aparecen siempre los vendedores de cacahuates y otros, a quienes el autor les pone un letrero que dice “baldas”. Vargas explica en un texto la interpretación que él le da al grito del vendedor: “diga paletas rápidamente y verá como si dice esto [resultará] ¡Baldas!”³⁶⁵

Las nuevas formas de entretenimiento causaban desconcierto entre las generaciones anteriores, como lo parodia la canción “Ay mamita” (1941), popularizada por Lucha Reyes. En ella la madre critica a la hija por considerar “desenfrenado” el hecho de ir al cine con su novio:

Si supieras mi mamita
qué bonito y qué *resuave* es el querer.
Estoy segura mi mamita
en tus tiempos más mejor no pudo ser
Ahora me llevan al cine, me “disparan” mi paleta de limón
¡ay mamita! estos tiempos sí que son un gran primor.

³⁶² *Pepín*, lunes 3 de noviembre de 1947, no. 3150.

³⁶³ *Pepín*, viernes 21 de noviembre de 1947 no. 3168.

³⁶⁴ *Pepín*, viernes 21 de noviembre de 1947 no. 3168.

³⁶⁵ *Pepín*, viernes 21 de noviembre de 1947 no. 3168.

Pero fíjate mi hijita
hoy tus tiempos no son algo que desear
Que se me hace muchachita
con tus hechos me estás dando qué pensar
En mis tiempos no había cines
y si bailes, eran solo de carquis
¡Ay mi hjita!
daba gusto ver bailar un gran chotis

Salones de baile

El año 1920 vio nacer al Salón México, que se ubicaba en la calle de Pensador Mexicano no. 16, cerca de San Juan de Letrán. Durante este año “la Ciudad de México vio crecer un sinnúmero de salones de baile, entre ellos el Alhambra, El Casino, el Montesito, etcétera, siendo el Salón México el más concurrido tal vez por el horario, por las orquestas, por la ubicación o por la amplitud de sus salas: Maya, Tinguiz, Azteca, Renacimiento”³⁶⁶. Conocido también como la catedral del danzón, este espacio para el *dancing* se convirtió en el mejor salón de baile de la capital. Por el *México* pasaron orquestas y danzoneras como como Prieto y Dimas, Roberto “Acerina”, Leopoldo Olivares y Evaristo Tafoya. Sus paredes vieron desfilar a comerciantes, albañiles, curiosos, extranjeros, intelectuales, políticos y artistas.

Naturalmente ni la situación económica mundial ni los “vientos de guerra”, aminoraron las diversiones públicas. Por lo tanto, los bailongos fuera de serie del México seguían en su apogeo, con la presencia de personalidades de talla universal, como Max Baer, boxeador norteamericano al que los clientes del lugar [salón México] vitoreaban como un verdadero héroe [...] Todo parece indicar que la presencia en el Salón México de Max Bauer fue el hilo conductor para que otros pugilistas mexicanos formaran parte de la interminable lista de “chatos” u “orejas de coliflor” entre los que se encontraban Rodolfo “Chango” Casanova, Ray Macías, David “Kid Azteca”.³⁶⁷

³⁶⁶ Escalante, Jesús Flores y, *Historia documental y gráfica del danzón en México: Salón México*, Asociación mexicana de estudios fonográficos, 1993, p. 100.

³⁶⁷ Escalante, Jesús Flores y, *Historia documental y gráfica del danzón en México*, p. 111-112.

A continuación veremos cómo Vargas representó los salones populares y los cabarets de postín en *Los Superlocos*.

Salones populares

Desde el capítulo 121 —que corresponde a 1940— en la serie empiezan a aparecer las figuras de los “pichis” y “cinturitas”, hombres que iban a lucirse a los salones. Gabriel Vargas dibuja a estos personajes con la pestaña enchinada, de traje con pantalones de tiro alto y sombrero, a semejanza de la moda *zoot suit* que surgió en Estados Unidos; el autor aprovecha la ocasión para criticar la imitación de las modas extranjeras: “Ya saben ustedes que nosotros parecemos simios, lo que hacen ellos lo hacemos nosotros, no faltaba más”. En los dibujos aparece por primera vez la fachada de un lugar llamado Pichi-Club, un salón de baile ubicado en un barrio popular ya que el autor dibuja basura en la calle y a un perro orinando en un poste. En la entrada podemos leer los diálogos entre los asistentes:

-Hombre: Suelta para la entrada nena, que ya llegamos.

-Mujer: Sí, pero ahora no te quedes con el cambio.³⁶⁸

Posteriormente, cuando *Nepomuceno* se incorporó a la serie, Vargas lo dibujó como un asiduo visitante a los salones de baile populares, aunque el autor no especificó los nombres de los lugares. En uno de los capítulos, retrata a varios personajes bailan danzón sobre tabiques³⁶⁹—Recordemos que el danzón era conocido como “la danza que se baila en un tabique”, porque las parejas bailaban juntas y sin salirse de una superficie— y así mostrar su gracias y destreza al ejecutar una pieza sin moverse del lugar mientras la orquesta “Dimas y

³⁶⁸ *Pepín*, domingo 19 de mayo de 1940, no. 455.

³⁶⁹ *Pepín*, miércoles 22 de octubre de 1940, no. 591.

sus nopaleros”, tocan títulos como “Ay cocol, ¿no te acuerdas cuando eras chimislán?”, “Éntrale a los acoyotes” o la conga “Tengo pulgas en las truzas”.



Fig. 88. Entrada del salón de baile. *Pepín* 17 de noviembre de 1946 no. 2801. Hemeroteca Nacional de México.

En la entrada de estos salones populares aparecen los puestos de comida callejera: al lugar se iba a disfrutar de la orquesta, por lo que los asistentes entraban con el estómago lleno (y de paso se ahorran el consumo al interior). En la taquilla también estaban los niños vendedores de chicles y dulces ofreciendo sus productos a los asistentes, quienes están dibujados con camisetas con llamativos estampados mientras hacen fila para pagar el boleto. Vargas escribe: “Y como en todos los salones de baile, a la entrada hay una fila de boleros porque “el castigo” es entrar bien boleado”.

Otro personaje que también acude a los salones de baile populares es *Elodia*, una muchachita a la que *Jilemón* pretende; ella, en lugar de ir a la escuela, anda con su “palomilla” y falta a clases para ir a bailar a “El palacio del ‘suing’” (sic). Como se verá a continuación, los jóvenes se divierten tanto en el lugar ya mencionado como en el cabaret llamado “Cirilo’s”.

Cabarets de “postín”

En la historieta, en los capítulos de la segunda mitad de la década de los cuarenta *Jilemón* asciende socialmente. Sus transas le resultan tan efectivas que aparece como el empresario dueño del lujoso cabaret *Cirilo’s*, -evidente parodia del *Ciro’s* que ya se ha mencionado: “El *Cirilo’s* era el centro nocturno más ‘chicho’, parecía una sucursal de manila, púes ahí se reunían las mujeres más hermosas de la capital, los muchachos y “rucos” más alegres y cascabeleros”.³⁷⁰



Fig. 89. Salón *Cirilo’s*, *Pepín*, no. 3427, viernes 6 de agosto de 1948. Hemeroteca Nacional de México.

El cronista Armando Jiménez cita una descripción del *Ciro’s* de Reforma hecha por el director de orquesta Ernesto Riestra en el libro *De mi batuta*, escrito en 1974:

La cantina, en forma de L, era la mayor de la metrópoli. Tenía una barra larga forrada de espejos, piso alfombrado; muebles y paredes con fuertes colores: rojo, verde y, contrastando, el rosa pálido. [...] El candil que colgaba en medio del salón recordaba los que adornan el Palacio de Versalles, y pequeñas lámparas prendidas en las paredes, daban una luz tenue. [...] En el restaurante y en el bar se servían durante las veinticuatro horas los mejores platillos y licores; por supuesto, era necesario llevar dinero suficiente para pagar esos caprichos.³⁷¹

³⁷⁰ *Pepín*, lunes 28 de enero de 1947, no. 2872.

³⁷¹ Jiménez, Armando, *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*, México: Océano, 1998, p. 175.

La exuberancia en los platillos que se ofrecían en estos lugares es satirizada por Vargas; gráficamente se ve a los meseros llevar platos grandes a las mesas. En este tipo de lugares de postín, se iba a ver la variedad ya que muchas veces se presentaban los cantantes del momento. En varios episodios de *Los Superlocos* se retrata este ambiente: “En medio del relajo, algunos aprovechan para robarle un beso a la novia o para salirse sin pagar”³⁷². También es interesante que Gabriel Vargas les da vida a los asistentes al club nocturno. A través de los diálogos, podemos saber qué es lo que dicen las parejas al fondo:

-¡Que bruto soy! Olvidé mi cartera en la casa... paga tú la cuenta Urrutia
-A mí no me salgas con muletas ¡Qué casualidad que siempre se te olvida”³⁷³

Los compañeros de *Elodia*, al saber que *Jilemón* es dueño del Cirilo’s y que la pretende, la acompañan al lugar para poder divertirse sin pagar: “La ‘rumfla’ de estudiantes vagos, digo de ‘estudiantes’, aprovechando que *Don Jilemón* está perdidamente enamorado de *Elodia* siguen dándose la gran vida en el ‘Cirilo’s’ sin que les cueste un centavo”.³⁷⁴

En estos capítulos es donde el autor inicia su crítica contra los “estudiantes que no estudian”: “Si los padres de familia se dieran una vuelta por los salones de baile, verían a sus ‘estudiosos’ hijos dándole quiebres al danzón o practicando el ‘descuajirongue’ del ‘suing’ (sic)”³⁷⁵. Gabriel Vargas es muy observador, específicamente con los universitarios. Entre los letreros señala al “estudiante centroamericano al que sus padres mandaron a estudiar a México con muchos sacrificios, pero que se ha dedicado a divertirse”. Vargas prosigue: “los estudiantes no deben ofenderse, pues estudiante es el que estudia y vago es el que engaña a

³⁷² *Pepín*, domingo 11 de julio de 1948 no. 3401.

³⁷³ *Pepín*, Domingo 11 de julio de 1948 no. 3401.

³⁷⁴ *Pepín*, domingo 20 de octubre de 1946, no. 2773.

³⁷⁵ *Pepín*, viernes 15 de noviembre de 1946, no. 2799.

sus padres poniendo de parapeto la escuela para dedicarse a la vagancia con toda libertad”³⁷⁶. También se mofa del “saludo de moda” de la juventud: “¿cual purrún?”³⁷⁷. Lo interesante es que en ningún episodio aparece otro tipo de joven, más que el desobligado. El autor advierte: “los ‘estudiantes’ que no estudian gozan ahora, pero cuando aparezcan los hilos de plata en su juventud ya los veremos de cargadorcitos o de aboneros... ¡pobres!”³⁷⁸ Desde estos años, vemos que el autor ya hacía un registro del lenguaje popular: “Alfonso Reyes manifestó que Gabriel Vargas era el único mexicano que merecía ocupar un lugar en la Academia de la Lengua: “él ha registrado como nadie los giros del habla popular y no sólo eso, sino que a partir de allí ha inventado frases, palabras... que se han vuelto del dominio popular”³⁷⁹.



Fig. 90. Estudiantes. *Pepín* 20 de octubre de 1946 no.2783. Hemeroteca Nacional de México.

³⁷⁶ *Pepín*, domingo 20 de octubre de 1946, no. 2773.

³⁷⁷ *Pepín*, jueves 17 de octubre de 1946, no. 2770.

³⁷⁸ *Pepín*, viernes 15 de noviembre de 1946 no. 2799.

³⁷⁹ Quirarte, Vicente, “Vida en familia” en *Revista de la Universidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 77, 2010, p. 46.

Estos capítulos tal vez se traten de una proyección personal del autor: a la edad en que estos jóvenes estaban disfrutando de los salones de baile, él ya estaba trabajando; recordemos que Gabriel Vargas ingresó al mundo laboral a los trece años para poder ayudar a su familia. Algo que he observado a lo largo de *Los Superlocos*, es que Vargas hace parodias de comportamientos o de personajes de la ciudad; se burla de lo que propone el cine o de las canciones de moda. Pero en cuanto al tema de los estudiantes es sumamente insistente, muy distinto a la narrativa que maneja en la serie: es repetitivo con el argumento y por momentos llega a ser aburrido, ya que las críticas hacia los jóvenes se extienden por varios episodios e incluso, aunque agota el tema, el autor sigue recurriendo a este.

En cuanto a los espectáculos que se ofrecían en estos lugares, aparece la bailarina exótica *Matanga*, quien “gira las caderas a tal velocidad que no ha sido posible fotografiarla en movimiento”. Ésta es una parodia de Yolanda Montes “Tongolele”, bailarina y actriz que congregaba a un amplio público masculino que, fielmente, acudía a verla en sus presentaciones y películas.

Durante el sexenio de Miguel Alemán, las “rumberas” cobraron gran popularidad en el cine. Entre 1946 y 1952 se filmaron más de cien películas con esa temática. Actrices como María Antonieta Pons, Meche Barba, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla, Rosa Carmina y Tongolele se arraigaron en el imaginario del público como las “reinas del trópico.” En la mayor parte de las cintas, estas mujeres encarnaban a chicas humildes y decentes a quienes la necesidad o el infortunio las lleva a bailar en un cabaret; eternamente quedarán condenadas a mover las caderas al compás de los ritmos tropicales.

A la mirada de Gabriel Vargas tampoco se le escapan los ritmos modernos que se tocaban en los cabarets de postín para amenizar el ambiente, y hace un choteo de éstos a través de *Jilemón*: “El jazz sinfónico es arte puro, música fina, que para los neófitos es una

serie de ruidos sin ton ni son, pero para el conocedor es la esencia de la música”³⁸⁰. *Jilemón* asume estos ritmos y toca su famosa pieza “tengo un resto de pulgas en los pantalones”.

Jilemón, cansado de los ritmos modernos, en los capítulos de 1948 abre un nuevo salón llamado “Danzón Club” cuya intención es “promover el danzón, como en épocas anteriores”. Y en una nota dentro de la viñeta se lee: “y en efecto, en la única parte donde todavía se baila danzón chicho es en Veracruz”. Vargas deja ver sus gustos musicales en su historieta desde los primeros capítulos; por un lado critica el swing hasta el cansancio y por otro lado, alaba al danzón.: “usted es afecto a esos bailecitos ridículos que están de moda, como por ejemplo, ese que se baila con el dedito parado y que se llama swing”.³⁸¹

Al igual que el dibujante belga Hergé, quien en *Tín Tén* mostraba su desagrado por la ópera a través del personaje de *Bianca Catafiore*, Vargas expresa su enojo contra la invasión del swing a través de los capítulos en que aparecen los adolescentes. En entrevistas hechas al autor, él expresó sus gustos musicales:

Me gustaba mucho eso del danzón. Carlos Campos, creo, me hizo tres. *La Familia Burrón* tiene sus danzones: *El Güen Caperuzo* tiene uno por ahí. Me los hizo Mariano Mercerón [...] Me acuerdo que cuando entraba al Salón México, si me veían entre la gente, en un momento se oía: “danzón dedicado al maestro Vargas y amigos que lo acompañan”³⁸².

Una de estas piezas, que en esta entrevista quedó fuera de los recuerdos del autor fue el danzón titulado *Che Jilemón*, compuesto por Mariano Mercerón en 1948³⁸³. Esta pieza nos

³⁸⁰ *Pepín*, lunes 29 de septiembre de 1947, no. 3115.

³⁸¹ *Pepín*, martes 15 de abril de 1940, no. 428.

³⁸² Carbot. Alberto, “Nunca soñé convertirme en caricaturista”, *Revista Gente Sur*, 1 de julio de 2010, p. 22.

³⁸³ *Ché Jilemón*; danzón de Mariano Mercerón, arreglo del autor. Copyright Editorial Internacional de Música s.a., México; 30Dec48; EF13054. Piano conductor score (Orchestra) and parts. Datos obtenidos del *Catalog of Copyright entries. Third Series Published Music, January June 1949*, The Library of Congress, p. 132.

arroja otro indicio sobre la popularidad de la historieta *Los Superlocos* en la década de los cuarenta y la trascendencia del protagonista.

Lugares de paseo

Desde los años 20, Xochimilco y la Villa se volvieron lugares frecuentados por las familias, tanto de las élites como de las clases populares, para realizar sus paseos dominicales. Décadas más tarde se habían convertido ya en espacios emblemáticos para la recreación de los capitalinos, así como lugares de paseo entre las parejas de novios.

En este apartado es importante señalar lo siguiente: sólo se mencionan los lugares que toca la historieta. En la década de los cuarenta existían muchos lugares de destino turístico para los capitalinos, como Veracruz y Morelos, pero Gabriel Vargas sólo toma a Acapulco, que es el lugar al que va a vacacionar *Jilemón*. Por otra parte está el campo, entendido como un lugar que no tiene un referente en la realidad, es decir, que no se menciona a un estado. Cuando los personajes se mueven por estos lugares sólo se refieren a él como “el campo”.

Xochimilco

Xochimilco como paisaje es un ícono de la ciudad que venía representándose desde las pinturas de José María Velasco y otros paisajistas del siglo XIX de la Academia de San Carlos. Este pueblo originario fue un referente para el imaginario geográfico de la Ciudad de México. Desde principios del siglo XX, Xochimilco empezó a ser un paseo turístico principalmente de la clase alta. En 1908, con la inauguración de la ruta del tranvía eléctrico a este destino, gente de otros estratos empezó a visitar las chinampas.

Durante el Porfiriato, los catrines acostumbraban llevar a sus novias de paseo a Xochimilco, y la demanda de mayor comodidad hizo que los trajineros implementaran mejoras en sus embarcaciones, como un techo —primero de tela y después de lámina—, sillas y mesas para comer. En esta misma época comenzó la costumbre de colocar en la trajinera un arco de flores con nombres de mujeres; antiguamente se hacían con flores naturales, y con el tiempo se sustituyeron por papel maché y pasta.³⁸⁴

La visión romántica sobre Xochimilco también llegó a las canciones populares: en 1936, Agustín Lara se refería a este lugar como la “primavera que llega en su trajinera engalanada” mientras que en la ranchera *Tu Chinampa*, de 1940, Lucha Reyes pregonaba “Xochimilco, tienes algo que no olvidaré jamás, todos dicen que eres bello y yo te amo mucho más”. Por otra parte, Pepe Guizar le cantó al esplendor nocturno de este lugar en la canción *Noches de Xochimilco*, de 1950.

Los habitantes y la gente que trabajaba en los canales de Xochimilco también fueron transformados en figuras idílicas. La canción *El remero* (1943), de Chucho Monge, habla de un pueblerino que le canta a los paseantes “cobro nomás por remero y por cancionero lo que quieran dar”, algo muy contrario a las historietas de Vargas, como veremos a continuación.

En un episodio de 1940³⁸⁵ *Pinolillo*, hijo de *Jilemón*, viaja desde Estados Unidos y trae a su esposa a conocer a su padre. *Jilemón* y *Nepomuceno* llevan a la mujer de *Pinolillo* a pasear a Xochimilco. En la viñeta aparece un dibujo muy escueto de las trajineras; se ve el canal y un vendedor que se acerca a la embarcación. Gabriel Vargas dibuja a los comerciantes que no hablan bien el español, pero saben hablar muy bien en inglés. En este caso, al ver a la mujer rubia todos tratan de venderle algo: [Remero] “¡Lanchas, jefes, lanchas! Yo sé hablar inglés y puedo explicarle a la niña nestras (sic) costumbres”.

³⁸⁴ *Revista Algarabía*, enero 25 de 2013, no. 100.

³⁸⁵ *Pepín*, lunes 23 de diciembre de 1940, no. 643.

Vargas también se burla de lo caro que le cobran los productos a los turistas: [Chinampero:] “Ese ramito le cuesta a oste (sic) seis dólares”. Todo lo anterior recuerda a un artículo de la época titulado “Xochimilco en dólares” de Xavier Sorondo, publicado en 1942 en *Revista de Revistas*:

Este turismo adusto, basta, sin embargo, para modificar por completo nuestra balanza económica [...] trate usted de alquilar una de estas rústicas embarcaciones.

- ¿Cuánto?
- Tres dólares...One hora...
- Pero si no soy gringo.
- ¡Ah! Entonces no, porque está comprometida.

Lo mismo acontece con las inditas que cruzan los canales en cayucos ofreciendo flores, tamales, enchiladas de pollo y pulque, amén, por supuesto, de las “cocacolas”, “orange”, “7up”, y otras bebidas de nombre extranjero que inundan nuestro mercado. ¡Qué precios! Unos tacos rellenos de longaniza y papas cuestan ¡seventy five cents!... o en moneda nacional al tipo de cambio del día. Para eso llevan las inditas su tabla de cotización. Nada de engaños.

Francisco Gabilondo Soler —antes de ser conocido como Cri-Cri y cantar canciones infantiles— también se mofa de esta situación en una de sus primeras canciones titulada “Vengan Turistas”, donde canta “tenemos que fomentar el turismo, para poder salvarnos del abismo, al que nos ha empujado la crisis actual, pues ella se ha comido todo nuestro capital”. Fue en la década de los cuarenta, cuando el turismo comenzó a tener un despunte, como lo señaló el presidente Miguel Alemán en su informe de gobierno de 1948: “[el turismo] ha tenido sensible incremento y constituye nacionalmente un medio por el cual crece y se afianza el sentido de la unificación; sirve para patentizar [sic.] la amistad de nuestro pueblo para con los demás e integra un renglón importante de la economía nacional.”³⁸⁶

³⁸⁶ Segundo Informe de Gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés. 1 de septiembre de 1948.

La Villa

Otro de los sitios paradigmáticos de la ciudad de México que se convirtió en lugar de paseo fue la Villa. En 1940, “era un pueblo separado de la ciudad. Los vecinos acostumbraban decir ‘voy a México’ cuando tenían que desplazarse hacia el centro. Desde 1905, una línea de tranvías conectó esta población con el Zócalo.³⁸⁷ En unos capítulos de 1948³⁸⁸ *Kid Vejigo*, pretendiente de *Cuataneta*, la invita a este lugar antes de salir de gira.



Fig. 91. Capilla del pocito. *Pepín* domingo 12 de septiembre de 1948 no.3464. Hemeroteca Nacional de México.

En estos números hay dibujos muy bien detallados de los puestos de comida y la Capilla del Pocito. Se aprecian los puestos ambulantes que están a ambos lados del camino, en las escaleras que llevan a la capilla que está en la parte alta del cerro. A través de los dos personajes, Vargas nos lleva por la Villa siguiendo las costumbres de los visitantes al lugar.

³⁸⁷ De Mauleón, Héctor, *La ciudad que nos inventa*, Ediciones Cal y Arena, México, 2015, p. 272.

³⁸⁸ Los capítulos van desde el sábado 11 de septiembre de 1948 no. 3463 al lunes 20 de septiembre de 1948 no. 3472.

Kid Vejigo y *Cuatlaneta* compran agua para aguantar el calor de la subida al cerro, al bajar comen tamales “encuerados” (tamales fritos) y atole. Después, pasan por la pequeña ermita.

En el dibujo se ve la capilla de estilo barroco construida en 1791 que está a las faldas del Cerro de Tepeyac. En el dibujo se ve la cúpula, revestida de azulejo y custodiada por esculturas labradas en cantera. De la fachada se ven las columnas y destacan las ventanas de claraboya estrellada. Del lado derecho del templo se ubica un puesto repleto de gente. Vargas hace lucir al lugar sin dejar de lado a los visitantes.



Fig. 92. Fotografos de La Villa. *Pepín* domingo 12 de septiembre de 1948 no.3464. Hemeroteca Nacional de México.

Los personajes se hacen un retrato con los fotografías tradicionales del lugar, quienes llevaban caballos de fibra de vidrio, zarapes y sombreros para hacer la foto del “recuerdo”. Vargas ilustró a uno de los fotografías "de agüita"; el nombre tiene origen en el proceso de revelado que anteriormente se hacía con apoyo de cubetas con agua y químicos.

Aunque es un lugar de culto religioso, Vargas tiene el tino de dibujar este espacio como un paseo de la ciudad a donde la gente iba a tomarse la foto con los caballitos de pasta: no le da peso al rito religioso ni a la figura de la Virgen de Guadalupe, a pesar de ser un lugar importante de la identidad e idiosincrasia de los mexicanos. En su lugar, destaca a los vendedores ambulantes, los puestos y los visitantes. “En 1952, el gobierno de Miguel Alemán ordenó la demolición de casas que se habían levantado alrededor de la Basílica (eran cientos), con la intención de ampliar el atrio. [...] El surgimiento de las colonias Guadalupe, Estrella e Industrial hizo que fuera devorado por la metrópoli”.³⁸⁹

Acapulco

Para la década de los cuarenta, Acapulco era el destino internacional de México. Fue en esta época cuando el puerto se volvió el “paraíso alemanista”, sitio del jet set mexicano y las estrellas de Hollywood, quienes llegaban al lugar a celebrar cumpleaños y bodas, a filmar películas o simplemente a descansar.

Los ricos, entre quienes por desgracia hay que contar en primer lugar a los extranjeros, han descubierto las montañas, las han conquistado con carreteras, y han construido en ellas mansiones que dominan vistas de indescriptible belleza: la costa al frente, por otro lado la bahía, la playa, el puerto.³⁹⁰

³⁸⁹ De Mauleón, Héctor, *La ciudad que nos inventa*, Ediciones Cal y Arena, México, 2015, p. 272.

³⁹⁰ Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 231.

Desde 1934 “Aeronaves de México” realizó vuelos directos entre la Ciudad de México y Acapulco. Pronto, la demanda fue tal que para 1945 se construyó un aeropuerto en Pie de la Cuesta donde podían aterrizar aviones de mayor capacidad. El lugar –que gozaba de popularidad desde la década pasada- se colocó como uno de los principales destinos mundiales tras el rodaje de películas estadounidenses como *La dama de Shangai* (*The Lady from Shangai*), de Orson Welles y *La canción de México* (*Song of Mexico*), de James Fitzpatrick, ambas de 1946.



Fig. 93. Acapulco. *Pepín* Lunes 13 junio 1949 No. 3738. Hemeroteca Nacional de México.

Al igual que las estrellas de Hollywood, en capítulos de 1949 *Jilemón* se toma unas vacaciones en las playas de Acapulco, las cuales paga con el dinero que sacó de alguna de sus transas. No pasó mucho tiempo para que los hoteleros se encargaran de quitarle “hasta la camisa”. *Jilemón* viaja en avión hasta ese puerto donde se rodea de bellas turistas de siluetas adorables. Gabriel Vargas dibujó a dos mujeres esbeltas y rubias con rasgos finos, quienes parecen sacadas de un comic norteamericano. En las imágenes, se ve un velero y a una mujer

practicando esquí acuático, las “güeras” que toman el sol bajo enormes sombrillas y unos niños que juegan con pelotas.

Mientras más fama alcanzaba el puerto, más imposible se hacía para los capitalinos poder visitarlo. Rafael Aviña señala que “la brecha económica se ampliaba cada vez más y la Revolución seguía sin hacerle justicia a los más necesitados, no obstante Acapulco era Acapulco ¡qué caray! Ahí estaban sus playas, sus arenas doradas, sus clavadistas que se rifaban la vida en la Quebrada, sus hermosas turistas en traje de baño. Y con todo, la vida seguía”.³⁹¹

En las viñetas de *Los Superlocos* las clases populares de la Ciudad de México también van de paseo a la llamada “Perla del Pacífico”. El texto nos dice que “al llegar la primavera, todo México sale de vacaciones, aunque para ello tengan que empeñar sus cosas”, aunque otros buscan a quién pedir prestado. En la ilustración podemos leer la conversación de las personas que van al Monte de Piedad a dar lo poco que tienen:

-Nosotros vamos a Acapulco. Aunque dicen que todo esta tan caro que lo encueran a uno pero vamos.

-Nada más que a pie está lejos, Luchita.

-(Valuador 1) Guarneros... ¡Abrigo mujer tres cuartos, dos vistas, azul, quince pesos, valuado veinte!

-(Valuador 2) ¡Ay! Este pobre ha entrado y salido más de 20 veces³⁹².

Ya con dinero en los bolsillos, los capitalinos saturan los camiones de la Central para dirigirse al puerto. Arriba del vehículo se ven las cajas de cartón y los huacales de madera en que llevan sus cosas.

³⁹¹ Aviña, Rafael, *Orson Welles en Acapulco*, Conaculta, México, 2013, p. 86.

³⁹² *Pepín*, viernes 11 de abril de 1947, no. 2944.

El campo

No todos los capitalinos salían de la ciudad para disfrutar de la brisa salina de las playas; había otros que elegían los pueblos del interior del país como el lugar para huir del trabajo cotidiano. En una crónica publicada en 1942 en la *Revista de Revistas* se habla sobre las incomodidades que pasaban los capitalinos para salir de paseo:

En un país como el nuestro donde todavía el turismo se encuentra desdichadamente en pañales, lejos de constituir un placer autentico se convierte a la postre en una serie de molestias. La primera de ellas consiste en la inveterada costumbre de vender más boletos que los del cupo reglamentario en los vehículos que hacen el transporte entre la metrópoli y las poblaciones foráneas, lo que ocasiona a los viajeros todo linaje de contratiempos. [...] Ya llegados a los sitios elegidos para el paseo primaveral, la carencia de alojamientos les sale al paso en toda su amarga realidad. Y esto es, emprender el recorrido de hotel en hotel y de hospedería en hospedería con el equipaje a cuestras. Y cuando al fin se ha logrado encontrar un sitio desocupado, hay que apechugar con la total falta de confort del mismo³⁹³.

Al igual que los capitalinos de la década de los cuarenta, los personajes de *Los Superlocos* que salen de la ciudad con la idea de tomar un descanso regresan apresuradamente a la ciudad tras pasar por incomodidades y enfrentar pleitos con algún cacique, como ocurre en el siguiente capítulo de 1941.

Los muchachos, al querer tomar un descanso, se van a la casa de *Filongonio*, -cacique del pueblo y tío de *Jilemón*- e invitan a *Chepa Pichorra*, novia de *Nepomuceno*. El tío de *Jilemón* —conocido por preparar el mejor pulque del pueblo de *San Seboruco* y tener ocho esposas— quería que *Chepa* fuera otra más de sus conquistas y por esta razón levanta al pueblo en contra del estadounidense con el siguiente discurso:

³⁹³ Revista de revistas, 1942.

a esa chamaca, yo le andaba haciendo la rueda, pero cuando ya me iba a corresponder, se interpuso el gringo y me la quitó. ¡Y eso no lo debemos de tolerar compañeros... Pues todo lo que México produce, les pertenece a los mexicanos...! Ya es tiempo de que les demos un escarmiento a esos extranjeros perniciosos que sólo vienen al país a quitarnos nuestras prietitas³⁹⁴.

En medio de la revuelta, *Jilemón* golpea a su tío y, como pueden, todos huyen rápidamente del pueblo y se resguardan en la casa de uno de los trabajadores del rancho de *Filongonio*. Ahí *Jilemón* se da cuenta que todos los trabajadores rurales viven explotados y en malas condiciones, por lo que decide armar la “Liga de campesinos agorzomados y mal comidos *Los camisas chorreadas*” cuyo lema es: “por un México menos gacho”. Rápidamente se une a su movimiento el pueblo de *Cascapetillo*: los tlachiqueros —como se conoce a las personas que extraen el aguamiel del maguey para elaborar pulque— son los primeros en irse a huelga y le siguen los pepenadores de mazorcas. *Filongonio*, al ver la fuerza que va adquiriendo el movimiento, invita a *Jilemón* a una fiesta “para platicar”. Finalmente, este último vende la causa y regresa a la Ciudad de México³⁹⁵.

Sin embargo, en otro capítulo de 1942, *Jilemón* regresa al pueblo de *San Seboruco*. *Filongonio* lo invita visitar su nuevo tinacal. A su llegada, asisten a una fiesta donde toca la orquesta llamada “Dimas y sus huarachudos”. En medio del festejo, *Tony Pérez*, el vocalista, empieza a cantar en inglés:

-*Cantante*: “the night we called it a day...”

-*Filongonio*: Los tipos como este no merecen ser mexicanos... más valía y se murieran... ¡A mí me cantan en cristiano y no en perro!

- *Cantante*: Jalisco, Jalisco, Jalisco, tus hombres son machos y son cumplidores. Valientes y ariscos y son tomadores, no admiten rivales en cosas de amoreees...³⁹⁶

³⁹⁴ *Pepín*, sábado 2 de marzo de 1941, no. 711.

³⁹⁵ *Pepín*, domingo 17 de marzo de 1941, no. 726.

³⁹⁶ *Pepín*, sábado 11 abril de 1942, no. 1124.

Filongonio empieza a echar balazos porque no le parece que la orquesta esté cantando canciones en inglés en su fiesta —parodiando a las películas de la época, que usaban frecuentemente el estereotipo del habitante del campo tosco que resuelve todo a balazos—, además de es misógino y xenófobo. Por otra parte, en el mismo capítulo *Jilemón* aprovecha el viaje para proponerle a su tío que ponga una estación de radio en el pueblo (tema que retomaremos más adelante):

-*Jilemón*: El sueldo de los artistas no es ningún problema, pues ganan una “baba”
-*Filongonio*: ¿Ganan tan poco, sobrino?
-*Jilemón*: ¿Más? No ganan ni para mantener a un perico... Te aseguro que vendiendo charamuscas ganarían más.³⁹⁷

Cabe señalar que el único personaje de la serie que vivió un tiempo en el campo fue *Nepomuceno*. Cuando llega a vivir a México compra un rancho en un pequeño pueblo donde inicia la crianza de toros de lidia. Por un tiempo, *Nepo* vivió feliz entre las pulquerías y los magueyes cantando “Cuquita”, canción que popularizó Lucha Reyes al inicio de los cuarenta: “Si tú tienes curvas yo tengo un tobogán”. Finalmente se mudó a la ciudad de México después de tener un accidente cuando el cuerno de un toro de lidia “le desgarró el cuajo y le atravesó la tripa de cañón”. También es pertinente aclarar que aunque en *Los Superlocos* nacieron *Caledonia* y *El Güen Caperuzo*, personajes que posteriormente Gabriel Vargas retomó como personajes campiranos en *La Familia Burrón*, el autor no los situó en este espacio y ni dedicó capítulos a ellos. En esta historieta sólo aparecen como meros personajes incidentales en las anécdotas que ocurren en la urbe.

³⁹⁷ *Pepín*, miércoles 22 de abril de 1942 no. 1135.



Fig. 94. Campo. *Pepín* 7 de marzo de 1941 no.716.
Hemeroteca Nacional de México

Estaciones de radio en el campo

Desde su llegada a México, la radio provocó la imaginación de poetas, artistas y escritores de la época, especialmente los estridentistas (movimiento de vanguardia artística que surgió en la década de 1920), quienes lo vieron como el máximo símbolo de modernidad. Este medio les permitía soñar e imaginar de dónde venía la señal, y por supuesto crearon su propia emisora llamada *Estridentópolis*. El proceso mediante el cual las ondas viajan por el aire es lo que le daba la cualidad de ubicua: la radio recorre el espacio, lo cubre y lo envuelve:

En ningún lugar del mundo fue la fascinación de la radio tan absolutamente entregada y fructífera como en el México posrevolucionario. El radio llegó a México en la primera década de los veinte, en un momento de entusiasmo desenfrenado con el futuro y el progreso: acababa de terminar la revolución y los mexicanos tenían depositadas muchas expectativas en las promesas del gobierno

posrevolucionario de catapultar al país hacia una era de prosperidad y plena modernidad.³⁹⁸

Para 1942, el cine y la radio estaban en su época de oro. La XEQ fue una de las primeras cadenas que hubo en la república mexicana; le siguió la XEW. Las principales estaciones de radio se situaban en la Ciudad de México y ofrecían a las radiodifusoras pequeñas que se ubicaban en el interior del país algunos programas de diferentes contenidos. Actores y actrices se colocaron en el gusto popular y surgieron figuras que serían emblema de la época:

Por la radio desfilaron, como un fondo sonoro en la vida de la gente, los mejores actores, compositores y publicistas del siglo XX y generaron verdaderas leyendas como la de la familia de la XEW, la voz de la América Latina desde México. Son varias las generaciones que llevan impresas de manera indeleble en el recuerdo voces como las de Paco Malgesto o Manuel Bernal, entre muchos otros. El mundo creado por la radio fue parte del color de la época de varias generaciones que no podían escribir su autobiografía sin hablar de *La hora azul* de Agustín Lara; las canciones de Cri-Cri y sus cuentos, narrados por la tersa y cálida voz de Manuel Bernal [o] el Tío Polito [...] La radio creaba situaciones y personajes que transportaban al auditorio a lugares remotos, y al mismo tiempo, promovía todo tipo de productos, ampliando mercados de una manera que hasta entonces no se había ni siquiera imaginado.³⁹⁹

Los capítulos de *Los Superlocos* correspondientes a las estaciones de radio se publicaron en 1941 y 1942. Eran los años de la guerra y por tal motivo todo lo que se transmitía por este medio de comunicación estaba vigilado, como lo afirma el investigador Pavel Granados, “el locutor Manuel Bernal contestaba las inquietudes del público en torno a la Guerra Mundial; lo que el auditorio de la XEW no se imaginaba era que las respuestas que leía este locutor de voz tan paternal eran redactadas en la Embajada de los Estados Unidos

³⁹⁸ Gallo, Rubén, *Maquinas de vanguardia*, Conaculta, Editorial Sexto Piso, México, p. 146.

³⁹⁹ *Crónica de la publicidad en México 1901-2001*, México, Editorial Clío, 2002, p. 101-102.

[...] Había una orden para que los anuncios comerciales dijeran por radio “América Unida, unida vencerá”⁴⁰⁰. Por tal motivo es posible que Gabriel Vargas no parodiara las estaciones de radio de la Ciudad de México, sino que las ubicó en pueblos inventados como *San Seboruco* –lugar donde vive el tío de *Jilemón*-, ya que él pudo dibujar el edificio de la XEW, ubicado en la calle de Ayuntamiento, o de alguna otra de las estaciones que también transmitían desde la capital del país pero eligió no hacerlo. Consideramos que por tal motivo, la única ocasión en que se presenta una situación que hace referencia a los mensajes bélicos es un capítulo de abril de 1942 donde en plena transmisión del programa ficticio “La hora cursi del recuerdo” *Jilemón* lee al micrófono: “Mexicanos, ahora que el mundo anda a la greña, es nuestro deber meterle más canilla a la chamba, porque nuestra fuerza está en el trabajo... México necesita de sus hijos, jalemos parejo, ¡no hay que ser!”⁴⁰¹ Hay que recordar que para este año se estaba desarrollando la Segunda Guerra Mundial, además de que desde años anteriores ya se estaba difundiendo propaganda a favor de Estados Unidos en América Latina.

En los capítulos ya mencionados, *Jilemón* incorpora a su “elenco de artistas” a *Nepomuceno*, *Chava*, *Aniceto*, *Tyron* y *Serapio*. *Jilemón* dirige programas de concursos como “Tómelo o déjelo usted”, donde los participantes van ganando un peso por cada pregunta bien contestada; “El colegio de Cupido”, donde se hacían declaraciones públicas de amor y “En busca de hueso”, emisión en que los radioescuchas trataban de conseguir un empleo. Gabriel Vargas también realizó parodias de los anuncios de radio en estos episodios, ejemplo de esto es este dialogo que es parte de la “publicidad” de la estación de radio ficticia:

⁴⁰⁰ Granados, Pavel, podcast del 21 al 27 de agosto de 2017, “*Música de la Segunda Guerra Mundial*”, *Fonoteca Nacional*, disponible en <http://fonotecanacional.gob.mx/index.php/podcast-musica-popular-y-tradicional-mexicana>

⁴⁰¹ *Pepín*, viernes 24 de abril de 1942, no. 1137.

-*Nepomuceno*- “Tener varios días que mi novia no quererme besar ni a tiros. ¿Por qué será?”

-*Jilemón*: Quizás sea que por tu aliento le da la patada de a feo... ¿Qué pasta usas para asearte la boca?”

-*Nepomuceno*: Hay cualesquiera...

Jilemón: Pues haces mal en usar cualquier pasta, *Nepomuceno*. Usa la pasta “Quitasarro” y verás como el mal olor del hule te desaparece en dos patadas.

Nepomuceno: Gracias por el consejos, *Jilemón*. Desde ahora mi va a usarlas. ¿Querer osté tener una sonrisa seductoras? ¡Use Quitasarros! Su abundante espumas penetrar hasta la campanillas y por lo tanto dejar el “hules” fresco y limpios”⁴⁰².

Las parodias de la publicidad son muy detalladas y se mantienen por varios episodios, aunque en su mayoría siempre hacían referencia a las pastas dentales, cuya presentación en tubo tenía poco menos de una década de haber entrado al mercado. Por esta razón era uno de los productos más anunciados en la radio de aquellos días

el negocio de la publicidad creaba fuentes de empleo cada vez más variadas que la volvieron progresivamente más incisiva e ingeniosa. Así, fue en los años treinta que la pasta dental *Kolynos* lanzó un anuncio tremendamente cruel, basado en una campaña cuyo slogan rezaba: “Encantadora... hasta que abría la boca”⁴⁰³.

De la misma forma, Vargas parodiaba los programas donde se burlaban de los concursantes o les ponían alguna trampa para que no ganaran, así como en la película “Necesito dinero” (1952), de Miguel Zacarías, donde al personaje de Pedro Infante le tocan mal la canción para confundirlo y no darle el premio que se merecía. Otro detalle curioso es la inventiva de nombres que hace el autor de los supuestos participantes de los concursos: *Teódulo Cachivache*, *Gudelio Falfurrias*, *Jeremias Chicuil*, *Sostenes Tlaquepaque* y

⁴⁰² *Pepín*, viernes 24 de abril de 1942, no. 1137.

⁴⁰³ *Crónica de la publicidad en México 1901-2001*, México, Editorial Clío, 2002, p. 91.

Sulfuroso Timoshenko. Por supuesto, también se transmitían noticiarios en la estación imaginaria: “¡Traka- traka- traka!... ¡El noticiario del día! Este servicio es proporcionado por ‘El Xocoyote’, ¡el mayor diario de circulación en la república!”.⁴⁰⁴



Fig. 95. Estación de radio. *Pepín* 11 de septiembre 1940 no.555. Hemeroteca Nacional de México.

Otro de los lugares donde Vargas ubica a las estaciones de radio es Buenos Aires, Argentina. En un capítulo, *Jilemón* quiere participar en una película para lo que se disfraza de tanguero y se hace llamar Hugo Sincarril –parodia del actor y cantante Hugo del Carril, quien para 1940 ya era famoso en México.⁴⁰⁵ Según dice, “los tangos son sentimentales y están de moda”.

Después de que publican una foto en la revista "Furrifilm" varias personas llegan a acusarle de que su foto causa locura en los niños, la policía lo busca y cuando lo están

⁴⁰⁴ *Pepín*, viernes 24 de abril de 1942, no. 1137.

⁴⁰⁵ Hugo del Carril (1912-1939) inició su carrera en el cine en 1937 pero fue hasta 1945 cuando viajó a México, donde filmó *La noche y tu* (1945) y *El socio* (1946), junto a Gloria Marín.

enjuiciando, *Jilemón* canta una canción tan triste y con tan buena voz que le llueven contratos en radio y cine, y lo dejan libre⁴⁰⁶ Vargas de nuevo se burla del *Starsystem* que trajo la época de oro del cine; una de las formas de promover a las estrellas del momento eran las revistas especializadas.

Con el dinero que gana, *Jilemón* abre un lugar llamado Chinchorro, “cabaret para damas machorras donde 100 guapos y coquetos instructores de baile le esperan”.⁴⁰⁷ Los maridos, quienes están en desacuerdo, van por ellas. Para salvar el cabaret, *Jilemón* hace que los maridos les peguen a las mujeres “por ligeras”, pero ellas le reconocen y lo mandan al hospital. Por esta razón, un juez lo expulsa del país aplicándole el Artículo 33, ya que, *Jilemón* estaba en su papel de Hugo Sincarril.

A su llegada a Buenos Aires, *Ché Chicho* lo invita a su estación de radio C.B.T. donde comparte micrófonos con *Libertina Lamarqueta*, “la dama cursi del tango”, parodia de la cantante Libertad Lamarque⁴⁰⁸. Allá participa en programas de variedades donde afirma que su padre era de Campeche y su mamá de Argentina. Estos capítulos se extendieron por varios días, en los cuales Gabriel Vargas giró la historia hacia los programas de concursos, como en la estación de *San Seboruco* y la nueva vida de *Jilemón* en Argentina.

⁴⁰⁶ *Pepín*, Sábado 12 de julio de 1940, no. 504.

⁴⁰⁷ *Pepín*, Sábado 27 de julio de 1940, no. 516.

⁴⁰⁸ *Pepín*, Martes 20 de agosto de 1940, no. 536.

Capítulo 5. Espacios domésticos

Hay cuartos callados que hablan de vidas,
hay cajones llenos de ropa blanca heredada.
Hay cocinas calladas donde alguien se sienta
a leer con el libro apoyado en la barra de pan.
La luz se vierte allí con la voz de una persiana
blanca.

Homecoming, Bo Carpelan⁴⁰⁹

Gabriel Vargas satirizó sin distinción la vida privada tanto de las clases altas como de las clases populares a través de *Jilemón*. Dibujó a los nuevos ricos, quienes vivían en las Lomas de Chapultepec, se divertían en los lujosos cabarets, asistían a los desfiles en las exclusivas casas de moda y viajaban a Acapulco en avión. En el caso de las clases populares, estos personajes fueron dibujados conviviendo en el espacio de la vecindad, donde lo mismo se realizaban velorios que celebraciones de xv años. En los cuarenta, las industrias culturales idealizaron la pobreza, mientras que la crónica que se publicaba en los medios legítimos omitió el registro de la vida cotidiana de estos sectores populares. Por otra parte, es en estas vecindades donde se empieza a configurar *La Familia Burrón*, la historieta que llevó a la fama a Vargas.

Las Lomas de Chapultepec

Tras la Revolución Mexicana, las colonias de moda de la Ciudad de México cambiaron; quedaron atrás el Paseo de la Reforma o la avenida Juárez, ya que la nueva clase

⁴⁰⁹ Carpelan Bo, *Homecoming*, Carcanet Press, Manchester, 1993, p. 111, citado por Pallasma, Juhani, p. 40.

rica prefirió ocupar casas modernas construidas con nuevos materiales. Los estilos art decó y colonial californiano predominaban en los recientes fraccionamientos. “Al finalizar la década de los treinta, las Lomas de Chapultepec, antes conocidas como *Chapultepec Heights*, se había convertido en la zona residencial preferida por la burguesía y los políticos revolucionarios enriquecidos”.⁴¹⁰ El cronista Salvador Novo escribió que estos “ricachones” pusieron de moda las Lomas de Chapultepec, el puerto de Acapulco, el Country Club, el Jockey Club, el “estilo californiano”, la canasta uruguaya y los tés de caridad”.⁴¹¹ José Agustín señala que el año de 1946 marcó la total inmersión del “American way of life” en México. Cabe mencionar que en la historieta, la estabilidad económica de *Jilemón* llega a partir de la mitad de la década de los cuarenta, cuando el personaje ya pertenece a la clase acomodada.

Casa de *Jilemón*

La casa fue uno de los espacios que cambió con la modernidad. El cemento fue el material que se promocionó como la “gran novedad en la construcción y sinónimo de higiene”⁴¹², dejando atrás al adobe, que como podemos ver, es otra contraposición entre las ideas de progreso-urbano y tradición-rural. Ejemplo de esto es la propaganda publicada en revistas de los años veinte:

Es muy verdadero el adagio de que las cosas se aparecen a su dueño, y las personas cultas residen en casas que no desdican de su modo de ser. Si usted es

⁴¹⁰ Collado Herrera, María del Carmen, *El espejo de la elite social (1920-1940)*, en Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. Campo y ciudad Volumen I, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 107.

⁴¹¹ Agustín, José, *Tragicomedia mexicana I La vida en México de 1940 a 1970*, México: Planeta, 1990, p. 76.

⁴¹² Ver González Franco, Lourdes Cruz, *El pensamiento sobre la arquitectura moderna a través de revistas latinoamericanas 1925-1945*, en Imaginarios de Modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina, Ettinger, Catherine R. (coord.), Porrúa, México 2015.

introducido a una casa limpia, ordenada y agradable, no podrá menos que formarse un alto concepto de la educación y costumbres de la señora de la casa.⁴¹³



Fig. 96. Casa de *Jilemón*. *Pepín* jueves 16 de septiembre de 1948 no.3468. Hemeroteca Nacional de México.

Aunque Vargas llevó a *Jilemón* a vivir momentos de carestía en las vecindades, cuando sus negocios le favorecieron el personaje compró una mansión en un barrio caro que, aunque el autor no lo mencione en el texto, posiblemente se trata de las Lomas de Chapultepec. Esto se puede deducir por el dibujo que representa parte de la casa; en él Vargas dibuja un inmueble con techo de teja a cuatro aguas, característico del estilo colonial californiano. El investigador Israel Katzman escribió que

desde 1928 hasta 1933, las colonias Hipódromo, Condesa, Cuauhtémoc y Lomas de Chapultepec, se llenan de casas de tipo californiano, no del estilo “Polanco” que aparece después sino del tipo sobrio [...], de aplanados, vamos, con cerramientos curvos, rejas de hierro forjado, aleros con tejas, etc.⁴¹⁴

⁴¹³ Cemento, núm. 2 de febrero, 1925, México, p.8, citado por González Franco, Lourdes Cruz, *El pensamiento sobre la arquitectura moderna a través de revistas latinoamericanas 1925-1945*, en *Imaginarios de Modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*, Ettinger, Catherine R. (coord.), Porrúa, México 2015, p. 48.

⁴¹⁴ Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, INAH – SEP, México, 1963, p. 85

En estos años, el estilo colonial californiano “tuvo gran aceptación entre los ingenieros y los arquitectos que lo veían, sobre todo, en las revistas y libros estadounidenses”.⁴¹⁵ En la viñeta vemos que la casa tiene tejas en el techo y cuenta con un garaje lateral. El autor sólo dibujó el exterior de la vivienda del personaje en este episodio de 1948.

No sólo el material de construcción cambió en los primeros años del siglo XX. Los espacios interiores se fueron dividiendo; la planta alta quedó reservada sólo a los habitantes de la familia mientras que la planta baja se constituyó como el espacio de recepción. La investigadora Lourdes González Franco señala que las casas de la década de los cuarenta eran muy predecibles en su distribución:

en la planta baja se localizaban los espacios públicos o sociales: el vestíbulo o recepción, la sala o estancia comedor, como espacios separados o compartimentados [...] De igual forma, en la planta baja se podía localizar la biblioteca, aun como un espacio masculino; el estudio, el salón de música o la sala de juegos.⁴¹⁶

En episodios de 1940 empiezan a aparecer en *Los Superlocos* dibujos detallados que representan las viviendas que *Jilemón* ocupó en su ir y venir entre la riqueza y la pobreza. En una de ellas, Vargas dibuja una elegante sala en primer plano; al fondo se observa una escalera de caracol.⁴¹⁷ Vargas comenzó a dibujar de manera minuciosa los aparatos eléctricos y mobiliario moderno a partir de la mitad de la década de los cuarenta. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, el mundo volteó hacia Estados Unidos:

⁴¹⁵ González Franco, Lourdes Cruz, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX*, p. 132.

⁴¹⁶ González Franco, Lourdes Cruz, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX*, p. 167-168

⁴¹⁷ *Pepín*, Sábado 27 de julio de 1940, no. 516.

las miradas de todos se volcaban hacia su “felicidad doméstica”, a ese *American Way of Life* que involucraba una campaña publicitaria perfectamente orquestada hacia el consumo de su arquitectura, automóviles, juguetes, electrodomésticos, comida, muebles, ropa e infinidad de productos que reflejaban la ostentación de su riqueza.⁴¹⁸

En capítulos de 1946⁴¹⁹ vemos que tiene las paredes decoradas con cuadros, e incluso sobre los muebles hay ceniceros y figuras decorativas. El mobiliario dibujado por Vargas tiene un diseño moderno y remite al tipo de diseños que el estadounidense Michael Van Beuren trajo a México en la década de los cuarenta.

Vargas también satiriza el alarde de riqueza de las clases altas. Ejemplo de esto es la viñeta donde representa el salón de la casa de *Jilemón*: el autor dibuja en la pared de fondo un tapiz en el que están sentados de espaldas dos changuitos agarrados de la cola: uno sostiene una copa y otro tiene un cigarro en la mano. Podemos interpretar que es una mofa de la moda en cuanto a la decoración de las casas que se proponía en aquella época y una sátira de la vida de lujos y consumo de las clases altas.

⁴¹⁸ González Franco, Lourdes Cruz, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX*, p. 159.

⁴¹⁹ *Pepín*, martes 3 de diciembre de 1946 no. 2817, p. 9.



Fig. 97. Cantina en la casa de *Jilemón*. *Pepín* 12 de noviembre de 1946 no. 2795. Hemeroteca Nacional de México

En su libro *Poética del espacio*, Gastón Bachelard menciona que “la casa es un lugar privilegiado para estudiar las fenomenologías de los valores de intimidad del espacio, porque la casa en si es la manera de como habitamos el espacio vital, representa nuestro rincón del mundo, nuestro primer universo”. En este sentido, la sala es el lugar más dibujado de la casa de *Jilemón*. En este espacio, el personaje a veces se balancea en un columpio que está ubicado dentro de la pieza, otras veces juega con un caballito de madera o va de un lado a otro de la estancia principal a bordo de en un cochecito de pedales. Mientras tanto, un perro sin nombre -fiel mascota de *Jilemón*- permanece recostado mientras su dueño juega; sabemos que es de pelaje pardo ya que el autor le pone letreros como “perro pintado de congo amarillo”.⁴²⁰ Como ya se había mencionado, a pesar de ser un *transa*, el personaje conserva un espíritu infantil que sólo deja salir en la intimidad de su casa. La sala también “se constituye como

⁴²⁰ *Pepín*, jueves 21 de noviembre de 1946 no. 2805

lugar de demostración de valores, ideales y estatus, tanto logrados como deseados por el núcleo familiar.⁴²¹

En capítulos de ese mismo año, *Jilemón* convence a *Tijuana*, mamá de la joven *Elodia* –a quien él pretende- que le permita casarse con ella⁴²². Movidas por el interés económico, ambas se mudan a una casa en *las Lomas* que él rentó para ellas. El padre, *Don Joropo*, decide separarse de ellas al ver los planes que su esposa *Tijuana* tiene para con su hija.

Jilemón trata de refinar a *Elodia*, por lo que le compra ropa y accesorios lujosos de las tiendas *Casa Vogue*, *Femina*, *Rebollo*, *Paris* y *Casa Hollywood*, cuyos nombres aparecen en las cajas que le regala. Esta referencia puede darnos una idea de cuáles eran las tiendas para dama más prestigiosas de la capital. De igual manera le pone maestros privados y la lleva al *Cirilo's* para que se mezcle con gente “de categoría”⁴²³. Lamentablemente, los planes de ambas no salen como esperaban ya que *Jilemón* mantiene encerrada a “*Yoya*” –como él le llama- en su recámara para asegurarse que no lo engañe. En estos capítulos vemos que esta pieza era como de una “princesa” ya que es amplia y la cama tiene colchas y cojines satinados, que bien pueden ser de seda. Sin embargo *Elodia* se escapa todo el día a pasear, aprovechando las ausencias de *Jilemón*, ayudada por *Cuatáneta*, la “jefa de criaditas”.

Los otros *Superlocos* también tienen altibajos económicos, pero para los episodios de 1946 ellos también gozan de bonanza financiera dentro de la historieta. Es así como *Chava*, *Aniceto* y *Nepomuceno* viven juntos en una casa que también podríamos ubicar en las Lomas de Chapultepec. En un episodio de 1946, Vargas dibuja el amplio estacionamiento con que

⁴²¹ García Canal, María Inés, “La casa: lugar de la escena familiar” en *Debate feminista*, año 27, volumen 54 (abril 2017-septiembre 2017), Universidad Nacional Autónoma de México - Centro de Investigaciones y Estudios de Género, p. 222. Disponible en: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/vols_completos/022_DF.pdf

⁴²² *Pepín*, lunes 25 de noviembre de 1946 no. 2809.

⁴²³ *Pepín*, miércoles 27 de noviembre de 1946 no. 2811.

cuenta el inmueble. Respecto a los interiores, el autor representa el espacio de la sala con una moderna cantina en perspectiva, lo que genera una gran profundidad y un punto focal donde destaca los dos teléfonos que los personajes tienen a su disposición; podemos interpretar que uno de ellos es para llamar a la servidumbre, lo que también sería una representación de la opulencia en la que viven. En esta década “[...] fue un hecho que cada día se fortalecía el significado de comodidad o confort asociado –al parecer, irresolublemente y desde el siglo XIX- al uso de la tecnología. Al mismo tiempo la apropiación de esa nueva tecnología paulatinamente representó en la colectividad un ascenso en el escalafón social”.⁴²⁴



Fig. 98. Muebles modernos. *Pepín*, no. 2716, sábado 24 de agosto de 1946. Hemeroteca Nacional de México.

⁴²⁴ González Franco, Lourdes Cruz, *El pensamiento sobre la arquitectura moderna a través de revistas latinoamericanas 1925-1945*, en *Imaginarios de Modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*, Ettinger, Catherine R. (coord.), Porrúa, México 2015, p. 48.

Servicio doméstico: las “criaditas”

Las verdaderas habitantes de la casa de *Jilemón* son las empleadas domésticas. En primer lugar, es necesario aclarar que el término “criaditas” no corresponde a una acepción personal. Esta palabra es usada por Gabriel Vargas para llamar a las empleadas domésticas a lo largo de toda la serie. En el mundo creado por el autor, las “criaditas” son una parodia de la exagerada cantidad de empleadas domésticas que la clase acomodada tenía a su disposición; se trataba de demostrar quién podía pagarles aunque no fueran necesarios sus servicios, constituyendo así un “símbolo de riqueza”.



Fig. 99. “Criaditas”. *Pepín* domingo 12 de septiembre de 1948 no.3464. Hemeroteca Nacional de México

Ninguna de ellas hace quehacer alguno y sólo se dedican a platicar y dormir. Es por eso que su espacio principal es la recámara de *Jilemón*, donde se divierten brincando en el colchón y fumando. Estas mujeres cuentan con tanto tiempo libre que se dedican a cantar los éxitos del momento, aunque con las letras interpretadas de un modo distinto. En un capítulo

de 1948, cantan a coro el chotis “Madrid”, estrenado por Agustín Lara ese mismo año: “Madri, madri, madri, pedazo de la tierra en que naciii... en México se piensa mucho en ti, por el sabor que tienen tus verbenas...” “por tantas cosas buenas que vivimos desde aquí... madri, madri, madri”.

Vargas también representa a estos personajes en la cocina, aunque en este espacio nunca dibujó a *Jilemón*. En la década de los cuarenta “la cocina fue el espacio que más cambios tuvo [...] el que más afectó la modernidad y que repercutió, de manera directa, en la vida cotidiana de la mujer por las ventajas que ofrecían los electrodomésticos como la licuadora, el tostador, la batidora o la plancha eléctrica”.⁴²⁵

El autor dibuja la cocina de la casa de *Jilemón* con un gran comedor, electrodomésticos y un refrigerador; éste era considerado como aparato “de lujo” para ese tiempo, no sólo por su costo, sino por la reparación, sobre todo en los años de la guerra. El historiador Álvaro Matute afirma que: “al aprovechar la carestía de refacciones que se generalizó durante la Segunda Guerra Mundial, los mecánicos imponían sus precios para la reparación de refrigeradores y de todo género de aparatos eléctricos [...] la reparación casi igualaba el costo de un aparato nuevo”.⁴²⁶

Para junio de 1949, año en que el abuelo de *Jilemón* llega a visitarlo, las empleadas domésticas se desviven por atenderlo, ya que les da generosas cantidades de dinero que él justifica como “domingos”; aunque él es un cábula al igual que su nieto. *Jilemón* les reclama su falta de atención hacia él, a lo que ellas aducen “al abuelo lo queremos por interés y a ti

⁴²⁵ González Franco, Lourdes Cruz, *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX*, p. 168.

⁴²⁶ Matute Aguirre, Álvaro, *De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra*, en *Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida?* Volumen 2, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 167.

por tu personalidad, por tu figura arrogante y tu simpatía arrolladora”. Y siguen las “criaditas”:

-Como guapo no tienes rival, ¡Ni hablar, eres un mango, *Jilemón*
-Mi rorro, mi querubín
-Tú bien sabes que te adoramos, te amamos, te idolatramos. En pocas palabras, eres la única razón de nuestro existir.

Aquí llama la atención que Vargas representa a las “criaditas” con rebozos, faldones, enaguas y descalzas, aludiendo su procedencia rural. Muchas llevan trenzas con listones, pero eso sí, aunque no se bañaran se maquillaban con cremas “mais factor” (sic) que se prestaban entre ellas.

El estereotipo de la sirvienta en el cine de la época es el de “un personaje comparsa, a menudo cómico, telón de fondo en una historia en la que es testigo y en la que suele incidir, sea llevando mensajes o porque es poseedora de un sentido común que le resuelve muchos problemas”⁴²⁷. Dentro del espacio doméstico representado por el autor, *Cuatneta* es la que se acerca a este perfil, ya que es quien resuelve algunas de las dificultades que se le presentan a *Jilemón*, aunque no llega ser un personaje moralizante.

Cuatneta también ocupa el rol de la “señora de la casa”. En la serie, *Jilemón* la nombró “jefa de criaditas”, para que pueda mandar al resto de las empleadas, aunque ninguna le hace caso. La investigadora Julia Tuñón señala que en las películas de la época de oro “en la pantalla como en la realidad, la mujer trabaja de sirvienta cuando no tiene otras opciones familiares o laborales, por una falta de preparación que no afecta la calidad moral [...] busca un lugar estable donde vivir más que una retribución económica y se conforma con el más

⁴²⁷ Tuñón Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939 -1952*, Colegio de México – Instituto Mexicano de cinematografía, México, p. 272.

elemental sustento”⁴²⁸. Al igual que en las películas de los cuarenta, *Cuataneta* es la sirvienta honesta y buena: es la única que realiza quehaceres en la casa y que trabaja sin pedir nada a cambio.

Celebraciones: dos bodas y un bautizo

Una de las celebraciones en *las Lomas* fue la unión fallida entre *Jilemón* y *Cuataneta*⁴²⁹. En las viñetas se ve cómo las mujeres cocinan cinco enormes cazuelas de “mole de gallo”, puesto que numerosas cabezas cuelgan alrededor de estas. Mientras, “un regimiento de tortilleras se faja como ‘las buenas’ para darles ‘batería’ a los cinco mil invitados a la boda”⁴³⁰. Por su parte, los hombres preparan grandes tinajas de pulque en las que hasta se bañan para darle “sabor”.



Fig. 100. Preparativos para la boda de Cuataneta. *Pepín*, domingo 30 de septiembre de 1945, no. 2392. Hemeroteca Nacional de México.

⁴²⁸ Tuñón Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939 -1952*, Colegio de México – Instituto Mexicano de cinematografía, México, p. 272.

⁴²⁹ *Pepín*, jueves 27 de septiembre de 1945 no. 2389.

⁴³⁰ *Pepín*, jueves 27 de septiembre de 1945 no 2389.

Cuataneta presenta a *Jilemón* con sus papás, y al verlos, él se avergüenza ya que sus suegros no están vestidos conforme a la moda de la ciudad; a él le angustia el “qué dirán” sus amigos de clase alta:

-*Jilemón*: Imagínense que *Cuataneta* invitó a sus papás a la boda, pero como andan de pata de perro yo voy a tener que vestirlos. Lo malo es que no estaba yo preparado para hacer estos gastos.

-*Nepomuceno*: Hombres, ¿y que a fuerzas ser que los vista *oste*? Déjelos como haber venido del rancho.

-*Jilemón*: Si los vieras no decías eso. Andan de calzón blanco y sin zapatos. Bubu... y pensar que ya invité a la boda a lo más granado de la sociedad.

-*Nepomuceno*: ¡Vamos *Jilemón*! Ten en cuenta que es gente de rancho. Ni modo que vengan vestidos a la última moda. ¿Para qué se enamoró *osté* de *Cuataneta* si sabía que era inditas?⁴³¹

Este “problema” es parecido a varias tramas de películas de la época, donde ocurre el choque entre los “capitalinos” y los “rancheros” que participan en las celebraciones de las clases altas. Ejemplo de esto son películas como *Del rancho a la capital* (1942) y *Matrimonio y Mortaja* (1950), de Fernando Méndez y *Nosotras las sirvientas* (1951), de Zacarías Gómez Urquiza. *Jilemón* teme hacer el ridículo por la cantidad de rancheros que hay entre tantos invitados distinguidos, así que se cambia el *frac* por un traje de charro para no hacer quedar mal a *Cuataneta*; pese a eso, los invitados se centraron en señalar la fealdad de la novia, según leemos en los textos. Cuando empieza a sonar la marcha nupcial, las admiradoras de *Jilemón* corren a despedirse de él. Tras ver que ellas lo llenan de besos, *Cuataneta* huye de la fiesta y no se casan. Desde entonces, *Cuataneta* se queda al lado de *Jilemón*, como su “jefa de sirvientas” y eterna enamorada.

⁴³¹ *Pepín*, domingo 30 de septiembre de 1945, no. 2392.

El segundo enlace que se realizó en el espacio de las Lomas de Chapultepec es la boda entre *Elodia* y *Chava* que ocurrió en capítulos de 1947 en la casa de Nepomuceno, Chava y Aniceto.⁴³² Arrastrado por el despecho, *Jilemón* trata de impedir la ceremonia civil, para lo que se le ocurre disfrazarse de mujer; logra entrar a la casa y acusa a *Chava* de “abandonarla” para casarse con *Elodia*. Al descubrirse el pretendido engaño de *Jilemón* los invitados lo echan de la casa. El autor no dibuja ningún aspecto de la celebración al interior de la casa ya que todo se concentra en la faena del despechado.

De nueva cuenta, *Jilemón* trata de entrar a la fiesta incansablemente y a como dé lugar. Después de varios intentos fallidos, por fin lo logra. Sin embargo, los novios ya se fueron a su viaje de luna de miel. Después de eso, *Jilemón* se desaparece una temporada: abandona su casa, cierra el *Cirilo's* y se va a vivir a los barrios pobres, donde llora sus penas en las pulquerías con sus nuevos amigos.

Lo interesante de la representación del noviazgo entre *Chava* y *Elodia* es que Vargas representa todo el cortejo de una manera tradicional. La investigadora Valentina Torres-Septién cita a la revista católica *Nosotras*, en la que se decía que:

El novio era quien “debía conquistar” a la chica, lo que tenía que ver con la idea incuestionable de la superioridad masculina: “a los muchachos por su misma naturaleza les gusta ser ellos los que conquisten y no los conquistados” Y también era él quien visitaba a la novia en su casa, una o dos veces por semana, con el permiso paterno, y por lo general el fin de semana cuando acudían a reuniones, cafeterías, al cine o alguna otra actividad de tipo recreativo⁴³³.

Esta idea es similar a la que Vargas dibuja en la historieta. *Chava* es quien visita a *Elodia* en su casa, bajo la supervisión de su mamá y en ningún momento ella se encuentra

⁴³² *Pepín*, martes 23 de enero de 1947 no. 2866

⁴³³ Torres-Septién, Valentina, Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960), en Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. Campo y ciudad Volumen I, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 182.

sola. Además, aunque el autor no hace referencia al enlace católico, en una de las viñetas correspondientes a los capítulos de la boda dibuja parte de la fachada de una iglesia, lo que sugiere que hubo un rito religioso. Además, en la época, era costumbre que “después de la ceremonia religiosa seguía la fiesta o el banquete de bodas en casa de alguno de los contrayentes o, raramente, en algún restaurante de prestigio⁴³⁴.

La tercera celebración es el bautizo del hijo de *Tyron CocaCola* (hermano de *Nepomuceno*) y *Mary Canels* el cual ocurre en capítulos de 1942⁴³⁵. Los muchachos le organizaron el bautizo en casa de *Chava*. Para ampliar la narración, Vargas se auxilia de la figura de los “gorrones”, que es como se les dice coloquialmente a las personas que tienen por hábito comer y divertirse a costa ajena. Sin embargo, gráficamente la celebración se ve sencilla: no hay dibujos de orquesta alguna ni descripción de la comida que se sirvió. Tal vez, por desconocimiento, el autor tampoco dibuja detalles del resto de los invitados, a diferencia de los festejos en las vecindades, como veremos más adelante.

Casa de modas

En la década de los cuarenta, las elegantes casas de moda donde se realizaban desfiles privados para lo más selecto de la sociedad mexicana tenían lugar en residencias ubicadas en colonias exclusivas, como las Lomas de Chapultepec. Los diseñadores Armando Valdés Pesa, Pedro Loredo, Ramón Valdiosera y Henri de Chatillon fueron los pioneros de la moda en México⁴³⁶, vistieron a las estrellas de cine del momento y las hicieron símbolo de

⁴³⁴ Torres-Septién, Valentina, Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960), en Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. Campo y ciudad Volumen I, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 185.

⁴³⁵ *Pepín*, martes 17 de febrero de 1942. No. 1071

⁴³⁶ Lozano, Elisa, Diseñador de vestuario, en Revista Alquimia. No. 52, 2014. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/download/5586/6431>

distinción. De esta forma “la asociación del consumo de valores de la modernidad y el progreso estuvo relacionada de cerca con el nuevo estatus [...] algunos bienes proporcionaban prestigio social a los sectores emergentes en el sentido de los que Stuart Ewen llama “símbolos de posición”.⁴³⁷

Uno de los primeros negocios de *Jilemón* fue la apertura de una lujosa casa de modas, en capítulos de 1940. El nuevo lugar se llena rápidamente de personas que querían ver a las modelos⁴³⁸. La orquesta del maestro *Cuachalole* amenizaba el desfile interpretando el tema “Bananas and Pinocha”, compuesto por *Nepomuceno*, al tiempo que *Jilemón* dirigía el evento: “enseguida vienen unas trusas aerodinámicas fabricadas en una tela tan fina que caben en un dedal. Esta prenda será lucida por un verdadero cuerpazo [...] La censura echó a perder la mejor de mis creaciones, ¡qué coraje!”⁴³⁹

Lo interesante de estas viñetas es que cuando aparecen dibujadas las chicas, Vargas dibuja un letrero que dice “censurado”, el cual no permite ver los cuerpos femeninos. Esta es una forma de mostrar gráficamente la censura de la época. Fue hasta 1955 cuando la actriz Ana Luis Peluffo hizo el primer desnudo en el cine mexicano en la cinta *La fuerza del deseo*, de Miguel Delgado.

Después del éxito inicial, llega a pedir trabajo un diseñador de modas llamado *Chupo Maceta*. Gabriel Vargas lo dibuja como un joven de cabello relamido, con unas pestañas tan largas que no dejan ver los ojos. Este personaje presume ser “maestro del gran modisto francés *Jean Patou* y el dibujante más chicho de México”. Después de varios malos dibujos

⁴³⁷ Ortiz Gaitán, Julieta, *Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)*, en *Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida? Volumen 2*, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 118.

⁴³⁸ *Pepín*, miércoles 27 de noviembre de 1940 no. 621.

⁴³⁹ Viernes 13 de diciembre de 1940 no. 635.

que le presentó a *Jilemón*, este lo despidió por mal diseñador. *Jilemón* se harta de su actitud prepotente y manda a llamar al manicomio para que se lo lleven.

Chupo Maceta recuerda al retrato del sombrero francés Henri de Chatillon, pintado por Diego Rivera en 1944 donde se aprecia al modista probándose un sombrero de dama frente a un espejo de cuerpo completo. Este personaje resulta interesante ya que tanto en *Los Superlocos* como en *La Familia Burrón*⁴⁴⁰ es el único que gráficamente presenta rasgos afeminados: pestañas enchinadas, traje y peinados impecables. En el cine mexicano de la época, la investigadora Yolanda Mercader menciona que en la cinta *La casa del ogro* (1938), de Fernando de Fuentes, apareció por primera vez un personaje homosexual llamado “Don Pedrito”:

En algunas cintas de la llamada Época de Oro, están presentes los homosexuales, aunque no explícitamente, pero su presencia tiene la intención de ridiculizarlos, se presenta un homosexualismo latente, los más palpables son las relaciones pseudo machistas de los charros cantarines en la comedia ranchera, donde se permiten ciertas libertades físicas entre ellos, generalmente confinados a lugares donde solo pueden concurrir los varones “las Cantinas” y que el alcohol justifica tales comportamientos, es en estos lugares donde la moral queda relajada o ampliada, algunos ejemplos de ellos son *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938), *Papá se desenreda* (Miguel Zacarías, 1940) o *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950).⁴⁴¹

Por otra parte, en cuanto a la representación de la casa de modas en las cintas de la época encontramos la película *Doña Diabla* (1949), de Tito Davison. En la película, la protagonista, María Félix, “es dueña de una elegante tienda de modas, *Maison Angela*, con la que se gana mucho dinero y en la que esconde turbios negocios con drogas⁴⁴².”

⁴⁴⁰ Consultado con la investigadora Maira Mayola Benitez Carrillo

⁴⁴¹ Mercader, Yolanda (2008). *La Diversidad Sexual en el Cine Mexicano*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-096/155.pdf>

⁴⁴² Tuñón Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939 -1952*, Colegio de México – Instituto Mexicano de cinematografía, México, p. 276.

La representación de las clases altas de Gabriel Vargas podría compararse a las que hacía Juan B. Urrutia en las historietas de *El Buen Tono*. En algunos episodios, como en el que narra una “aristocrática” celebración navideña en la casa de los Melado: “cuando llega la hora de describir a los concurrentes, el litógrafo echa mano de su universo laboral y pone al fotógrafo o contador del *Buen Tono* como invitado y protagonista; llama nuestra atención el hecho de que mientras los demás invitados a la fiesta usan frac, el personaje principal usa traje, característico de la clase media”⁴⁴³.

Al igual que Urrutia, el hecho de que Gabriel Vargas dibujara el espacio doméstico de Las Lomas de Chapultepec no quería decir que lo conociera. Ejemplo de esta lejanía es la escasa presencia de las celebraciones en este espacio y el poco peso que ocupan en la historia. En las cuatro ceremonias dibujadas, no ilustra detalles sobre la comida, la música o la decoración de los interiores, y en el caso de la boda frustrada entre *Jilemón* y *Cuatáneta*, el autor hace partícipes a los familiares de la novia que, aunque no pertenecen a ese estrato, dan a Vargas la posibilidad de ampliar el relato. En cuando a la representación del interior de la casa de *Jilemón* y la Casa de modas, es muy posible que se haya basado en catálogos de muebles y fotos de revistas ya que, si bien son muy detallados, no sabe qué comportamiento deben de tener sus personajes dentro de esos espacios.

Vecindades

Cabe señalar que a diferencia de *La familia Burrón*, en *Los Superlocos* la mayor parte de la historia se desarrolla en los senderos de la ciudad y los espacios públicos. Es hasta 1948 —año en que aparecieron los *Burrón*— cuando Vargas desarrolló más situaciones en este espacio

⁴⁴³ Camacho Morfín, Thelma. *Las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia 1909-1912*. México: Instituto Mora- SEP- Conacyt, 2002, p. 58.

doméstico, aunque estos no son la parte esencial de esta historieta ya que para este año las vecindades apenas empezaban a configurarse en la obra de Vargas, como veremos a continuación. Por esta razón las vecindades ocupan el último apartado del presente trabajo.

Carlos Monsiváis escribió que “desde la década de 1930 la vecindad se vuelve un espacio de reconocimientos y críticas. La asumen el cine, el teatro, el teatro de revista, el cómic, la antropología social, la fotografía, ocasionalmente las artes plásticas”.⁴⁴⁴ La cumbre del cine de arrabal son las películas *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los Ricos* (1948), dirigidas por Ismael Rodríguez. En ellas, *Pepe el Toro* (Pedro Infante) y *La Chorreada* (Blanca Estela Pavón) muestran la resignación ante la miseria, al tiempo que cantan y bailan alegremente. Al inicio de la primera cinta, el director advierte que su intención “ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres [...] en donde, al lado los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡el de la pobreza!” Como vemos, el imaginario que construyen estas cintas es de “pobreza con dignidad”, y la idea de que los verdaderos miserables son “los infelices de los ricos”.

En *Los Superlocos*, Gabriel Vargas presentó una “desidealización” de este imaginario acartonado y nacionalista que se presentaba en el cine; no intentó hacer una representación pintoresca de las vecindades, donde los pobres son, a todo modo, felices y de “buenos sentimientos”. Vargas subvierte los estereotipos propuestos por las películas de la época -“peladitos”, “teporochitos”, “viejas chismosas”- y se burla de la resignación que muestran los pobres de las cintas de arrabal, quienes asumen su condición echándole la culpa al destino.

⁴⁴⁴ “Dos antiguas residencias de la patria” en *De San Garabato al Callejón del Cuajo. Catálogo de la exposición*, México: Editorial RM, 2009, p. 26.

En las vecindades que Vargas construye, los pobres no desprecian a los ricos. Por esta razón es que pueden convivir con un personaje como *Jilemón*, a quien admiran porque él sí consiguió lo que ellos no han podido tener. En un tiempo, antes de hacer fortuna, *Jilemón* se dedicó a vender “azucarillos” en las vecindades. Carga con una guitarra para componer al momento alguna pequeña canción a los niños que le compraron: “Ya llegó Jilemóoon!!! Llórenle a su mamacita para que les dé un centavito y se compren sus azucarillos!”⁴⁴⁵ Esto nos recuerda a la nostálgica canción *México de mis recuerdos*, de Chava Flores:

Las calandrias paraban, sólo el viejito fiel
que vendía azucarillos improvisaba el verso aquel:
"Azucarillos de a medio y de a real,
para los niños *qui queran* mercar..."⁴⁴⁶

La relación de Gabriel Vargas con las vecindades inició en cuanto llegó a la capital. Vargas recordaba que “en aquellos días, la Ciudad de México contaba apenas con unas cuantas barriadas por donde transitaban destartados y chirriantes camiones [...] Predominaban las vecindades atestadas de niños que correteaban por el enorme patio.”⁴⁴⁷ Tal vez, por esta razón, en sus dibujos de la vecindad no faltan los infantes, que juegan y corren casi desnudos de tan gastada que esta la ropa.

Lo que ocurría en la vecindad era un suceso privado fuera de ella, aunque al interior todos los habitantes estuvieran enterados. A través de los letreros lacónicos es que nos damos cuenta de la vida de las “vecinas chismosas”, así, Gabriel Vargas nos señala por ejemplo que

⁴⁴⁵ *Pepín*, domingo 24 de mayo no. 1167.

⁴⁴⁶ *Pepín*, domingo 24 de mayo no. 1167.

⁴⁴⁷ Pulido, Jorge, *Casi un siglo sin Gabriel Vargas*.

“le encanta el chisme a la del veinte” o a otra que “su señor trabaja en un [camión] Peralvillo-Viga”⁴⁴⁸, o que “esta señora hace mole los domingos para ayudarse”⁴⁴⁹.

La vecindad es un espacio en el que se permiten y se ventilan todos los asuntos, como sucedía en la película *El revoltoso* (1951), de Gilberto Martínez Solares. En la cinta, Germán Valdés “Tin Tán” da vida a un metiche de vecindad que justamente es conocido entre los vecinos como un “revoltoso” que enreda todo, como pregona la canción del inicio: “¿Ya supo usted Doña Trini que Doña Panchita le debe la abierta de anoche? Porque llegó cuando Don Rufino su marido ojos de canario ya estaba dormido. La que se le armó porque las del nueve le llevaron el chisme... yo no critico nomás digo”.

La figura de la portera de vecindad es representada por *Bibianita*, la mamá de *Kid Vejigo*. Vargas la ubica en una vecindad de Santa Julia, que era un barrio cercano a Tacuba y que hoy en día es la Colonia Anahuac. El cronista Héctor de Mauleón refiere que para 1940, este lugar “era una extensión formada en su mayor parte por casuchas para obreros”⁴⁵⁰.

Para salir adelante, la portera tiene un pobre puestecito donde vende habas, pepitas y garbanzos que, al menor descuido, le roban los niños. Vargas describe que “es muy querida por todas las vecinas por la bondad de su carácter y porque, como tiene puesto en la puerta, cuida que sus chamacos no salgan a la calle [...] en cuanto se sale alguno, luego luego empieza a aullar como coyote hasta que sus padres salen a meterlo”⁴⁵¹. El autor la dibuja con una falda larga y chal, a la manera de Sara García, atuendo que de acuerdo con Julia Tuñón

⁴⁴⁸ *Pepín*, domingo 24 de noviembre 1946 no. 2808.

⁴⁴⁹ *Pepín*, domingo 24 de noviembre 1946 no. 2808.

⁴⁵⁰ Santa Julia Había surgido en los primeros años del siglo XX entre un conjunto de huertas a las que alimentaba el río Consulado. Todos aquellos terrenos se hallaban cubiertos de sembradíos. Las crónicas dicen que los niños de 1910 se divertían cazando renacuajos en las márgenes del Consulado. Río Consulado es ahora el Circuito Interior y por toda memoria de las huertas solo queda una iglesia que recibe el nombre de San Antonio de las Huertas. De Mauleón, Héctor, *La ciudad que nos inventa*, Ediciones Cal y Arena, México, 2015, p. 272. Ediciones Cal y Arena

⁴⁵¹ *Pepín*, domingo 9 de enero de 1949 no. 3583

“alude a la no-moda, a la austeridad de las clases populares, la honestidad y modestia de la tradición. Remite a la fortaleza arquetípica de la madre confrontándola con la frivolidad de lo nuevo, de los cambios”⁴⁵².

Bibianita, es una madre abnegada que añora el regreso de su hijo y es sumamente buena con todos los habitantes de la vecindad. Cuando *Kid Vejigo* empieza a ganar peleas por todo el país, éste le manda dinero. Es así como *Bibianita* amplió el negocio; el autor nos describe que empezó a vender “dulces corrientes de la calle Ampudia”, mercado que actualmente se ubica en Anillo de Circunvalación esquina con la calle de Ramón Corona, cerca del centro de la Ciudad de México. Entre los nuevos productos que ofrece, estan las “jícamas con chile piquín, chicle naylor (sic), jaletinas (sic), cigarros y varas de tejojote enmielados. “Le va tan bien que ahora que tiene dinero ella es quien le presta a las vecinas y ayuda a quien no tiene”⁴⁵³.



Fig. 101 Tortillería la higiénica. *Pepín* Jueves 22 de enero de 1948. Hemeroteca Nacional de México.

⁴⁵² Tuñón Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939 -1952*, Colegio de México – Instituto Mexicano de cinematografía, México, p. 190-191.

⁴⁵³ *Pepín*, domingo 9 de enero de 1949 no. 3583

Gabriel Vargas no se limita a dibujar a las vecindades, sino que también representa a los comercios que están en los barrios populares. Entre ellos destaca la tortillería “La higiénica”⁴⁵⁴, donde las trabajadoras —que están fumando— contrastan con el nombre del lugar. Las mujeres, vestidas con faldas sucias y llenas de masa, aparecen alrededor de un comal gigante donde van poniendo las tortillas. A la hora de la salida se arreglan para ir a bailar con los albañiles que pasan por ellas.

La referencia a las tiendas que establecieron los migrantes españoles que llegaron a la ciudad de México durante el gobierno de Lázaro Cárdenas también se lee en *Los Superlocos*. Cuando *Jilemón* y los muchachos quedan pobres por un mal negocio, *Nepomuceno* consigue un puesto de ayudante en “La tienda del refugiado Maurilio”⁴⁵⁵. En esta imagen, al fondo se ve al dueño que gráficamente se parece al estereotipo de los tenderos españoles planteados en el cine mexicano, como el personaje de *Don Clemente*, interpretado por Andrés Soler, en *Casa de Vecindad* (1951), de Juan Bustillo Oro. En los letreros se alcanza a leer que venden “frijol rosita” y azúcar.

Otros comercios de migrantes que aparecieron en la serie son los cafés de chinos, que eran famosos por ofrecer café y pan a precios bajos. En una de las épocas de pobreza de *Jilemón*, se le ocurre ir a cantar a estos lugares con uno de los muchachos: “¿Crees que para cantar en los cafetines me voy a vestir de etiqueta? para que carguen los quintos, hay que tener aspecto desarrapado. Tú sabes que de grano en grano la gallina se llena el buche”⁴⁵⁶. Y

⁴⁵⁴ *Pepín*, miércoles 21 de enero de 1948 no. 3229.

⁴⁵⁵ *Pepín*, lunes 3 de marzo de 1947 no. 2905.

⁴⁵⁶ *Pepín*, miércoles 2 de octubre de 1940 no. 573 E. 243

entona la siguiente canción: “es un golfo me dicen por la calle... es un golfo me dicen al pasar... y si grito me obligan a que calle... y si lloro no me dejan llorar...”⁴⁵⁷

El Callejón del Cuajo

La idea del *Callejón del Cuajo* nació en *Los Superlocos* y no en *La Familia Burrón*, historieta que hizo años después. Vargas nunca mostró una imagen explícita de este lugar; sólo lo hizo a través de los diálogos y el guion. Tal vez la ausencia de dibujo fue a propósito, permitiendo al lector imaginar este espacio como él lo concibiera. Como escribe Bachelard: "La imaginación, en sus acciones vivas, nos desprende a la vez del pasado y de la realidad. Se abre al porvenir. A la función de lo real, instruida por el pasado (...) hay que unir una función de lo irreal igualmente positiva. Una invalidez de la función de lo irreal entorpece el psiquismo productor. ¿Cómo prever sin imaginar?".⁴⁵⁸ Lo que sí podemos ver explícitamente en la historieta es que se ubica una vecindad en ese lugar y que está en la Ciudad de México.

La primera referencia similar al *Callejón del Cuajo* apareció en la historieta en 1941. *Nepomuceno* tenía una novia llamada *Chepita*, a quien llevaba serenata. En el dibujo aparece la placa con el nombre de *Calle del Cuajo* dentro de una viñeta donde se observa el balcón de la novia y en la esquina el letrero con la nomenclatura.

El autor también utilizó este lugar para situar a personajes incidentales como en el siguiente ejemplo. En 1942, Gabriel Vargas hace referencia a este lugar en un texto, donde el locutor *Jilemón*, en una emisión de su programa de radio dice:

⁴⁵⁷ *Pepín*, miércoles 2 de octubre de 1940 No. 573 E. 245

⁴⁵⁸ Bachelard, Gastón, *Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 27.

“Ahora voy a dar lectura a la primera carta de ‘La hora cursi del recuerdo’... La señorita *Cristeta Corconcho*, que vive en el *Callejón del Cuajo* número 33, interior 207 nos dice: tuve un novio bombero, al cual quise como sólo una vez se quiere en la vida, pero el señor celoso de sus encantos hundiéndome en el llanto se lo llevó...”

Jilemón fue uno de los primeros personajes que vivió en ese lugar antes de que fuera rico. Así lo ubicó Vargas de manera explícita en los diálogos. Según estos, este personaje tenía su hogar en una vecindad del Callejón del Cuajo no.19.⁴⁵⁹ En las imágenes se aprecian las paredes sucias y rayadas al exterior del inmueble.

En *La Poética del espacio*, Bachelard nos habla de la existencia de un mundo que va más allá del físico y tangible: este sería un mundo emocional e íntimo. En esa creación mental los espacios forman parte del ser; son como un caparazón, un lugar de resguardo y guarida, y al mismo tiempo, el lugar de sus anhelos y sueños. Al inicio de uno de los capítulos de *Los Superlocos*, también de 1942, Vargas escribió unos créditos ficticios que sugieren que en esa ocasión –tal vez- se concibió a sí mismo como un vecino más de este callejón: “Argumento de la inspirada poetisa de Chalchicomula, Pituka de Chicolomo. Dibujos del maestro Sosismo Lentejuil. Estudios Pulso y Vista. Callejón del Cuajo no. 27 int. 709”. Posteriormente, en *La Familia Burrón* Vargas inmortalizó este espacio.

La vida en las vecindades también quedó plasmada en la obra del compositor Chava Flores, quien nació el 14 de enero de 1920 en el barrio de la Merced de la ciudad de México, cinco años después de que Gabriel Vargas vino al mundo; es decir, fueron contemporáneos. Ambos personajes vivieron su infancia en el corazón de la urbe, por lo cual fueron observadores de la vida cotidiana de las clases populares desde pequeños. “Durante una entrevista con Cristina Pacheco, realizada en 1982, a la pregunta: “¿Considera a sus

⁴⁵⁹ *Pepín*, lunes 18 de enero de 1943 no. 1406.

canciones como retratos o caricaturas?", Chava Flores contestó: "Más bien caricaturas. Siento que Gabriel Vargas y yo andamos, como quien dice, por la misma banqueta."⁴⁶⁰

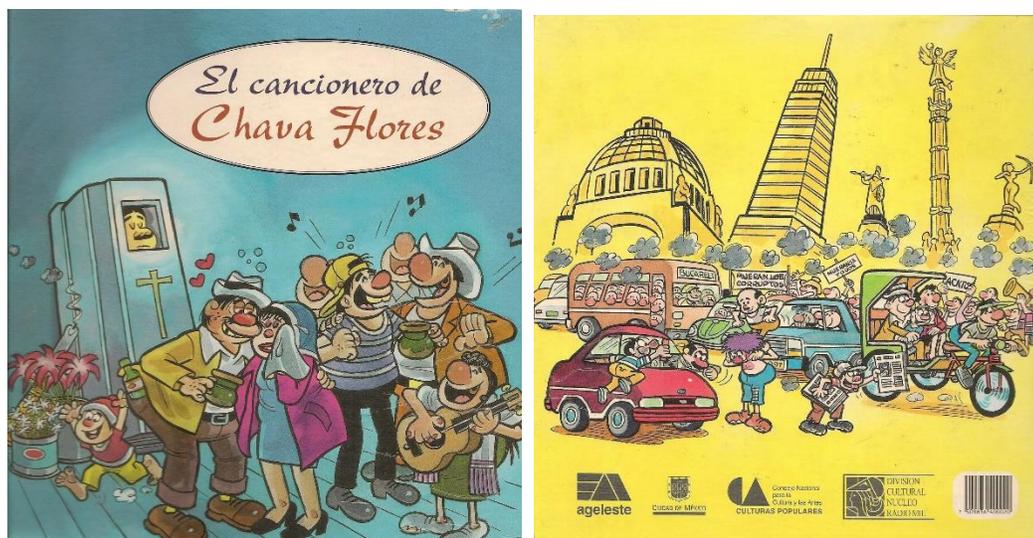


Fig. 102. Portada y contraportada del Cancionero de Chava Flores. Editorial Angeleste 2012.

Cronistas de la cultura popular, Chava Flores y Gabriel Vargas llevaron una buena relación. Según María Eugenia Flores, hija de don Chava, cuando fue a recoger los dibujos para la portada y contraportada del Cancionero de su padre, Vargas no quiso cobrar nada: “para mi amigo lo que sea”, dijo don Gabriel. Se admiraban mutuamente⁴⁶¹. Además de esta admiración, también compartieron un mismo punto de vista sobre los mismos personajes y situaciones que ocurrían dentro del espacio de la vecindad, como veremos a continuación.

La portada y contraportada de El Cancionero de Chava Flores, hermano de navegaciones de Gabriel, ostentan sendos dibujos de Vargas en los que es posible apreciar el ámbito privado y la escena pública: en el primer caso, dentro de un cuarto de vecindad, con piso de madera, el muerto preside la ceremonia dentro de un ataúd donde asoma su rostro macilento. Alrededor de él, la vida sigue, irrefrenable y cíclica. El compadre hace la corte a la viuda, los vecinos beben y

⁴⁶⁰ Sánchez González, Agustín, “Vibraciones del caletre o unas canijas visiones acerca de los Burrón” en *La Jornada Semanal*, domingo 5 de octubre de 2003, núm. 448. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2003/10/05/sem-agustin.html>

⁴⁶¹ Solís, Juan, “Brindó sus sueños a los que no saben soñar” en *El Universal*, Domingo 04 de agosto de 2002.

cantan; un niño corre, descalzo, alrededor de una maceta hecha con un bote, esos jardines en miniatura que resisten y prosperan contra todo. En el segundo caso, el dibujo resume la condición miserable y luminosa de la capital, contaminada de humo y ruido, pero con el oro de sus hitos y sus construcciones [...]⁴⁶²

Las posadas de 1940 y 1943

Las posadas católicas son fiestas tradicionales que se celebran en México desde la Conquista. Se llevan a cabo nueve días antes de Navidad, es decir, del 16 al 24 de diciembre de cada año. “Lo fundamental de estas celebraciones era el rezo del rosario y la procesión cantando la letanía en latín precedida por los santos peregrinos –las figuras de José y María montada en el burro- que llevaba algún elegido de la familia.”⁴⁶³ Esto recordaba el peregrinar de los santos a su salida de Nazareth, mientras esperaban el nacimiento del niño Jesús. Al término de esto, se rompía la piñata y se repartían las canastitas de dulces, llamados “aguinaldos”. Lo tradicional era que los vecinos y amigos se organizaran para realizar las nueve posadas. En la década de los cuarenta

se empezaba a poner de moda que después de pedir y dar posada hubiera baile. La iglesia condenaba esta modificación mediante campañas de recatolización y combatía lo que llamaba ‘mojigangas protestantes’. En las alocuciones a los católicos se explicaba: ‘los mexicanos debemos conservar nuestras costumbres. Celebremos las posadas con sana alegría y sin profanarlas con el pecado y el baile. Debemos celebrarlas como una preparación de nuestras almas para recibir en nuestros pechos al Dios hecho hombre.’⁴⁶⁴

Esta preocupación de la Iglesia ante la evolución de las costumbres se remontaba al Porfiriato. En ese contexto, Juan B. Urrutia representó la celebración de las posadas en una historieta de *El Buen Tono* en 1909: en medio de una vecindad adornada con guirnaldas, los

⁴⁶² Quirarte, Vicente, “Vida en familia” en Revista de la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 77, 2010, p. 46

⁴⁶³ Torres-Septién, Valentina, “Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960)”, en Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. Campo y ciudad Volumen I, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 194.

⁴⁶⁴ *Idem.*

asistentes llevan a cabo la procesión en que los niños cargan a los Peregrinos y en Navidad se rompe la piñata⁴⁶⁵.

Durante la fiesta se baila al ritmo de *Two Step* [...] El litógrafo caricaturiza este momento culminante de la festividad, dibujando una piñata llena de ratones. En esta historieta, se destaca el carácter laico de las fiestas decembrinas, que tanto mortificaba a la prensa religiosa, los rezos se realizaban en son de juego y el baile constituía una de las partes fundamentales de la velada.⁴⁶⁶

La primera vez que Vargas dibuja una posada es en diciembre de 1940. La narración se enfoca en las *transas* que hace *Jilemón* a los habitantes de la vecindad donde vive para sacarles dinero. Recordemos que entre 1939 y 1945 este personaje vivió tanto en vecindades como en casas modernas antes de volverse millonario. Lo interesante es que esta celebración terminó en pleito tras la hora de romper la piñata; los hombres ponen de pretexto “estar vendados” para agarrar a palazos a sus mujeres confundiéndolas —a propósito— con las piñatas y así “desquitarse de todo lo que les hacen”⁴⁶⁷. Gráficamente es muy simple, ya que Vargas no dibuja todas las partes de la celebración, como sucedió en los capítulos de los años posteriores.

En diciembre de 1943, Vargas volvió a tomar a las posadas como parte de la historia. En uno de estos capítulos, *Nepomuceno* organiza una posada en su casa, la cual se sitúa en un barrio modesto. Este personaje lleva el nacimiento junto con otra mujer; a estos le siguen adultos y niños que cantan mal las letanías: “Kyrie Eleison... Ora por dondee...”, al tiempo que una mujer los reprende por tomarlo a juego: “Orden, niños, orden!”

La posada sigue con la hora de romper la piñata; un grupo de señores canta “echen confites y canelones para los muchachos que son muy tragones” y “castaña asada, piña

⁴⁶⁵ Camacho Morfín, Thelma, *Las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia 1909-1912*, p. 85.

⁴⁶⁶ *Idem*

⁴⁶⁷ *Pepín*, jueves 26 de diciembre de 1940 no. 646.

cubierta, echen a palos a los de la puerta”. La celebración se lleva a cabo en un lugar que Vargas ilustra como un barrio popular, con varios perros callejeros. En ese capítulo, *Nepo* venda a *Jilemón* para gastarle una broma; lo lleva caminando a la calle y, en un inglés masticado le dice “ay”, “ay estar” (sic.). *Jilemón* termina golpeando a un policía que estaba recargado en un poste, motivo por el cual termina en la cárcel.

En otro episodio *Jilemón* planea cómo regresarle la broma a *Nepo*, para lo que se le ocurre invitar a los muchachos a romper una piñata en su casa: “de lo que se trata es de recordar los felices años de nuestra infancia, de nuestra tierna e inocente infancia”⁴⁶⁸ Aunque *Chava* es extranjero, evocan recuerdos de su niñez en su conversación con *Aniceto* sin imaginar lo que les esperaba: “yo recuerdo que para ganar más fruta me echaba de clavado sobre ella en cuanto caía al suelo”⁴⁶⁹.

Vargas dibuja a *Jilemón* haciendo su propia piñata: el personaje tiene su camisa arremangada mientras con una brocha embarra el engrudo a la piñata para forrarla. En la mesa aparece un bote de engrudo y unos pliegos de papel. Llega la hora de romper la piñata: los muchachos se forman para poder pasar, y cuando se rompe salen de su interior “abrojos, nopales y tunas”. El autor los dibuja llenos de espinas en un cuarto de hospital.⁴⁷⁰

El relajo retratado por Gabriel Vargas en las posadas de vecindad es similar a la canción *Posadas Mexicanas*, de Chava Flores, grabada en 1954:

Van a hacer posada en la pequeña vecindad
dos mil vecinas ya dieron cuota
[...]
Ya hicimos engrudo pa' cadenas de papel;
Escaragilda pone la orquesta;
a los peregrinos nacimiento les pusimos,
'tan re suaves son: Jesús, María y José;

⁴⁶⁸ *Pepín*, viernes 24 diciembre 1943 No. 1746.

⁴⁶⁹ *Pepín*, viernes 24 diciembre 1943 No. 1746.

⁴⁷⁰ *Pepín*, viernes 24 diciembre 1943 No. 1746.

dice Lugardita que nos van a dar velita
pa' cantar en la posada a todo tren.
[...]
Frente al nacimiento rezaremos la oración
habrá silencio y mucho respeto
[...]
'Ora Fulgencio no te dilates
con la canasta de los cacahuates;
'órale, Ful, sal del rincón
con la canasta de la colación.

Con gran regocijo empezaremos a gritar
pa' que se rompa ya la piñata;
[...]
Cohetes, chinampinas,
ya las casas son cantinas
y a bailar hasta que salga el nuevo sol.

La canción de Chava Flores y los dibujos del relajo en las posadas de *Los Superlocos* contrastan con lo presentado en el cine mexicano de la época de oro; en varias películas, la tragedia ocurre en la época decembrina, sobre todo para las clases populares. Ejemplo de ello son cintas como *La otra* (1946), de Roberto Gavaldón, donde el momento del asesinato coincide con el quiebre de una piñata, ambos en la misma vecindad. En *El papelerito* (1950), de Agustín P. Delgado, al principio vemos a los pequeños trabajadores temblando de frío frente a un aparador que exhibe camas y colchas; y más adelante la madre maltrata al niño y lo deja afuera de la casa por no llevar suficiente dinero en la Nochebuena; en la ya mencionada *Casa de Vecindad* (1951), de Juan Bustillo Oro, el tendero adinerado llora la ausencia de la hija. Como podemos ver en el cine, la época decembrina era el pretexto para mostrar la supuesta miseria y degradación en que vivían los habitantes de las vecindades.

El velorio de Pifas



Fig. 104. Velorio de Pifas. *Pepín*, domingo 11 agosto de 1946 no 2703. Hemeroteca Nacional de México.

Los velorios en el mundo de Vargas son fiestas donde nunca faltan los gorriones, ponche de tejocote, el pulque y el café con piquete. No hay solemnidad, ni velas, ni llanto. En una serie de capítulos de 1947, se narró el velorio de *Pifas*, un albañil que cayó del andamio de la obra en la que trabajaba. Este ocurrió en la celebración de su enlace matrimonial con *Cuatáneta*; la recepción se llevó a cabo en la obra, rodeado de otros albañiles. *Jilemón* manda a publicar la esquila para invitar a sus compañeros de trabajo al velorio.

Hoy falleció el conocido 'media cuchara' Epifanio Güanipa, víctima de fenomenal zapotazo que se dio desde un decimoquinto piso, habiendo quedado revolcándose en su propia salsa. El duelo se recibe en el callejón del cuajo número 57. (Habrá café con peluca y vino a discreción.) Se ruega a los invitados que traigan sus guitarras para amenizar la velada. Nota: Habrá concurso de cuentos verdes.

La muerte en Gabriel Vargas es un tema en el cual muestra un humor negro. En el velorio de *Pifas*, lo dibuja escurriendo líquidos, con la boca abierta. Un letrado indica que “cientos de moscas revolotean en la boca de Pifas...” Más adelante, *Jilemón* profana el cuerpo y lo pone a bailar con los asistentes al velorio tal y como si estuviera vivo, y también juegan al “tragabolas”, apostando quién atina a meter una moneda en la boca del cadáver, además de que lo llena de arena:

- Chava*: Como amaba su profesión, lo vestiré de albañil, tal como andaba en vida.
- Jilemón*: También hay que ponerle su cuchara, su pico y un ladrillo.,
- Chava*: ¡Hey! ¿Qué demonios le hace usted a Pifas? ¿Para qué le está echando arena en la cara?
- Jilemón*: Como lo vamos a vestir de albañil, quiero que su disfraz sea perfecto. ¿Cuándo has visto un albañil sin tierra en la cara? Traen hasta grava en las orejas.⁴⁷¹

Vargas dibuja el velorio lleno de gente que está muy animada bebiendo y cantando. El café con piquete corre en abundantes cantidades por el lugar, y finalmente hace efecto en los asistentes:

- Chava*: Che *Jilemón*, ¿no cree usted que está excediéndose en el reparto de licores?
- Jilemón*: Bueno, si quieres que tú y yo nos quedemos solos velando a *Pifas* suspendo los alcoholes, pero si deseas que haya gente tendré que seguir atendiéndola para que no se fastidien. Que bien se ve chavita, que nunca has tenido un velorio. Aquí en México es un ritual atender a los dolientes con “café con peluca”. Pero antes, para que entren en calor, hay que darles unas cuantas copas.⁴⁷²

⁴⁷¹ *Pepín*, martes 13 de abril de 1945 no. 2705. (p. 15-16)

⁴⁷² *Pepín*, sábado 10 de agosto de 1946, no. 2702, p. 11 y 12

Después del velorio, *Cuatneta* vaga por las calles de la ciudad; extraña tanto a *Pifas* que va a sacar el cadáver del panteón. Al ver esto, *Chava*, *Nepomuceno* y *Aniceto* llevan el cuerpo con el *Dr. Peper*, quien le pone un “mofle de perro” para volverlo a la vida⁴⁷³. Los muchachos sacan a *Cuatneta* del Manicomio General La Castañeda⁴⁷⁴ y le dan un sedante para que crea que todo fue un sueño. Finalmente, ningún personaje de *Los Superlocos* muere; o si lo hace, revive.

Chava Flores, al igual que Gabriel Vargas, presenta una visión humorística de lo que ocurre en un velorio de vecindad:

Cleto “El Fufuy” sus ojitos cerró,
todo el equipo al morir entregó
[...]
Yo creo que adrede este Cleto se enfrió
pues lo que debe jamás lo pagó;
tipo malaje, no fue tan guaje:
con lo caro que está todo, regalado le salió.

El velorio fue un relajo, ¡pura vida!;
la peluca y el café fue con bebida;
y empezaron con los cuentos de color para ir pasando
y acabaron con que Cleto ya se andaba chamuscando.

Se pusieron a jugar a la baraja
y la viuda en un albur... ¡perdió la caja!;
y después, por reponer, hasta el muerto fue a perder
y el velorio se acabó, ¡hombre, no hay que ser!

La visión del velorio tanto en Gabriel Vargas como en Chava Flores es humorística; los velorios terminan en borrachera e incluso el cadáver queda a merced de las apuestas en

⁴⁷³ *Pepín*, lunes 2 de septiembre de 1946, no. 2725.

⁴⁷⁴ El manicomio General La Castañeda fue un complejo arquitectónico inaugurado el 1 de septiembre de 1910 por el presidente Porfirio Díaz en el marco de las celebraciones del Centenario de la Independencia. Se ubicaba en los terrenos de una antigua hacienda pulquera de Mixcoac donde hoy en día se ubican las unidades Lomas de Plateros y Torres de Mixcoac. El edificio fue demolido en 1968. Ríos Molina, Andrés, *La locura durante la Revolución Mexicana: los primeros años del Manicomio General La Castañeda, 1910-1920*, El Colegio de México – Centro de Estudios Históricos, México, 2009, p. 4.

los juegos de azar de los invitados. Como escribió Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* “el mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir. Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque ‘la vida nos ha curado de espantos’”.⁴⁷⁵

Los XV años de *Elodia* y *Macuca*

Una de las celebraciones más importantes dentro de la cultura popular, para los diversos estratos sociales, es el festejo de los XV años de las jóvenes, que simboliza su presentación en sociedad y el día a partir del cual podrán empezar a relacionarse con el sexo opuesto.⁴⁷⁶

En *Los Superlocos* aparecen dos celebraciones de XV años. El primero es el de *Elodia*. Ella vive en una vecindad; en el dibujo se ven los niños jugando en el patio y las mujeres llevando sus bultos de ropa a lavar. En unos capítulos de octubre de 1946, *Jilemón* lleva la orquesta “Dimas” a la vecindad donde vive *Elodia*. Estos capítulos son muy descriptivos, ya que muestran a las vecinas, a los hijos de la portera bailando y todo el ambiente de la fiesta. *Doña Tijuana*, la mamá de *Elodia*, siempre aparece con letreros de “cabeza con piojos”, “capas de caspa”, “china de no peinarse”,

En los dibujos se ve a *Elodia* y a sus amigos bailando swing. Además, Vargas se burla de los modernos pasos de swing que realiza la juventud: “al compás de estridentes trompetazos y “cuajazos” de toloche, la juventud baila... Salta, gesticula; todos se mueven, todos trabajan, en fin, todos se divierten”. El autor continúa con la descripción de la escena, donde resalta que “cada figura que hacen los bailarines merece immortalizarse en bronce” ya

⁴⁷⁵ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2004, p. 63.

⁴⁷⁶ Torres-Septién, Valentina, Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960), en *Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. Campo y ciudad* Volumen I, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 183.

que “hay algunos pasos de “suing” tan delicados que pueden rivalizar en belleza y gracia con el ballet”. Conforme se desarrolla el festejo, y “con el ejercicio tan violento y la ropa tan gruesa sudan tanto que cuando levantan un brazo para adornarse dan cada aletazo que ni hablar!”.

Asimismo, Vargas saca su lado moralista; crítica la vestimenta de las muchachas y el fumar: “Como las dejan tan chiquitas tener novio, pintarse los labios y usar “chicos taconsotes” (sic). A medida que avanza la noche, Vargas describe que la orquesta interpreta el danzón “no estas feo, mucho menos cacarizo”. Después de que el papá de *Elodia*, *Don Joropo*, descubre que *Jilemón* la estaba enseñando a fumar, cancela la fiesta, corre a todos y no la deja volver a ir a la escuela.

Otra de las fiestas de quince años que se celebran en *Los Superlocos* son los de *Macuca*, cuando los *Burrón* aparecieron como personajes secundarios⁴⁷⁷. Los detalles de la fiesta están plasmados en capítulos de diciembre de 1948. En la celebración que se llevó a cabo en la vecindad se ofrecen sándwiches a los asistentes a la fiesta. Todos disfrutaban mientras que *Borola* le pide a *Regino* que se oculte para que los invitados no lo vean. A la celebración llega *Estanislao Cuetara*, quien fue el primer novio de *Borola*. Este personaje, tipo sombrerudo y con pistola, se pone a echar bala en medio del baile y los amigos de *Macuca* se empiezan a ir.

Cuando la comida se termina *Borola* manda a *Regino* por más pan y refrescos. Aquí lo interesante de un dibujo es que aparecen a detalle las bolsas de pan *Bimbo*, las cuales tienen el logo de la época. Cabe aclarar que para esa época, este producto no estaba al alcance de

⁴⁷⁷ Del sábado 11 de diciembre de 1948 no. 3554 al lunes 20 de diciembre de 1948 no. 3563

todos los sectores de la sociedad, por lo que lo que pretende *Borola* es darse un “aire de distinción” en medio de la vecindad:

La tecnología desarrolló el tostador de pan y, aun sin él, el pan blanco de caja – *Ideal, Bimbo, Tip-Top*- hizo su aparición escena. Otra cosa que el varón podía hacer sin que peligrara su integridad masculina era un sándwich. Abrir un paquete de pan, colocar una loncha de jamón o del añorado queso de puerco entre dos rebanadas previamente untadas con mostaza, mayonesa, mantequilla o lo que fuera y agregarles queso y también fue un elemento que abría posibilidades de rapidez frente a los reclamos con que se perfilaba la rutina de la vida diaria. Con todo, el tostador era para ricos.⁴⁷⁸

Más adelante, cuando *Regino* quiere correr a *Estanislao*, éste le regala mil pesos a *Macuca* por su cumpleaños. Tras la fiesta, *Regino* tiene que arreglar toda la casa y el desastre que dejaron los invitados o de lo contrario, *Borola* no lo deja salir. Las vecinas se empiezan a dar cuenta de los malos tratos hacia su marido, a quien califican de “un verdadero mártir”, aunque siguen sin pagarle. Tras la fiesta, *Don Regino* ahora tiene que pagar la luz y el empeño de los muebles, pero *Borola* no le quiere dar nada de dinero de lo que les regalo “*Estanis*”, como cariñosamente lo llama *Borola*.

Estas celebraciones también pueden ser comparadas con la canción *Los XV años de Espergencia* de Chava Flores:

Pues señor, resulta que *Espergencia* quince años cumplió
y hasta hoy que va a cumplir los treinta se le festejó
[...]
¡Sea por Dios! que vengan chambelanes y damas de honor
Sofanor se trajo los galanes de allá de Escandón
y Leonor que trae quince muchachas. ¡Dios mío, qué pasó!
¡Nadie quiso ensayar vals, puro arrímese p'acá, de cachete y vamos *áhi!*
El día del baile llegó, la vecindad se llenó

⁴⁷⁸ Matute Aguirre, Álvaro, *De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra*, en Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida? Volumen 2, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 166-167.

damas de pura tafeta y ellos de etiqueta, huarache y mechón.

[...]

Túpale, *maistro* Nabor! échele sal y sabor!

¡Ay, que figuras tan lindas! ¡Miren a ese bruto, ya se equivocó!

Cuando acabaron el vals fue la Noemí a protestar:

- No es que los corra, muchachos, ya váyanse enfriando, me voy a acostar.

A diferencia de la obra de Gabriel Vargas, Chava Flores afirmó en una entrevista que nunca intento “pintar a los ricos”: “No los conozco, y por eso no los describo. Podría ser injusto en mis apreciaciones y eso me desagrada. Lo mejor de mis canciones es que responden a una realidad. En ella han vivido mis personajes, mis héroes: gentes de la calle, gentes como usted y yo”.⁴⁷⁹

Los Burrón en las vecindades de *Los Superlocos*



Fig. 105 Los Burrón, *Pepín*, miércoles 1 diciembre 1948
No. 3544. Hemeroteca Nacional de México.

⁴⁷⁹ “Todos los barrios son mi barrio”. Entrevista con Cristina Pacheco. Disponible en: <http://www.chavaflores.com.mx/cristinapacheco.pdf>

Con la aparición de las vecindades en la serie se incorporaron los integrantes de *La Familia Burrón* a *Los Superlocos* en el capítulo del 1 de diciembre de 1948⁴⁸⁰. Ahí, en los textos de las viñetas, Gabriel Vargas presenta a cada uno de los integrantes con sus respectivas características: “El señor *Burrón* es un honorable padre de familia y trabajador como buey”; al principio, *Borola* era una mujer fodonga y que tenía “caspa con patas”. Ambos tienen dos hijos: *Reginito* y *Macuca*.

La segunda aparición de los *Burrón* fue durante una semana en que *Jilemón* descansa de las páginas de *Pepín* para tomar unas vacaciones en Acapulco. Fue hasta el 30 de junio de 1949 cuando Vargas comenzó a publicar *La familia Burrón* (entonces titulada *El señor Burrón o Vida de Perro*). Durante el resto de ese año, *Los Superlocos* y *Los Burrón* se publicaron simultáneamente en dicha revista.

Desde esos capítulos Vargas situó a estos estos personajes en una vecindad ubicada en el *Callejón del Cuajo*. Lo interesante de estos números donde deja descansar a *Jilemón* es que el autor dibuja la dinámica familiar de *Los Burrón*: esta es la única casa de vecindad que nos muestra por dentro.

⁴⁸⁰ Corresponde al *Pepín* 3544.



Fig. 106. *Pepín*, domingo 12 junio 1949 No.3737. Hemeroteca Nacional de México.

En esta incipiente versión de los *Burrón*, algunos de los estereotipos de la época se ven reflejados en estos personajes: la hija que se la pasaba todo el tiempo escribiéndole a los novios mientras esta recostada en la cama o el hijo bueno para nada y tirano que abusaba del padre. *Borola* es como una “vieja chismosa” que pasa las horas platicando con las vecinas. *Regino* pasa la mayor parte del tiempo en la cocina, un lugar tradicionalmente asociado a la madre, quien es la encargada de la preparación del alimento y la sobrevivencia de los hijos⁴⁸¹. Es el último en recibir los alimentos ya que, antes de salir a trabajar, lleva el desayuno a la cama a toda la familia. A continuación se describe a los personajes de la manera en que aparecieron en *Los Superlocos*.

⁴⁸¹ García Canal, María Inés, “La casa: lugar de la escena familiar” en *Debate feminista*, año 27, volumen 54 (abril 2017-septiembre 2017), Universidad Nacional Autónoma de México - Centro de Investigaciones y Estudios de Género, p. 226. Disponible en: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/vols_completos/022_DF.pdf

Borola. Tiene una figura alargada: es muy flaca y tiene las piernas largas y es más alta que su marido. El nivel de detalle del dibujo nos deja ver que era una mujer sucia: llevaba la ropa con parches y manchas. Gabriel Vargas le ponía letreros para enfatizar que tenía caspa en el desordenado cabello. Es violenta con su marido, pero a sus hijos los consiente y los trata muy bien. Nunca hace nada en su casa y se pasa todo día platicando con las vecinas.

En una entrevista, Gabriel Vargas afirmó que para la creación de *Borola* y *Regino* se basó en en los padres de un niño apodado “El Baby”, con quien solía jugar en su infancia: "La señora, de cuerpo grueso y pecho turgente, como de cantante de ópera, era voluntariosa y bien mandona; mientras que el señor, que se llamaba Regino, se aplicaba a fondo para cumplir las órdenes de su esposa."⁴⁸²

Regino. Es el padre de familia. Es un personaje de estatura baja, tiene nariz grande y bigote. Usa traje negro y sombrero de bombín. Al principio, *Don Regino* es un abonero que ofrece cosméticos a las señoras de las vecindades y recorre la ciudad acompañado por una maleta de mano. Él elaboraba sus cremas en la cocina de su casa: mientras en una olla hervía la “crema de rábano para descabezar barros” en otra fabricaba una “crema de ruda”. Vendía sus productos de puerta en puerta y las señoras se escondían para no darle los pagos correspondientes.

Siempre aparece triste por los malos tratos de *Borola* -, y por el abuso por parte de sus hijos. Camina encorvado, y en los ojos se ven las lágrimas a punto de salir: Vargas escribe que “esta tan deprimido que piensa en el “burricidio” (suicidio) o en matar a su esposa. En el

⁴⁸² Ángel Vargas, “Entrevista a Gabriel Vargas, creador de La familia Burrón: 'La historieta en México, diezmada por la televisión y los folletines vulgares'”, en *La Jornada*, martes 21 de agosto de 2001.

divorcio no, porque está mal visto”⁴⁸³ Asomada en el humor, posiblemente Vargas expone la mentalidad de la época donde era preferible el “pensar en la muerte antes que en la separación”.

Borola lo manda *Regino* a trabajar para mantener sus vicios y los de los hijos, quienes no trabajan: en ella el principal vicio es el cigarro, mientras que en los hijos es la flojera. *Regino* le hace la tarea a su hijo, mientras este le exige más dinero para comprar trajes nuevos. Por otra parte, *Regino* debía de llevar el desayuno a la cama a su familia y dejar la casa limpia antes de salir a vender sus cosméticos por la ciudad, cumpliendo así la “doble jornada” de ser el proveedor y el “ama de casa”. Él es el equivalente a la “abnegada madre mexicana”: “sus penas son tan grandes que lo tienen atontado y camina sin rumbo fijo como perrito perdido, quedándose parado en las esquinas mirando para todos lados como un imbécil”.⁴⁸⁴ En esta situación Vargas invierte los roles: en muchas familias mexicanas, la madre se comporta como *Regino*, como madre y proveedora además de cuidadora de los hijos y del marido desobligado. La *Borola* de la primera etapa ocupa una posición masculina: sería una especie de “padre desobligado”.

Macuca. Es una chica de catorce años. Es delgada, alta y tiene las piernas largas. Lleva el cabello sujeto en una coleta. Pasaba los días hablando por teléfono en el estancillo —como se conocía a las tiendas de la época— o tirada en su cama escribiéndoles a sus pretendientes. Como describe Vargas, “todos los vagos de la vecindad han sido sus novios”. Se dedicaba a “ayudar” a su mamá en la casa, aunque en realidad ninguna de las dos hacía nada. Solo esperaba cumplir 15 años para que le dieran “oficialmente” permiso de tener novio y fumar.

⁴⁸³ *Pepín*, martes 21 de diciembre de 1948 no. 3564, p. 47.

⁴⁸⁴ *Pepín*, domingo 12 de junio de 1949, no.3737, p. 46.

En su casa decía que no sabía bailar mientras que en los salones populares bailaba “hasta con los músicos de la orquesta”.

Reginito. Es un joven de alrededor de veinte años. Es alto, delgado y tiene cabello corto. En el dibujo vemos que estaba muy bien peinado y arreglado con ropa limpia. *Reginito* vestía con suéter con cuello en “v”, camisa y corbata. A veces aparecía con un suéter que tiene bordada la letra “U”, símbolo de la universidad: con esto Vargas deja ver que estudiaba en la UNAM, además de que en las viñetas donde se apreciaba su cuarto había banderines de la institución pegados en la pared. Este estereotipo de “joven universitario” aparece en películas como *Mi Campeón* (1952), protagonizada por Joaquín Pardavé y Nini Marshall. El vestuario se parece al que usaba el actor Fernando Fernández en esa cinta. En un primer momento, este personaje que quiere obtener todo de una manera fácil es una sátira del “joven que no estudia” y que sólo estafa a los padres bajo el argumento de que necesitaba dinero para asistir a la escuela, así como los jóvenes que acudían a los salones a bailar swing, de los que ya se habló previamente.

Wilson. Es un perrito corriente con manchas oscuras y pelaje disparejo. Es el único que se pone feliz cuando *Regino* regresa a casa después de andar por la ciudad; en las viñetas generalmente aparecen juntos. En las ocasiones en que *Borola* maltrata a *Regino*, *Wilson* ladra para tratar de defenderlo, aunque nunca llegó a atacarla porque le tenía miedo al cuchillo “cebollero” con que amedrentaba a su esposo.

Años después, Gabriel Vargas cambió los perfiles anteriormente descritos: *Borola Burrón* pasó a ser una mujer que adoraba a su familia y es la que hacía todo lo posible por obtener dinero para sacar sus hijos adelante; *Regino* se volvió peluquero y propietario de “El

Rizo de oro”; *Reginito*, el primogénito del matrimonio, ayudaba a su padre en el negocio y a *Macuca* la convirtió en una joven obediente que estudiaba en la escuela comercial. De igual manera, *Wilson*, la fiel mascota, se quedó en la serie.

Para finales de los cuarenta, *Los Superlocos* gozaban de gran popularidad; muestra de ello fueron los llenos totales de las funciones especiales del Circo Atayde, donde se presentó el personaje de *Don Jilemón*. Debido a una apuesta, Vargas canceló la serie para crear el título *La Familia Burrón*, transformando el perfil inicial de estos personajes, sobre todo el de *Borola*:

Fernando Ferrari, quien adaptó para la radio mexicana *Anita de Montemar*, me dijo: “Quiero ver que tal eres manejando a una mujer.” “Me dejas un torito muy difícil”; “Si le ponemos algo de dinero, lo hago”. “Te parecen bien diez mil pesos? Te doy tres meses de ventaja”. Diez mil eran una fortuna; pensé que me iba a hundir pero de todos modos acepté. García Valseca estaba de viaje y de la noche a la mañana cancelé “*Don Jilemón* y empecé con *La Familia Burrón*.”⁴⁸⁵

Al hacer una breve comparación entre *Jilemón* y la *Borola* que se conoció en *La Familia Burrón* veremos que, mientras que el primero logró triunfar en el cine y el teatro, *Borola* siempre se quedó con las ganas de ser vedette. *Jilemón* logró salir de los barrios pobres y *Borola* es lo opuesto: una “niña bien” venida a menos cuya existencia estará ligada a la inseguridad económica. *Borola*, de esquelética silueta, vivirá “eternamente hambreada”. Por su parte, *Jilemón*, robusto y “entrado en carnes” sacia su voraz apetito con exóticos y abundantes platillos.

En *Borola*, Vargas va a retratar a una madre de familia insumisa y amorosa con su familia, simbolizando así el tránsito de una época a otra. Tal vez, al cambiar el perfil de *Borola* vio en ella a una mujer como las que al inicio de la década de los cincuenta exigían

⁴⁸⁵ Juan Villoro, *Los once de la tribu*, pp. 235-236.

al entonces presidente Adolfo Ruiz Cortines que otorgara el voto femenino, aunque habría que preguntarnos por qué en esos años la imagen de una mujer con derechos cívicos tenía que ser “marimacha”, “mandona” y hasta tirana, así como los personajes que María Félix interpretaba en sus películas.

En 1950 *Los Superlocos* se dejaron de publicar en la revista *Pepín*. Gabriel Vargas continuó escribiendo sus aventuras en la revista *Paquito* bajo el título de “*Jilemón*”. Fue en 1952 cuando *Jilemón* y sus compañeros de aventuras se fueron al “valle de las calacas” y el olvido; Gabriel Vargas dedicó el resto de su vida a *La familia Burrón*.

Es en *Los Superlocos*, en donde Vargas desarrolló y consolidó un estilo propio que posteriormente le permitió escribir *La familia Burrón*. En este trabajo comenzó a incorporar ambientes citadinos, retomó el lenguaje utilizado todos los días en las carpas y arrabales y realizó una sátira de la sociedad de la urbe que, en la década de los cuarenta, se abrió paso a la industrialización y el desarrollo: “por vez primera, fuera del ámbito de la caricatura o de la estampa de costumbres, Vargas intentaba otorgarnos personajes clave, símbolos de un México al alcance del cómic”.⁴⁸⁶

Como vemos, Vargas empezó a configurar el espacio de la vecindad en *Los Superlocos*; tal vez por eso razón en los primeros capítulos donde aparecieron estos espacios domésticos carecían de detalle: en los dibujos no había ilustraciones de macetas hechas con botes, ni niños corriendo por el patio compartido de las viviendas, como sí aparecerían en forma posterior. Esta hasta los últimos años de la publicación de la historieta en *Pepín* cuando el autor empieza a ocuparse gráficamente de detallar la vecindad y la vida de sus habitantes: se inclinó por retratar un espacio que ya conocía, lejos de la clase alta y de *Jilemón*.

⁴⁸⁶ Monsiváis, Carlos, “Y todo el mundo dijo ¡Gulp! en *El comic es algo serio*, México: Ediciones Eufesa, 1982, p. 19.

Conclusiones

Podemos concluir que la historieta *Los Superlocos* es una crónica alternativa de la Ciudad de México en la década de los cuarenta, años que son parte del periodo comprendido como *Milagro Mexicano* ya que registra la cultura visual de la época. La investigación recuperó un trabajo de Gabriel Vargas en el cual el autor dejó un registro de la vida cotidiana de una urbe pluriclasista en una época de modernización.

Según Bronislaw Baczko, el imaginario social está compuesto por un conjunto de relaciones imagéticas que actúan como memoria afectivo-social de una cultura, un substrato ideológico mantenido por la comunidad⁴⁸⁷. Estos modelos son impuestos en abstracto y se retroalimentan con la producción cultural. En el caso del trabajo aquí realizado, podemos afirmar que Gabriel Vargas fue tanto receptor de un producto cultural, como un productor de significación; Vargas tomó el imaginario social de la década de los cuarenta y lo reflejó a través de la historieta *Los Superlocos*. El impacto se puede medir en el número de ediciones publicadas, las cifras de venta —de las cuales hay números aproximados— y las presentaciones del personaje de Jilemón en el Circo Atayde.

Como hemos visto, la serie nació en un contexto en el que los grupos conservadores tachaban de inmorales y vulgares a las historietas y buscaban que el gobierno las prohibiera, aunque en la vida diaria eran “leídas por todos”, como mencionan Harold E. Hinds y Charles Tatum⁴⁸⁸. Tal afirmación parece exagerada y es posible que a lo que estos investigadores se

⁴⁸⁷ Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*, Argentina: Nueva visión, 1991, pág. 39.

⁴⁸⁸ Hinds, Harold E. y Charles Tatum, *No sólo para niños: la historieta mexicana en los años sesenta y setenta*, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007, p. 23.

refieran es a la variedad de lectores que, como señala Anne Rubenstein, “su popularidad no reconocía edad, género ni clase”.⁴⁸⁹

Aunque pareciera que las revistas de historietas tenían a un sector de la sociedad en su contra, a través de la lectura del *Pepín* vemos que para 1943 la revista tuvo un stand en la Feria del Libro y Periodismo, junto a otros medios escritos considerados legítimos: los periódicos *El Universal* y *Excelsior*, entre otros., además de que los dibujantes estuvieron presentes para que convivieran con los lectores. Llama la atención este hecho, ya que si tomamos el caso de la actual Feria del Libro del Palacio de Minería vemos que la presencia de las editoriales de cómic e historieta tiene pocos años, y fue a partir de 2010 cuando iniciaron las “Jornadas de cómic” en el evento.

En este contexto, la batalla que emprendió la revista no fue para defenderse de la Comisión Calificadora gubernamental. Como se mencionó en el primer capítulo, el coronel José García Valseca gozaba de préstamos por parte del gobierno, además de que se le proporcionaba papel a su editorial. Prueba de ello es que años más tarde, en 1959 se invitó a José García Valseca a formar parte de la Comisión de Libro de Texto Gratuito —presidido por Martín Luis Guzmán— en calidad de representante de la opinión pública. La búsqueda de legitimación fue con los grupos conservadores que eran los promotores de la censura.

En este tenor, los pies de página reafirmaban los valores que predominaban en la sociedad de la época: el respeto a la bandera, el nacionalismo de cara a la guerra y el apoyo a la construcción de la Ciudad Universitaria. Asimismo, la revista ofrecía la publicación de anuncios de lectores que buscaban a sus familiares y brindaba, por entregas, páginas de un diccionario o una novela para empastar; este último aspecto resulta interesante, ya que *Pepín*

⁴⁸⁹ Rubenstein, Anne, *Del Pepín a Los Agachados*, p. 31.

se proponía tener una vida útil más allá de su periodicidad diaria. Como podemos ver, *Pepín* era un medio socialmente consagrado —con apoyo oficial y amplia aceptación de las clases populares— aunque no legitimado por el campo intelectual: tenía tanto capital económico (al ser una de las más leídas) —lo que le permitía otorgar premios— como capital simbólico (ya que sus dibujantes iban a los programas de radio y estaban presentes en la Feria de Libro y Periodismo). A este medio le faltaba capital cultural, razón por la que necesitaba legitimarse.

Es posible observar que hay una recepción contradictoria entre el apoyo oficial y el rechazo de los grupos conservadores. Por un lado, García Valseca contaba con la simpatía del gobierno y por otro, la derecha acusaba a las revistas de historietas de ir en contra de los valores y las creencias religiosas⁴⁹⁰. El gobierno nunca planeó censurar la revista ya que el coronel era dueño de la cadena de periódicos más importante del país, por lo que la creación de la Comisión Calificadora sólo sirvió para apaciguar las voces reprobatorias.

Para 1940, cuando en *Los Superlocos* empiezan a aparecer los ambientes urbanos y a desaparecer el tema de la aviación, ya se estaba construyendo el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México en los Llanos de Balbuena, lo que puso fin al aeródromo militar que se ubicaba en el mismo emplazamiento. Con esto, ya no tenía sentido ubicar su historieta en ese lugar, además de que, tras la muerte de Francisco Sarabia, ya había pasado la euforia por la aviación en México. Cuando el autor se sintió familiarizado con los cambios que estaban ocurriendo en la capital, trasladó la serie a la urbe. Con la rápida urbanización de la ciudad, la reconfiguración del espacio quedó plasmada en los dibujos de Gabriel Vargas: los edificios en construcción, el comportamiento de los capitalinos en el espacio ciudadano, sus costumbres,

⁴⁹⁰ Rubenstein, Anne, *Del Pepín a Los Agachados*, pp. 148-151.

diversiones y ocupaciones. Esto es un reflejo de la época, del momento histórico y social del país.

Podemos ver que, desde sus tiempos de ilustrador, Vargas ya había tomado a la Ciudad de México como un tema de sus dibujos cómicos, aunque la urbe no fue su motivo principal a la hora de empezar a hacer historietas. Sin la censura que sufrió tras la elaboración de *La Vida de Jesús*, es posible que Vargas hubiera utilizado a la capital como asunto para sus historietas. Resulta cardinal mencionar aquí un importante camino para estudios prospectivos: la influencia que tuvieron en la obra de Vargas los cuentos y crónicas que ilustró de joven en *Excélsior*, además de los referentes gráficos que los llevaron a consolidar un estilo de dibujo.

Entre los antecedentes y obra de sus contemporáneos observamos que de manera similar a Salvador Novo —quien era el cronista de la ciudad— Vargas también hizo una crónica de la urbe en la década de los cuarenta. La diferencia, y lo que hace a *Los Superlocos* una crónica alternativa, reside en que nos muestra una sociedad pluriclasista; es la visión de alguien que caminó tanto por los senderos modernos de la ciudad, como por las pulquerías, los salones de baile populares y las vecindades. Vargas fue capaz de satirizar por igual tanto a las clases altas como a las clases populares.

En cuanto a los acontecimientos urbanos que retrata, se encuentra el registro del fenómeno migratorio que se estaba dando de los pueblos hacia las ciudades, como en *Mamerto y sus conocencias*, de Hugo Tilghmann y Jesús Acosta que apareció en 1927. Otro antecedente es el trabajo del litógrafo Juan Bautista Urrutia, dibujante de *El Buen Tono*. Aunque hechos con fines comerciales, en los cómics de Urrutia encontramos una variedad de tipos y situaciones mexicanas de principios del siglo XX, pero plasmadas de manera satírica. Más atrás en el tiempo, José Guadalupe Posada hizo lo mismo al retratar a la sociedad

en las hojas volantes que se vendían en los estanquillos. Lo que distingue a Vargas de los autores ya mencionados es que su registro de la urbe no se limitó a la gente que llegaba de provincia. En sus viñetas retrató tanto a mujeres que caminaban por las calles con rebozo y trenzas, a vendedores de fruta, (a quienes dibuja con traje de manta y descalzos) como a los oficinistas y otros paseantes quienes son parte de la ciudad de los cuarenta.

Personalmente, leo una fascinación de Vargas ante el movimiento y la modernidad que se dio durante la etapa de desarrollo económico del llamado *Milagro Mexicano*, época de exaltación de los logros del gobierno y cumplimiento de las promesas de la Revolución. Los cambios en la ciudad de México fueron una temática compartida por el cine y la literatura de la época. Si bien hubo otros autores que dibujaron aspectos de la urbe —como los tranvías o las calles de la ciudad— no hay otro autor contemporáneo que se haya dedicado a registrar sistemáticamente la vida cotidiana de la capital del país.

Lo que hace distinto a Vargas tanto de las películas como de los autores de la época es que *Los Superlocos* llevaban al lector por los senderos de la ciudad en un recorrido que mantenía la continuidad viñeta a viñeta. Es un andar cotidiano de una serie de personajes que son representativos de los habitantes de la ciudad; no es el registro de un momento o un hecho particular —como lo presenta el cine o la literatura— sino se trata de un enfoque hecho por alguien que hizo estos mismos recorridos. Como vimos en las viñetas que corresponden a los recorridos de la ciudad, para generar este “continuum” Vargas se apoya en los dibujos de edificios reconocibles de manera que desarrolla una continuidad que el lector une en su imaginación.

El recorrido es congruente con la realidad por lo que los espacios urbanos quedan integrados. Por ejemplo, si Vargas dibujaba un edificio ubicado en Paseo de la Reforma, las

viñetas continúan desarrollándose en la misma senda, valiéndose de la técnica del enmascaramiento que combina el fondo realista con el personaje caricaturizado, lo que hace verosímil el andar de los personajes.

En cuanto a la iconografía de la ciudad advertimos que hay aspectos que se perpetúan y continúan siendo lugares de memoria de los ciudadanos a pesar de la distancia temporal: permanecen como nodos la Glorieta de Colón y la escultura de la Diana Cazadora; el Ángel de la Independencia persiste como hito urbano y las explanadas que rodean tanto al Palacio de Bellas Artes como al Monumento a la Revolución siguen siendo un punto de reunión para los capitalinos. Por su parte, Chapultepec y Xochimilco continúan como lugares de paseo familiar y de encuentros románticos. Asimismo, Avenida Juárez, mantiene su vocación como un lugar con restaurantes y cafeterías, aunque las tiendas de lujo se han ido. Por otra parte, un espacio que perdió su esplendor fue San Juan de Letrán —hoy Eje Central Lázaro Cárdenas— la cual, hoy en día es difícil imaginarla como un sendero en el que se ubicaban cines, grandes tiendas y cafeterías. Por un lado Gabriel Vargas deja un registro del pasado y por otro, un testimonio de la memoria histórica.

También podemos darnos cuenta que el autor es sensible a los cambios, y con el fin de la Segunda Guerra Mundial parodió a través de *Jilemón* la inmersión del país en el *American way of life*. En esta etapa *Jilemón* estuvo entre las clases altas y las vecindades. Consideramos que la sátira a las primeras funcionó muy bien en los años 40 porque fue la década de los nuevos ricos y el apogeo de las nuevas colonias de moda.

La efectividad de *Los Superlocos* responde a que se parodiaban aspectos que también se veían en otros medios como la radio y el cine— por ejemplo, el público estaba al pendiente de las estrellas de la pantalla—, las cuales también tuvieron su época de oro en la década de los cuarenta y que en su conjunto, transmitieron una visión de mundo que se filtró a los

distintos grupos sociales, caracterizando toda una época. Las revistas de historieta se sumaron a ese apogeo de las industrias culturales, ya que también vivieron su mejor época.

Es importante aclarar que explícitamente Vargas no asumió ninguna posición política, y al ir analizando la historieta es posible ver que se mofa de todos por igual. Así, se burla de las vecindades acartonadas al estilo *Nosotros los pobres* y del estereotipo de “macho sin concesiones” que proponía el cine con temática ranchera. Además, satiriza la celebración del 15 de septiembre, la cual se presenta como una fiesta salvaje, lejos de la solemnidad del grito promovido por el imaginario hegemónico oficial. Asimismo, Vargas parodia las costumbres de las clases altas a través de *Jilemón*.

Resulta importante aclarar que en *Los Superlocos* las vecindades no funcionan como el escenario principal, razón por la cual el apartado que corresponde a éstas es el último de la presente investigación. Aunque las vecindades nacieron en la posrevolución con la congelación de las rentas, no obstante en la obra de Vargas la configuración de este espacio privado se dio en los capítulos de finales de los años 40. Es pertinente señalar que estas viviendas estaban ocupadas por sectores desprotegidos que no tenían acceso a una vivienda social. Anteriormente, Vargas había dibujado estas vecindades dentro de la trama pero sólo en algunos capítulos, sin reparar mucho en el ambiente ni en sus habitantes.

La historieta *Los Superlocos* puede ser considerada una manifestación de la cultura visual de la época, ya que Vargas hace un registro detallado de la vida cotidiana en la urbe. Si bien tiene aspectos de fantasía —como el doctor que revive a los personajes muertos, o el hecho de que las partes del cuerpo se pueden reemplazar --, su mayor fuente para la elaboración de la serie es lo que ve día con día en la ciudad de México. En este punto, cabe preguntarse si no ocurre lo mismo con las crónicas que se publicaban en los medios

culturalmente legítimos, las cuales también pueden estar sujetas a la imaginación de sus cronistas. Como escribió Jorge Luis Borges en el poema *Todos los ayeres, un ensueño*: “La sabia historia/ de las aulas no es menos ilusoria / que esa mitología de la nada. / El pasado es arcilla que el presente/ labra a su antojo. Interminablemente”⁴⁹¹.

Cabe señalar que la historieta, a pesar de fungir como tal, no estaba hecha con el fin específico de ser una crónica, no obstante lo es. Su fin último era entretener, no hacer una narración como Novo, por ejemplo. Para hacer un relato entretenido Vargas se valió del contexto y referentes de la vida cotidiana.

Otro aspecto a señalar es que aunque la historieta era elaborada por Vargas y su equipo de ayudantes, se nota la dirección del autor: no hay cortes en la historia o saltos gráficos; es decir, la historieta guarda un mismo estilo en cuanto a la factura y la secuencia narrativa. Desde un principio, Vargas utilizó el dibujo de línea con achurado, con el cual creaba efectos de tonos sombreados con líneas paralelas. El objetivo de esto era la facilitar su elaboración, ya que las entregas se hacían en forma diaria. En cuanto al lenguaje, además de la invención de palabras, Vargas no recurre al uso de onomatopeyas en los diálogos de sus personajes.

Respecto a la trama, destacan dos momentos en los que la historia no fluye: los capítulos donde critica a los jóvenes universitarios —que posiblemente fueron derivados de un resentimiento personal ya que él no pudo cursar una carrera universitaria—, y los capítulos referentes al Circo Atayde —que es muy probable que hayan sido por encargo—. En ambos casos Vargas agota rápidamente el chiste, por lo que la narración resulta repetitiva y aburrida.

⁴⁹¹ Borges, Jorge Luis, *Los conjurados*, Editorial Nueva Alianza, Madrid, 1985.

Finalmente, un último aspecto a considerar es que más allá de la anécdota de la apuesta que dio como resultado la creación de *Borola* y *La Familia Burrón*, consideramos que en algún momento Vargas sintió que ya había agotado al personaje de *Jilemón* de la manera en que lo estaba manejando en *Pepín* —estaba repitiendo la parodia de las clases altas y sus costumbres derivadas del *American Way of Life*—. A lo largo de las viñetas vemos que Vargas no sabe cómo mover a *Jilemón* en su espacio privado, ya que pasaba la mayor parte de la trama en su vida de clase alta. En esos momentos, Vargas empieza a recargarse en los *Burrón*. El empezar a abordar las vecindades es una forma de irse despidiendo del *Jilemón* de *Pepín*; el *Jilemón* que es un nuevo rico, que vive en yendo del cabaret a su residencia en las Lomas de Chapultepec. Posiblemente, por esta razón, es que en las otras revistas donde continuó publicando las aventuras de este personaje le agregó otras características, por ejemplo, que sea diputado o que tenga un hijo llamado *Pompeyo*.

Como se ha demostrado en la presente investigación, a las historietas mexicanas pueden aplicárseles las herramientas de la historia del arte. Las visiones de los investigadores Anne Rubenstein y Peter Krieger toman como único criterio de calidad los valores estéticos dados desde la disciplina formal sin considerar que los impresos deben de ser analizados en su contenido así como en contexto con la cultura visual de la época en que fueron producidos. Como reflexionó Pierre Bourdieu en *La distinción*:

La tentación de atribuir la coherencia de una estética sistemática a las posturas objetivamente estéticas de las clases populares no es menos peligrosa que la inclinación a dejarse imponer, incluso sin saberlo, la representación estrictamente negativa de la visión popular que se encuentra en la base de cualquier estética culta.⁴⁹²

⁴⁹² Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus, 1988, p. 28.

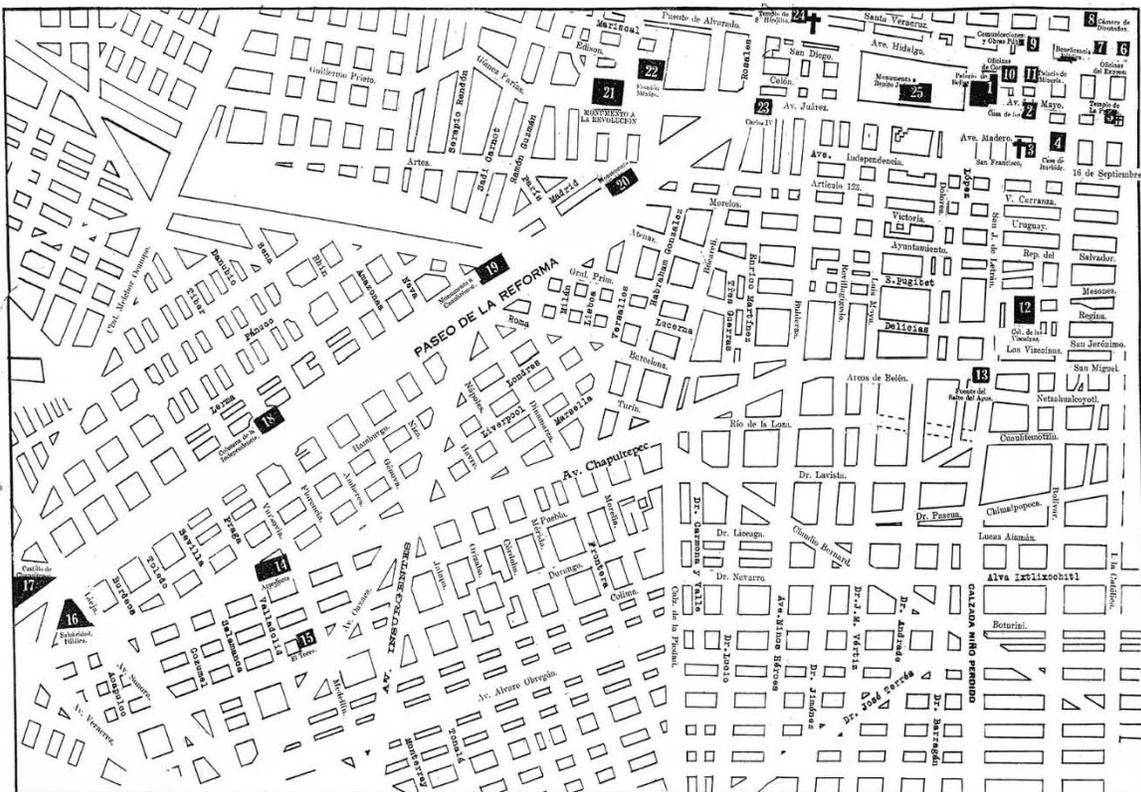
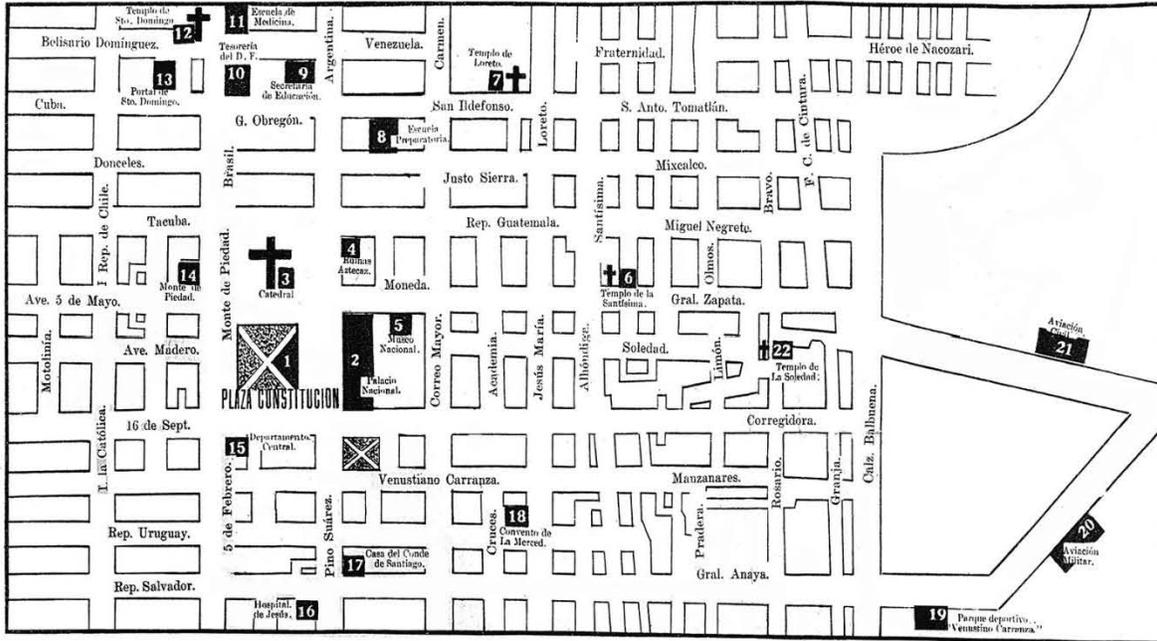
Contrario a lo que afirma Krieger —quien menciona que en las historietas la ciudad aparece llena de fealdad y criminalidad— Vargas sabe encontrar aquello que le es atractivo al ciudadano común en calles que no son “bellas”; no sólo la urbe perfecta es con la que se identifica el habitante, sino que hay otras cosas que componen la vida cotidiana. El autor, al igual que retrata y critica aspectos como la mendicidad, resalta características que la gente de esos barrios goza. No sólo lo bello es lo único que redime. En cuanto a Anne, Rubenstein, aunque hace una buena investigación sobre los cómics y la censura, a través de la consulta de sólo un número de *Los Superlocos* escribe que: “no pasa gran cosa, casi no hay suspenso, prácticamente no existe trama y no hay culminación. El placer de *Los Superlocos* se deriva de su ilustración. Vargas evitaba la ilusión de realidad”. Si bien, la investigadora resalta la calidad del dibujo, hace un juicio basándose en un solo ejemplar.

Por último podemos concluir que la aportación de este trabajo es el rescate de una obra de Gabriel Vargas que fue muy importante en la década que se publicó, aunque lamentablemente la serie *Los Superlocos* no alcanzó la condición de “clásico”. Carlos Monsiváis señaló que la historieta mexicana requiere de clásicos ya que el único título que perduró a través de las generaciones fue *La familia Burrón*, aunque hay muchas que hubieran podido adquirir ese estatus ya que tenían un dibujo notable y un humor distintivo. Para los investigadores, nuestra labor es —como también señaló Monsiváis— “buscar a aquellos creadores de historieta que fueron capaces de crear mundos propios y, que de existir esa continuidad y darse las reediciones, hubieran podido calificar perfectamente a la condición de clásicos”.⁴⁹³

⁴⁹³ Entrevista a Carlos Monsiváis, serie *Moneros y Monitos*, capítulo 1: *Los pioneros*. Serie coproducida por TV UNAM y Calacas y Palomas, S.A., 1996.

Anexo

Mapas del centro de la Ciudad de México en los treinta. Fuente: Guía Roji 1934.



Personajes

Personaje	Ocupación
Tarolas	<p>Mecánico.</p> <p>Jovenzuelo alto, delgado y de carácter bonachón. Se gana la vida chambeando en la compañía de aviación “El Volantín”. Junto a Pistache, su secuaz en la mecánica, inventa distintos aparatos que siempre se van al traste en las pruebas finales. En una ocasión, cuando Pistache la gira en el box, inventa un suero para inyectar al novato boxeador y "aumentar su resistencia física", de modo que ni una mula aguantara sus golpes. En tiempos flacos, decide comprar una cámara usada para probar suerte en el cine, pues la falta de varo le hace chillar hasta la tripa.</p> <p>Desapareció de la serie en julio de 1940.</p>
Pistache	<p>Mecánico.</p> <p>Mozo simpático, chaparrito, regordete y con cabeza de rodilla a pesar de su juventud. Parece chacuaco, y es empleado de la compañía de aviación “El Volantín”. Chantajeado por Tarolas, es el conejillo de Indias de los inventos que realizan juntos. Desembolsa para comprar la cámara usada de cine y conseguir morlacos, o sea, también le chilla la tripa. Tuvo una raquítica incursión en el boxeo, pero no dio una. Acompaña a Jilemón a Argentina cuando lo botan de México.</p>
Sr. Escamocha	<p>Dueño de la línea aérea “El Volantín”.</p> <p>Realiza favores a los muchachos y se hace de la “vista gorda” con sus inventos fallidos, pues les tiene buena fe a los muchachillos.</p>
Sr. Pacotilla	<p>Jefe en “El Volantín.</p> <p>Hombre de estatura media, delgado y con “pelona” pronunciada. Malgeniudo y sin autoridad, está cargo de Pistache y Tarolas, con quienes tiene la “mecha corta”. Como “ternerito” cae en las trampas de Jilemón por el “pique” que hay entre sus respectivas escuelas de aviación. Entró al “loquero” por obra de Metralla y Bomba, pero después se cobró ese y otros infortunios, ya que de todas las víctimas de Jilemón fue el único que lo metió al “bote”. Tras el cierre de la academia, se dedicó a filmar películas. Desapareció de la serie en julio de 1940.</p>
Pinolillo	<p>Hijo de Jilemón.</p> <p>Desobediente y transa como su padre, de chaval fue alumno en el “El Volantín”. Durante su estancia en la academia de aviación, el muy canijo, lanzaba amenazas a los demás diciendo que “le iba a decir a su padre”. Fue limosnero por obra de Jilemón que, para darle realismo, lo disfrazó como el Fantasma de la ópera (iba jorobado, con muletas y de a cojito). Se va a estudiar pal' otro lado, a Estados Unidos, y a veces regresa a México para salvar a su papá de alguna calamidad. Aunque aparece ocasionalmente, se notan los cambios y el crecimiento del chamaco, así como sus debilidades: es mujeriego, fuma pipa y fanfarronea al decir que tiene doce exesposas. A los trece años se casa con una gringa más traqueteada que su papá para darle la vuelta al ejército y no enlistarse, pero su “jefe” que lo conoce como a sus propias truzas lo descubre, se disfrazó de diputado para divorciarlo y le da un sermón marca demonio para que siga la carrera militar como todos los hombres de la familia Metralla. Regresa a gringolandia para echarle la mano a su progenitor, que tiene una agencia de viajes, y desde allá organiza excursiones para mandar turistas a México.</p>

<p>Don Jilemón Metralla y Bomba</p>	<p>Militar retirado.</p> <p>Terrible caudillo empedernido que tiene una escuela de aviación y se la pasa haciendo la vida imposible a la gente de la academia “El volantín”. Tiene entre 45 y 50 añejo y su rasgo distintivo es la gran masa de carne que tiene por nariz, razón por la que los demás personajes con frecuencia se refieren a él como “viejo nariz de bola”.</p> <p>Nunca se cambia el uniforme militar, no se quita ni para cocinar, a veces aparece sin la gorra. Es chantajista, vividor y hábil para la estafa, aunque los demás personajes saben de qué “pata cojea”, siempre caen en sus patrañas. Como buen mexicano, se toma doce botellas de tequila como desayuno.</p> <p>Es un don Juan, su secreto para ligar consiste en cargar en el pecho un chupamirto disecado.</p> <p>Va a dar al “bote” cuando provoca un accidente en la escuela de aviación del Sr. Pacotilla, pero el muy suertudo conoce a un anciano que le da un mapa que indica dónde encontrar un tesoro. Al puro “estilacho” del Conde de Montecristo, va a las Islas Marietas en compañía de Pistache y Tarolas, y encuentran el tesoro. El muy “rata” no les da ni para un pulquito.</p> <p>Con tres mil arrestos, tiene un récord de numerosas entradas al “bote” que lo hicieron acreedor a la condecoración “Entre barras y tecolotes”, galardón máspreciado entre los presidiarios.</p> <p>Al ganar “hartos morlacos”, después de actuar en su primera película, se le ocurre abrir un cabaret para damas, lugar de “mala espina” que le trajo “aprietos” con los maridos y la ley. Debido a que, además, llevo el papel que interpreta, el argentino Hugo Sincarril, a la vida real, fue echado a Argentina por un juez que le aplica” la 33” (Artículo 33), ya que no puede demostrar que es mexicano. En Argentina, se viste de charro y empieza a “hacerla” en la radio anunciando perfumes al ritmo de música mexicana exótica, pero para su mala suerte sufre de “pulquismo agudo”.</p> <p>Tiempo después, de regreso en México, se le ocurre poner un nuevo salón llamado “Danzón Club” donde cobra a las mujeres que quieran bailar una pieza con él por ser famoso.</p> <p>Se mete a la política, pero no llega a ser diputado.</p> <p>Se enamora de Elodia, una joven coqueta que lo rechaza y se divierte a sus costillas. En compañía de una runfla de “estudiantes que no estudian” acuden al Cirilo’s donde se divierten sin pagar un peso,</p> <p>Todo el tiempo actúa con “mala fe”: obtiene lo que quiere a costillas de otros; es mentiroso; oportunista, se hace la víctima; engatusa con facilidad “sin ton ni son”; es entrometido; cizañoso y calculador; avienta la piedra y esconde la mano; obliga a las personas a hacer lo que quiere; entre otros defectos. Ya pesar de eso... casi siempre sale bien librado.</p>
<p>Cachirul</p>	<p>Pistolero personal del General Metralla y Bomba.</p> <p>Chantajista que tiene poca vida en la historieta, solo aparece en un capítulo, pero es suficiente para saber cómo se las” gasta” como compinche de Jilemón en sus transas.</p>
<p>Galantino Pescozon</p>	<p>Militar.</p> <p>Es jefe del departamento de Aviación.</p> <p>Caudillo mujeriego y con puesto gubernamental, presume de haber pasado por cuatro divorcios y deja claro que hay otro en camino. Jamás actúa sin una buena</p>

	<p>“mochada” de por medio. Solo aparece en un capítulo, pero cerciora lo “camarada” que es de Jilemón, por él manda cerrar la escuela “El Volantín”.</p>
Fuchilá	<p>Agente del gobierno chino. Es un malvado “chale” que pertenece a la “Sociedad del Dragón Asmático”. Aparece solo en un capítulo, cuando viene a México para reclutar alumnos de la escuela de Jilemón con la cochina intención de llevárselos a pelear a China y el desalmado dueño los ofrece... ¡de a treinta pesos la docena!</p>
Lili	<p>Novia del Sr. Pacotilla. Según el Sr. Pacotilla, Lili es “más fea que una mentada, pero con más lana que un líder obrero”. Su “lana” le ayudó a componerse la figura con cirugías. Estando a punto de casarse con su enamorado, es seducida por Jilemón. Se queda “vestida y alborotada” cuando le saca el dinero.</p>
Sr. Garnacha	<p>Manager de Kid Mulo. Solo aparece en un capítulo, y es cuando arregla la pelea entre Pistache y Kid Mulo. Sí, aquella pelea en donde Pistache no dio una. ¡Vaya intromisión!</p>
Baby Caguamazo	<p>“Calador Oficial” del Sr. Garnacha. Boxeador “calado” que enfrenta Pistache y al que el novato le propina una buena zurra. El hecho sucedió antes de que Pistache enfrentará la derrota ante a Kid Mulo.</p>
Kid Mulo	<p>Boxeador. Es un grandulón infantil de 200 kg de peso. Jamás va a la cantina sin antes pedirle permiso a su mamá.</p>
Pepa Pichorra	<p>Mamá y entrenadora de Kid Mulo. Ñora con agallas, “colgó los tenis de su esposo” al darle un golpe certero. A pesar de su avanzada edad, en fondo y brasier, enfrentó a Pistache en una pelea cuando su mimado hijo no logró contender porque llegó teporocho a la arena. Le “rompe su mais” a Jilemón, quien es réferi de tan acalorado encuentro, cuando este arma un lio para sacar ventaja a favor de Pistache y el “chistecito” casi le cuesta un encuentro con “la huesuda”. Es la única mujer que pega a Jilemón.</p>
Emiliano Cuero	<p>El “ídolo de las gatotas”. Este presumido y pedante hombre se duerme ante el micrófono “berreando” una de sus canciones. El Sr. Pacotilla, Pistache y Tarolas lo contratan para hacer una película, pero va pa’ fuera de la filmación porque el abusadillo, por no decir “encajoso”, todo el tiempo quiere aparecer besando a su coprotagonista. El personaje aparece en varios capítulos del año 194 y es una parodia de Emilio Tuero, conocido como “el barítono de Argel”.</p>
Chava	<p>Acordeonista argentino. De padre mexicano y madre argentina, al inicio aparece como acordeonista. Es tranquilo e ingenuo, a veces hace el papel de “conciencia” del grupo. Viste un saco con grandes hombreras para disimular su cuerpecito cadavérico, rasgo físico le “requete disgusta”. Se “matrimonio” con Elodia, una joven que Jilemón pretendía, y juntos encargan a la cigüeña un hijo al que llaman Foforito. Acompaña Jilemón como uno de los personajes secundarios durante el resto de la serie. Interpreta al Capitán Centellas en la parodia de la película Don Juan Tenorio.</p>

Tanis Cuachalole, rey del Tololoche	Guitarrista y músico argentino. Músico de Jilemón cuando estaba clavado en su papel de argentino llamado Hugo Sincarril. Cundo Jilemón se “retacha” a México, se convierte en cómplice de sus nuevas transas, aunque parece su criado. Con el tiempo crea su banda musical y aparece “muy, muy” en el desfile de modas de Chupo Maceta.
Nepomuceno Cocacola	Estadounidense. Millonario sin familia ni “perro que le ladre”. Le gusta el “bailongo” y el “caldo de oso”. A su llegada a México contrata a Jilemón como guía. Desde el principio se llevan bien, pero el tremendo Jilemón no tarda en “sacar las uñas” y lo estafa vendiéndole supuestas antigüedades. Regresa a Estados Unidos, tras descubrir el engaño vuelve a México y decide ya no volver a su país. Entra al “tambo” gracias a Jilemon... ¡qué novedad! A lo largo de la serie tiene varias parejas hasta que se casa con Chepita, una mesera interesada que le flecha el corazón. Entre sus ocurrencias se nacionaliza mexicano para entrar al ejército. Pierde las piernas en un accidente, pero las recupera gracias al Doctor Macuco Alcaparras, quien también le pone la mitad de un coco en la “choya” al perder en otra ocasión un trozo de cráneo. Acompañó a Jilemón por el resto de la serie. Es comendador y suegro forzado del “coscolino” de Jilemón en la parodia de la película Don Juan Tenorio.
Profesor Pipos	Estadounidense. Experto en “cosas antiguas” que vive en el cabaret. Es quien saca del engaño a Nepomuceno tras confesarle que las dichas antigüedades son baratijas más falsas que el vendedor... Jilemón.
Pepita	Yegua de Nepomuceno. Compañera fiel de aventuras que el gringo tiene en su rancho de México.
Diana	Esposa de Pinolillo. Mujer de “armas tomar” que es mayor en edad que el unigénito de Jilemón. Para evitar el divorcio con Pinolillo, lo acusa de golpearla, pero la “cochina” realidad es otra, pues ella es quien le pega a su “puberal” marido.
Filongonio	Tío de Jilemón. Como fiel miembro de la familia Metralla, es enamorado y hace “la ronda” a Chepa durante la visita que le hacen los muchachos al campo. Tiene ocho esposas y es conocido por preparar el mejor pulque del pueblo que, además bebe, y le provoca un aliento que “acalambra”. En una ocasión, no solo trata de matar a Nepomuceno porque Chepa lo prefiere, sino que se le ocurre echarle al pueblo encima argumentando que a esa chamaca ya le andaba haciendo la “rueda”, pero cuando le iba a dar el sí, “metió su cuchara” y se la quitó. Es un mal patrón, exprime a sus trabajadores, por eso, Jilemón al darse cuenta, “mete la nariz y se le ocurre armar una “Liga de campesinos agorzomados y mal comidos llamada ‘Los camisas chorreadas’, por un México menos gacho”. El resultado: los tlachiqueros y los pepenadores de mazorcas se van a huelga.
Chepa Pichorra	Mesera. Mujer interesada. Se hace novia de Nepomuceno y se casan.
Pichorra	Novia de Jilemón. Es una ricachona holgazana, dueña de un chalet en Acapulco. Tiene “artas” sirvientas que la cargan para no caminar porque siempre anda con un “canijo” sueño, todos los días se la escucha decir: ¡ah! qué pesada es la vida... mejor quisiera morir.

	<p>Le da “picones” a Jilemón diciendo que se fue de viaje con su primer novio, pero en lugar de celos a él se le retuerce el hígado de coraje porque no le saca dinero, pues ella no da su “brazo a torcer”.</p> <p>Cuando Jilemón le propone hacer películas, Pichorra no quiere que participe como actor, prefiere de galán y pagar generosamente a Arturo de Cordova o a Jorge Negrete.</p> <p>Accede, ante la insistencia de Jilemón, a enviarle diez millones de pesos a en puras “josefitas”, para hacer la película “La bella durmiente”. Interpreta el papel de la princesa y él hace de actor y director.</p> <p>Se queda sola y abandonada cuando Jilemón le saca la “lana”.</p>
Meche Simonillo	Cantante argentina.
Libertina Lamarqueta,	La dama cursi del tango.
Sr. Marriña	Dueño de la C.T.C. 14
Che Chicho	Dueño de la C.T.C. 14
Chupo Maceta.	<p>Modisto.</p> <p>Joven lozano de cabello relamido con pestañas tan largas, tipo camellos, que no dejan ver sus ojos. Se dice maestro del gran modisto francés Jean Patou, y el dibujante más “chicho” y presumido de México.</p>
Joan Cocacola	<p>Hermana de Nepomuceno.</p> <p>Es igualita a su hermano y habla masticado el español como él. Es pretendida por Jilemón, pero “le saca” al notar que es violenta.</p> <p>Para curar el desamor, Joan, se mete a estudiar ballet.</p>
Tyron Cocacola	<p>Primo de Nepomuceno.</p> <p>Es piloto. Se une en matrimonio con la joven Mary Canels, quien le hace “ver su suerte”, ya que, aunque es un hombre alto, lo golpea desde el inicio del casamiento.</p>
Mary Canels	<p>Esposa de Tyron.</p> <p>Mujer violenta, mandona y de “pocas pulgas”.</p>
Serapio	<p>Hijo de Tyron y Mary Canels.</p> <p>Le “tumban los cuernos” poco tiempo después de nacer. En una ocasión parece que muere por comer frutas verdes, pero revive en pleno velorio como si fuera milagro del de arriba.</p> <p>A los cuatro meses, cae en las “garras” de Jilemón, que lo usa como objeto para pedir limosna y lo pone a trabajar “sin parar” en la peluquería “El greñudo José”, que él atiende.</p>
Macuco Alcaparras	<p>Doctor.</p> <p>Remienda las piernas a Nepomuceno.</p>
Carpóforo	Hermano de Jilemon.
Pituca	<p>Hermana de Jilemon.</p> <p>Es una chica poco agraciada que por infortunio tiene una nariz de bola igual a la de “carnal”. Es tonta y distraída. Aunque su aparición es poco relevante, llega con todo... sí, llega a la ciudad en busca de hombre pa’ matrimoniarse.</p>

Ulogio Poloño	Tío de Jilemón. Es delgado, viste como charro y tiene el cabello largo.
Lilly	Novia del Sr. Pacotilla. Descrita como fea, pero adinerada. Abandona al Sr. Pacotilla cuando Jilemón la engatusa y huyen para disfrutar de un viaje de amor. El gusto le dura poco, ya que Jilemón la abandona al no sacarle la lana.
Cuataneta	Chica pueblerina. Hija de familia “pobretona”, es chaparrita, narigona y “poco agraciada”. Ingenua, mansa e infortunada en el amor. Estuvo a un “pelo de rana” de casarse con el terrible Jilemón, quien se avergonzaba de sus padres. Su Segunda boda, con Pifas, fue organizada en la obra donde este hacía la mezcla, casi logra ser su mujer y esposa, pero el “muy pasguato” se cae del decimoquinto piso del edificio en construcción y Cuataneta va a dar a la La Castañeda de la impresión; cuando los muchachos la sacan, le dan un sedante para que crea que todo fue un sueño. Vejigo también la pretende un tiempo, pero no da su “brazo a torcer”. Cuando por fin se anima a ir de paseo con Vejigo, el sonso se sube al cerro de la Villa, se cae y la culpan de lo sucedido... va a dar al “bote”. Es abnegada, no dice “ni pío”, se conforma con lo que tiene, prefiere ser hacendosa y andar andrajosa que “güena” para nada y vestida como muñeca. Interpreta el papel de Cuataneta en la parodia de la película “Juan Chasrrasquedo”, donde sufre penas, hambres y malos tratos. También, hizo el papel de Doña Inés en la parodia de la película Don Juan Tenorio.
<i>Foforito.</i>	Hijo de Elodia y el argentino Chava Zazafrás. Se convierte en ahijado de Jilemón a la fuerza cuando este se impone a ser su padrino. Aprende malas mañas y su “jefecita” sufre por ello. El lado amable que saca el chiquitillo a Jilemón es el arte lúdico, ya que lo pasea, le enseña y cuida de él.
Aniceto	Un chaparrito exseminarista. Lo “echaron” del seminario por culpa de Jilemón, pero es igual de bromista que él. Ambos pertenecen a la “secta de los amargados”.
Gudelio Metralla	Papá de Jilemón. Aparece en un solo número de la revista, en la boda, pero ¡vaya que se nota que es el padre!, pues su “retoño” es igual a él. Va vestido de ranchero.
Güen Caperuzo	Pretendiente de Cuataneta. Es un chico que parece ser “negro”, pero no, ese color de piel es de mugre. Todos los días anda lleno de tierra, “cochino” y huele a “chivo”. Es amo de la coyotera. Con todo y mugre, interpreta a Luis Mejía, rival de amores de Jilemón en la parodia de la película Don Juan Tenorio.
Caledonia	Hermana de Güen Caperuzo. Es la “correveidile” de doña Inés de Ulloa en la parodia de la película Don Juan Tenorio que hace Gabriel Vargas.
Epifanio Güanipa (Pifas)	El albañilito de doble cuchara. Era novio de Cuataneta, cuando decide casarse con su amorcito, la boda la hace en la obra y ya enpulgado se cae de un decimoquinto piso y “cuelga los tenis”. Es resucitado por el doctor Peper, aunque queda ciego y no puede hablar, así que para arreglar el detallito de la “palabrera” el Dr. Peper le pone un “mofle de perro”. Pifas protagoniza la parodia de Enamorada de Jilemón.

Pompeyo Jorongo	Candidato rival de Jilemón. Va por la diputación del municipio de Tecoripia y fue más astuto y de “armas tomar” que Jilemón, pues lo manda balear para que desista de sus aspiraciones políticas. ¡Y sí que le funciona!
Doctor Peper	Doctor que revive a Pifas. Con toda la “facha” de un científico loco, su consultorio parece un laboratorio y “furula” con electricidad. Para revivir a Pifas, hace un experimento “chiflado” como si fuera el mismísimo Víctor Frankenstein. Es posible que Vargas, para hacer los dibujos, se haya inspirado en las películas de Frankenstein de la época. Recibe su paga cuando los muchachos le piden dinero a Jilemón.
Elodia	de Jilemón. Adolescente de quince años apodada la “yegua loca” por ser divertida en “exceso”. Jilemón le pide matrimonio y lo rechaza por “vejete”, aunque sigue saliendo con él por “mero” interés. Es pobre, vive en una vecindad y tiene una madre convenenciera. Abandona la escuela y, malaconsejada por su mamá, vive un tiempo en casa de las Lomas de Chapultepec que Jilemón renta para ella. No deja de lado el bailongo, los amigos, la diversión y la coquetería. Cuando abandona la casa de Jilemón conoce a Chava, se enamora y “matrimonia” con él.
Chicopancho	Mayordomo de Jilemón. Durante breves episodios apareció como mayordomo de Jilemón. Es un mozo barbero que sirve a su amo cuando se hace llamar Bachiller Sinatra.
Fofoy	Tío de Elodia. Hermano de la mamá de Elodia, es un borracho que siempre anda “cochino”. Va por la calle pidiendo “para su vicio” y amanece, tirado de borracho, en la plaza de Santo Domingo. Fue alcahuete de Jilemón para “meterle la espina” a Elodia de mudarse a la casa de las Lomas de Chapultepec. Con frecuencia se le ve tirado por la plaza de la Merced, la gente lo brinca para no pisarlo. Continúa pidiendo para su vicio en la familia Burrón.
Doña Tijuana	Mamá de Elodia. Doñita interesada, sucia, con “hartos” piojos y caspa que no se quita ni con petróleo. Es de cabello rizado gracias a por la mugre acumulada la maraña de cabellos, ni de chiste pasa un cepillo. Ve la oportunidad de salir de pobre a través de su hija. Entra al “tambo” al querer “verle la cara” a Jilemón y robarle dos mil pesos en champaña del Club.
Don Joropo	Papá de Elodia. Señor prudente, “sin voz ni voto” en cuanto a la mudanza de Tijuana y Elodia a las Lomas de Chapultepec. Reacio con los planes tramados de su esposa hacia Elodia y la fiesta de quince años que Jilemón ofrece pagar. Se vuelve borrachito a causa de la mudanza de su mujer e hija. Cancela la fiesta y no deja volver a la escuela a Elodia cuando “cae” a Jilemón enseñándola a fumar.
Chilaca	Novia de Jilemón. Es una “criadita” que invita a salir Jilemón cuando era famoso y en busca del amor verdadero desea casarse con una mujer humilde y desinteresada.

Pichorra	<p>Novia de Jilemón.</p> <p>Millonaria holgazana dueña de un chalé en Acapulco. Tiene “hartas” sirvientas para que ella no tenga ni que caminar. Jilemón, cansado de La holgazanería de Pichorra, la corta antes de que despierte de su siesta de diez días y regresa a la Ciudad de México hasta donde lo sigue para pagarle por que sea su novio. Protagoniza a la princesa en la parodia de la película <i>La bella durmiente</i>.</p>
Gudelia	<p>Novia de Jilemón.</p> <p>Se dio arrumacos por un tiempo breve con Jilemón, hasta que este la invita a su cabaret y le cobra su consumo. Lo manda directito al demonio.</p>
Kid Vejigo	<p>“El terror del pacifico.</p> <p>IncurSIONa en el boxeo como “el Terror del pacifico”, llamado así solo por publicidad porque nunca ha peleado. Fue pretendiente de Cuataneta, cuando la invita a dar el “rol”, se le ocurre subir el cerro de la Villa, se cae y queda mal. Es un chico “atolondrado”, gana diez “pesucos” por cada pelea y permite a Jilemón, su manager, sacarlo del hospital para que hacer la gira por los estados de la república, limitarlo con la ropa y quedarse con el 99.9% de ganancia. Entre sus víctimas se cuentan el “Cargador Huacuja”, el “Zotaco Berreteaga” y el “Cacarizo Ornelas”, fuertes y aguantadores y “fornidotes”. Por el norte no ha dejado “títtere con cabeza”, su fuerte “ponch” se ha impuesto, pues al que no ha medio matado a golpes lo ha sacado en pariüela”. También venció a la torta Morales, El Gacho Tomás Cervantes, El manila Gutiérrez y el Tequila Torres (como el tequila).</p> <p>A pesar del éxito, en tan pobretón, que sus “cuates” ya no quieren juntarse con él, ‘pos no tiene “lana” ‘pa invitarlos a “inflar”.</p> <p>Pobre, golpeado y mal comido se tira por completo al vicio. Anda un tiempo con Fofoy como compañero de vicio. Es, en palabras de Jilemón, “rey de las pulquerías de México”.</p> <p>Los muchachos y Chava lo ayudan a componerse, se convierten en sus managers. Así, deja el “cochino” vicio y se va de gira por varios estados de la república donde repite sus glorias pasadas y se hace de un nombre.</p> <p>Kid Vejigo disputa el campeonato “güelter” con Kid Tolteca.</p>
Kid Tolteca	<p>Contrincante de Kid Vejigo.</p> <p>En un anciano “fornidote”, calvo y con una barba larga. Se dice que “la primera pelea de Kid Tolteca fue cuando empezaron a hacer el Cerro de la Villa”. ¡Ah!, pa’ viejecillo.</p> <p>Kid Tolteca es una parodia del peleador Luis Villanueva Páramo, mejor conocido como Kid Azteca, fue boxeador de 1932 a 1957 imponiendo el récord de 25 años en el mundo de los puñetazos.</p>
Bibianita	<p>Mamá de Kid Vejigo.</p> <p>Viejecilla portera de la vecindad donde vive, en los terruños de la Santa Julia. Pa’ salir adelante vende habas, pepitas y garbanzos, que, al menor descuido, le roban los escuincles maldosos de la vecindad. Pasa una vida llena de necesidades, pero es feliz.</p> <p>En la vecindad es querida por todas las vecinas por la bondad de su carácter y porque tiene su puesto en la puerta y, como quiera que sea, cuida que sus chamacos no salgan a la calle; si se le escapa uno, “lueguito” empieza a aullar como coyote hasta que sus padres salen a meterlo.</p>

	Como madre “preocupona,” pasa toda la noche levantada para a abrir el zaguán en caso de que su hijo llegue tarde, razón por la que en el día se anda cayendo de sueño y los chavales le roban las pepitas y garbanzos.
Silvino Metralla	Abuelo de Jilemón. Anciano “rabo verde” que, a escondidas de Loretito, siempre les da a las “criaditas” de Jilemon ‘pa su domingo.
Mamá Loretito Gamuzá de Metralla	Abuela de Jilemón. Con gritos y regaños, siempre pone en su lugar al desatado Silvino. Su nieto Jilemón se comporta con ella como si fuera un niño, le hace rabietas y se tira al piso para conseguir su objetivo, dinero. Una ocasión le da dinero para abrir un asilo de ancianos que llevará su nombre, pero es mentira, solo la estafa.
Bruno Macarroni	Músico. Hombre chaparro que toca el contrabajo, solo quiere andar del “tingo al tango” con Jilemón para aprender. Se somete a duras pruebas para ver si es digno de entrar a su servicio y demostrar su fidelidad. Jilemón lo golpea, hace que lo bañe, darle grasa a sus zapatos, y por la calle lo pasea de la oreja con un gancho para domar elefantes, es su patíño. ¡Le gusta la mala vida! Interpreta a Christofano Buttarelli, mozo de espadas de Luis Mejía en la parodia de la película <i>Don Juan Tenorio</i> .
Panchita	Pareja de Nepomuceno durante algunos capítulos. Ella "bautiza" el avión llamado “Spirit of Espiridión” (el nombre es una parodia del Spirit of St. Louis), con el que Nepomuceno planea hacer un vuelo a China de ida y “retache”. Spirit of St. Louis (El Espíritu de San Luis) es el nombre del aeroplano con el que el piloto Charles Lindbergh cruzó el Atlántico en un vuelo en solitario sin escalas de Nueva York a París en mayo de 1927.
Los Burrón	<i>Borola</i> . Tiene una figura alargada: es muy flaca y tiene las piernas largas y es más alta que su marido. Es violenta con <i>Regino</i> pero a sus hijos los consiente y los trata muy bien. Nunca hace nada en su casa y se pasa todo día platicando con las vecinas. <i>Regino</i> . Es el padre de familia. Usa traje negro y sombrero de bombín. Al principio, <i>Don Regino</i> es un abonero que ofrece cosméticos a las señoras de las vecindades y recorre la ciudad acompañado por una maleta de mano. Él elaboraba sus cremas en la cocina de su casa: mientras en una olla hervía la “crema de rábano para descabezar barros” en otra fabricaba una “crema de ruda”. Vendía sus productos de puerta en puerta y las señoras se escondían para no darle los pagos correspondientes. <i>Macuca</i> . Es una chica de catorce años. Es delgada, alta y tiene las piernas largas. Lleva el cabello sujeto en una coleta. Pasaba los días hablando por teléfono en el estanquillo —como se conocía a las tiendas de la época— o tirada en su cama escribiéndoles a sus pretendientes. Como describe Vargas, “todos los vagos de la vecindad han sido sus novios”. Se dedicaba a “ayudar” a su mamá en la casa, aunque en realidad ninguna de las dos hacía nada. Solo esperaba cumplir 15 años para que le dieran “oficialmente” permiso de tener novio y fumar. En su casa decía que no sabía bailar mientras que en los salones populares bailaba “hasta con los músicos de la orquesta”. <i>Reginito</i> . Es un joven de alrededor de veinte años. Es alto, delgado y tiene cabello corto. En el dibujo vemos que estaba muy bien peinado y arreglado con ropa limpia. <i>Reginito</i> vestía con suéter con cuello en “v”, camisa y corbata. A

	<p>veces aparecía con un suéter que tiene bordada la letra “U”, símbolo de la universidad: con esto Vargas deja ver que estudiaba en la UNAM, además de que en las viñetas donde se apreciaba su cuarto había banderines de la institución pegados en la pared.</p> <p><i>Wilson.</i> Es un perrito corriente con manchas oscuras y pelaje disparejo. Es el único que se pone feliz cuando <i>Regino</i> regresa a casa después de andar por la ciudad; en las viñetas generalmente aparecen juntos. En las ocasiones en que <i>Borola</i> maltrata a <i>Regino</i>, <i>Wilson</i> ladra para tratar de defenderlo, aunque nunca llegó a atacarla porque le tenía miedo al cuchillo “cebollero” con que amedrentaba a su esposo.</p>
--	--

Comidas	Nombres de lugares	Palabras	Nombres de canciones	Nombres de grupos musicales
<ul style="list-style-type: none"> • trozo de nalga de pescado con cebo de chiva • Jamones de pata de elefante. • emparedados de nalga de tlaconete. • Acoyotes con chorizo. • Costillas de chiva prieta • Chilacas rociadas con curado de piñon. • Chilaquiles para el perro. • Costillas de tlaconete fritas con cebo de chiva prieta. • Capirotada estilo alemán. • ajeno doble con un fajo de alumbre • Patas de tlaconetes capeados. • Chorizo almendrado de Toluca • riñones de tlaconete • Acoyotes de loro huasteco 	<ul style="list-style-type: none"> • compañía aérea “El Volantín” • “Los gachos del swing” • Danzonera “entras cañón” • Pichi-club • Pulque Club • Pulquería “El infierno mayor” • Cabaret “El huarache” • Cabaret el Chinchorro • Pulquería “Voy que no te echas otra” • Pulquería “El azotón” • Salón de peinados para hombre ‘El Pichi’ • “Hotel Tecatas” • Peluquería “El greñudo José” • Estudios Pulso y Vista 	<ul style="list-style-type: none"> • tupirle duro a la taloneada: correr. • tener mucha mosca: tener mucho dinero. • echar la viga- tener problemas • bisagras- axilas • bufar los rieles- oler los pies • estar en la chilla-estar estar desgraciado • yo sostenes racha- te los sostengo • sonajeadas-pelea • chancudas • cacos- policiaicos (tecolote) • Durmiendo la mona- echar la siesta • 6 maracas- 6 pesos • Yo merolico - yo • Caja de acoyote – estomago • Alipus – trago • Cuatache – amigo 	<ul style="list-style-type: none"> • “bananas and pinocha” (tema compuesto por Nepo) • Chale como latas • Conga: Tengo pulgas en las truzas • “Ay cocol, ¿No te acuerdas cuando eras chimisclán?” • “éntrale a los acoyotes” 	<ul style="list-style-type: none"> • Orquesta “Ulogio y sus tlachiqueros • Goyo Tetabiate y sus chiclosos. • Orquesta Dimas y sus nopaleros

<p>adornado con trozos de chorizo.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Remedio: baba de tlaconete mezclados con alcohol del noventa • Mosacorrofio y seis para quitar la ronquera 	<ul style="list-style-type: none"> • Cabaret “El papagayo” • 	<ul style="list-style-type: none"> • Rompemos el turrón - romper el hielo • Estas más borracho que una cuba. • Le cachetea el aliento - le huele la boca. • Catrina - vaso grande de pulque (?) • Bachichas – Saliva • Cargar con el arpa” (llevar a la esposa). • “catrina” (vaso grande), Bachichas (saliva) • "Catrinas " de pulque – trago • Andas bien zarazo – Borracho • Pelando la pava-coqueteando • Tlachicoton-pulque 		
<p>RECETA CAPIROTADA ESPECIAL (según Jilemón) Pepín #434,</p> <ul style="list-style-type: none"> • -8 litros de consome de ojo de pescado. • -2 kilos de lomo de chiva. • -4 cabezotas de ajo. • -1 comino, 1 ajo. • -30 chilacas. • -1 escobeta de raíz. • -1000 escamas de tiburón. • -8 kilos de lodo de caños. • -50 litros de gasolina. 				

Bibliografía

- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana: La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta, 1990.
- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1983.
- Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra. *Puros cuentos: la historia de la historieta en México 1934 – 1950*. México: Conaculta– Grijalbo, 1993.
- , *Puros cuentos: la historia de la historieta en México 1874-1934*. México: Conaculta– Grijalbo, 1988.
- Aviña, Rafael. *Orson Welles en Acapulco*. México: Conaculta, 2013.
- Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador. *Cartelera cinematográfica 1940-1949*. México: UNAM-Centro de Estudios Cinematográficos, 1982.
- Azuela, Alicia y Guillermo Palacios. *La mirada mirada: transculturalidad e imaginarios en el México Posrevolucionario 1910 – 1945*. México: El Colegio de México- UNAM, 2009.
- Azuela, Mariano. *Nueva Burguesía*. México: Fondo de Cultura Económica-SEP, 1985.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva visión, 1991.
- Bailón Vásquez, Fabiola, “La explotación de la prostitución ajena en México. El inicio de un debate y sus primeras consecuencias legales, 1929-1956”, en *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*. Coordinación Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2016.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 1998.
- Baqueiro López, Oswaldo. *La prensa y el estado*, México: Instituto de Seguridad Social de los Trabajadores del Estado de Yucatán, 1992.
- Barajas, Rafael. *Sólo me río cuando me duele: la cultura del humor en México*. México: Planeta, 2009.
- Bartra, Armando, “Piel de papel. Los “pepines” en la educación sentimental del mexicano.” En Esther Acevedo (editor). *Hacia otra historia del arte en México Tomo III La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona; Gustavo Gili, 1978.
- Beezley, William H. y Colin M. MacLachlan. *Mexicans in Revolution, 1910-1946: An Introduction*. United States: University of Nebraska Press, 2009.
- Benítez Carrillo, Maira Mayola. *Gabriel Vargas: cronista gráfico*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2010.
- Boils, Guillermo. “Arquitectura y producción del espacio social”. En *Entre la guerra y la estabilidad política*, México, Conaculta - Grijalbo, 1986.
- Bonilla, Helia y Marie Lecouvey “La singularidad de la Biblioteca del Niño Mexicano la obra de Posada” en *Posada: 100 años de calavera*, Fundación BBVA Bancomer: Editorial RM; Barcelona, España, 2013.

- Borges, Jorge Luis. *Los conjurados*. Madrid: Nueva Alianza, 1985.
- Pierre Bourdieu. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Burian, Edward R. *Modernity and the architecture of Mexico*. EU: University of Texas Press, 1997.
- Camacho Morfín, Thelma y Aidé Guadalupe Piña Rodríguez. “La satanización de la historieta en el muralismo mexicano”. En *Memoria del Segundo Seminario de Investigación en Historia y Antropología*. México: Universidad Nacional Autónoma de Hidalgo, 2011.
- Camacho Morfín, Thelma y Morales Damián, Manuel Alberto, “Estudiar la imagen desde la historia y la historia del arte”, en *Culturas visuales en México. Reflexiones y estudios sobre la imagen*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016, P. 33
- Camacho Morfín, Thelma, “La enseñanza del dibujo en un manual para la elaboración de cómics”, en *Image et Éducation. Actes du 7e Congrès International du GRIMH Lyon, 18-19-20 2010*, Université Lumière-Lyon.
- , “La historieta mirilla de la vida cotidiana en la ciudad de México” en: Aurelio de los Reyes, *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, volumen II, *Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?*, México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2006
- , *Las historietas de El Buen Tono de Juan B. Urrutia 1909-1912*. México: Instituto Mora- SEP- Conacyt, 2002.
- Carmona, Fernando. *El milagro mexicano*. México: Nuestro Tiempo, 1973.
- Castro Vega, Oscar. *El periodismo en los Estados Unidos*. Montevideo: Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos de América en el Uruguay, 1953.
- Cline, Howard Francis. *Mexico: Revolution to evolution 1940-1960*. United States: Oxford University Press, 1962.
- Collado Herrera, María del Carmen, *El espejo de la elite social (1920-1940)*, en *Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. Campo y ciudad Volumen I*, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Crónica de la publicidad en México 1901-2001*. México: Clío, 2002.
- Dallal, Alberto. *El dancing mexicano: cuarta Parte*. México: UNAM-III, 2000.
- De Mauleón, Héctor. *La ciudad que nos inventa*, México: Cal y Arena, 2015.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets Editores, 1965.
- Ettinger, Catherine R. *Imaginarios de Modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*. México: Porrúa, 2015.
- Feria del Libro y Exposición Nacional de Periodismo 1943*. México: Dirección General de Acción Social del Departamento del Distrito Federal, 1942.
- Flores y Escalante, Jesús. *Historia documental y gráfica del danzón en México: Salón México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993.
- Flores, Salvador. *Relatos de mi barrio*. México: Ageleste, 1994.
- Florescano, Enrique. *Mitos mexicanos*. México: Aguilar, 1995.
- Gallo, Rubén. *Máquinas de vanguardia: tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. México: Conaculta- Sexto Piso, 2014.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. México: Conaculta-Imcine, 1998.
- Gardner, Jared. *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. United States: Stanford University Press, 2012.

- Garrido, Luis Javier. *Partido de la Revolución Institucionalizada. La formación del nuevo estado en México (1928 – 1945)*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Garza James, Alex. *El lado oscuro del Porfiriato*. México: Aguilar, 2013.
- Gombrich, Ernst, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*.
-----, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Londres: Phaidon Press, 1991.
- , *Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística*. En *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate.
- González Franco, Lourdes Cruz, *El pensamiento sobre la arquitectura moderna a través de revistas latinoamericanas 1925-1945*, en *Imaginario de Modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*, Ettinger, Catherine R. (coord.), Porrúa, México 2015.
- , *La casa en la Ciudad de México en el siglo XX*. México: Facultad de Arquitectura UNAM, 2016.
- Granados Chapa, Miguel Ángel. *Buendía, el primer asesinato de la narcopolítica en México*. México: Grijalbo, 2002.
- Gruzinski, Sergei. *La ciudad de México: una historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Hernández, Efrén. *Bosquejos. Edición, prólogo, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls*. México: UNAM, 1995.
- Hinds, Harold E. y Charles Tatum. *No sólo para niños: la historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007.
- Ideario del periodista de América*. México: Primer Congreso Nacional y Panamericano de la Prensa, 1942.
- Jacobs, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Península, 1973.
- Jiménez, Armando. *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*. México: Océano, 1998.
- Joseph, Gilbert M. y Timothy J. Henderson. *The Mexico Reader: History, Culture, Politics*, United States: Duke University Press, 2002.
- Katzman, Israel. *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, México: INAH – SEP, 1963.
- Krieger, Peter. *Paisajes urbanos: imagen y memoria*. México: IIE UNAM, 2006.
- Lara Chávez, Hugo. *Una ciudad inventada por el cine*. México: Cineteca Nacional, 2011.
- Leyva, Juan. *Política Educativa y comunicación social: la radio en México 1940-1946*. México: UNAM, 1992.
- Loeza, Soledad, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia (1944-1968)” en *Nueva historia mínima de México*, Colmex, México.
- López Casillas, Mercurio, “Desarrollo técnico y estético de Posada” en *Posada: 100 años de calavera*, Fundación BBVA Bancomer: Editorial RM; Barcelona, España, 2013.
- Lotería Nacional, páginas de su historia*. México: Lotenal, 2007.
- Loyo, Martha B., “Las oposiciones al Cardenismo”, en *El Cardenismo*, ed. Samuel León y González, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Lozoya, Jorge Alberto. *Cine mexicano*, México: Imcine, 2006.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Machillot, Didier. *Machos y machistas: historia de los estereotipos mexicanos*. México: Ariel, 2013.

- Martínez Assad, Carlos. “El cine como lo vi y como me lo contaron”. En *Entre la guerra y la estabilidad política*, México: Conaculta-Grijalbo, 1986.
- Martínez Assad, Carlos. *La Ciudad de México que el cine nos dejó*. México: Océano, 2010.
- *La patria en el Paseo de la Reforma*. México: UNAM – Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Martínez de la Macorra, Cecilia. *La Lotería Nacional y su ámbito urbano, la puerta al mundo moderno*. México: Facultad de Arquitectura UNAM- Lotenal, 1994.
- Matabuena Peláez, Teresa. *La ciudad de México a través de la Compañía Industrial Fotográfica*. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- Matute Aguirre, Álvaro, *De la tecnología al orden doméstico en el México de la posguerra*, en *Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. La imagen, ¿espejo de la vida? Volumen 2*, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Monsiváis, Carlos, “Y todo el mundo dijo ¡Gulp! en *El comic es algo serio*, México: Ediciones Eufesa, 1982.
- *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, México, Ediciones Era, 2006.
- Casimiro Castro, “Paisajista de costumbres, multitudes y soledades”, en *Casimiro Castro y su taller*, Fomento Cultural Banamex, Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996.
- “Dos antiguas residencias de la patria”, en *De San Garabato al Callejón del Cuajo. Catálogo de la exposición*. México: Editorial RM, 2009.
- *Pedro Infante: Las leyes del querer*, México: Aguilar-Raya en el agua, 2008.
- Nancy, Jean-Luc. *La ciudad a los lejos*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2011.
- Navarro, Aaron W. *Political intelligence and the creation of modern Mexico, 1938-1954*. United States: University Park Pennsylvania- Pennsylvania State University Press, 2010.
- Niblo, Stephen R. *México en los cuarenta: modernidad y corrupción*. México: Océano, 2008.
- Noelle, Louise y Carlos Tejeda. *Guía de arquitectura contemporánea*, México: Conaculta – INBA, 1993.
- Noelle, Louise y Lourdes Cruz González Franco. *Una ciudad imaginaria: arquitectura mexicana de los siglos XIX y XX en fotografías de Luis Márquez*. México: UNAM-III, 2000.
- Noelle, Louise, “Arquitectura/México y la arquitectura internacional”, en *Imaginarios de Modernidad y tradición. Arquitectura del siglo XX en América Latina*, Ettinger, Catherine R. (coord.), México, Porrúa, 2015.
- *Arquitectos contemporáneos de México*, México: Trillas, 1993.
- Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard, 1984 – 1986.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. México: INAH- Conaculta, 1994.
- Obregón Santacilia, Carlos. *Cincuenta años de arquitectura mexicana: 1900-1950*, México: Editorial Patria, 1952.
- *El maquinismo, la vida y la arquitectura*. México: Letras de México, 1939.
- Ortiz Gaitán, Julieta, *Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)*, en *Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. La*

- imagen, ¿espejo de la vida? Volumen 2, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: IIE UNAM, 2003.
- Pallasma, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, CCyDEL-CISAN, 2004.
- Pilcher, Jeffrey M., *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*, Scholarly Resources Inc, United States of America, 2001.
- Poniatowska, Elena y Alberto Beltrán. *Todo empezó el domingo*. México: Océano, 1997.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Prieto, Guillermo. *Musa Callejera*. México: UNAM, 1940.
- Quirarte, Vicente. *Amor de ciudad grande*. México: Fondo de Cultura Económica- IIB UNAM, 2011.
- *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México 1850 – 1992*. México: Cal y Arena, 2001.
- Ramírez Rancaño, Mario. *Ignacio Torres Adalid y la industria pulquera*. México: IIS UNAM, 2000.
- Ríos Molina, Andrés. *La locura durante la Revolución Mexicana: los primeros años del Manicomio General La Castañeda 1910-1920*. México: El Colegio de México – Centro de Estudios Históricos, 2009.
- Rodríguez Kuri, Ariel, “Secretos de la idiosincrasia. Urbanización y cambio cultural en México 1950-1970”, en *Ciudades mexicanas del siglo XX: siete estudios históricos/* Coordinadores, Carlos Lira Vásquez, Ariel Rodríguez Kuri, México, El Colegio de México, Centro de estudios históricos: Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *Juan O Gormán: arquitecto y pintor*. México: UNAM, 1982.
- Rubenstein, Anne. *Del Pepín a Los Agachados: cómics y censura en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sábado... Distrito Federal: relatos de cultura popular urbana*, México: Dirección General de Culturas Populares- Conaculta, 1989.
- Sánchez Prado, Ignacio M. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette Indiana: Pardue University Press, 2009.
- Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Sherman, John W. *The Mexican right: the end of revolutionary reform 1929–1940*. United States: Greenwood Publishing Group, 1997.
- Steimberg, Oscar. *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- Torres, Blanca. *México en la Segunda Guerra Mundial*. México: El Colegio de México, 1979.
- Torres-Septién, Valentina, Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en México (1940-1960), en *Historia de la vida cotidiana en México V Siglo*

- XX. Campo y ciudad Volumen I, Aurelio de los Reyes (coord.), Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Trueba Lara, José Luis. *Gabriel Vargas: la historieta que desnuda al ser*. México: Porrúa, 2005.
- Tuñón Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939 -1952*. México: El Colegio de México- Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- Varillas, Rubén. *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*, Sevilla: Viaje a Bizancio, 2009.
- Velázquez, Rafael. *La política exterior de México durante la Segunda Guerra Mundial*. México: Plaza y Valdés, 2007.
- Villoro, Juan. *Los once de la tribu: crónicas de rock, fútbol, arte y más...* México: Punto de lectura, 1995.
- Zenteno, Armando. *Historias y leyendas del boxeo mexicano 1894-2011*. México: Anaya Editores, 2012.
- Zermeño, Guillermo. *La cultura: México 1960-2000*. México: Taurus, 2015.
- Zubieta, Ana María (coord.), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

“Evolución jurídica del artículo 3 constitucional en relación a la gratitud de la educación superior”. *Servicio de investigación y análisis de la Cámara de Diputados*. Disponible en: <http://www.diputados.gob.mx/bibliot/publica/inveyana/polint/cua2/evolucion.htm>

“Inicios de la aviación en México”. *Revista Archipiélago*, 54 (2006). México: UNAM. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19897/18888>

Alfaro, Gustav A. “El despertar del pícaro”. *Romanische Forschungen* 80, no. 1(1968). Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27937429>

Atayde Arteche, Andrés. “Memorias del circo”. *Artes de México* 84 (2007).

Carbot, Alberto. “Nunca soñé convertirme en caricaturista”. *Revista Gente Sur* 163 (2010). Disponible en: <https://issuu.com/gentesur/docs/gentesur-163>

Catalog of Copyright entries: Third Series, Published Music January-June 1949. EU: Library of Congress. Disponible en: <https://books.google.com.mx/books?id=tIEhAQAAIAAJ&lpg=PA132&ots=wjsPYxI3mR&dq=Catalog%20of%20Copyright%20entries.%20Third%20Series%20Published%20Music%20mariano%20merceron%20che&pg=PA132#v=onepage&q=Catalog%20of%20Copyright%20entries.%20Third%20Series%20Published%20Music%20mariano%20merceron%20che&f=false>

Dardel Coronado, Magdalena. “Una propuesta vinculante entre la historia social del arte y la historia social: breve recorrido historiográfico”. *Poliantea* 11 (2015). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5251683.pdf>

“El desplazamiento del pulque por la cerveza fue resultado de una política sanitaria porfirista. IX Congreso Internacional de Salud-Enfermedad: De la Prehistoria al Siglo XXI”. Sala de prensa del INAH. 25 de septiembre, 2006. Disponible en: http://paginah.inah.gob.mx:8080/sPrensa/servlets/sSalaPrensa_04?sFecha=25%20de%20septiembre%20de%202006&sTipo_name=nota%20localizada%20el&sTipo2=Noticia&sId=4662&sTit=3.%20%20EL%20DESPLAZAMIENTO%20DEL%20PULQUE%20POR%20L

[A%20CERVEZA%20FUE%20RESULTADO%20DE%20UNA%20POL%20CDTICA%20S ANITARIA%20PORFIRISTA&sSub_tit=IX%20Congreso%20Internacional%20de%20Salud-](#)

[Enfermedad.%20De%20la%20Prehistoria%20al%20Siglo%20XXI&sImg_nom=El%20pul que%20bebida%20popular%20cuyo%20origen%20se%20remonta%20a%20la%20E9poca%20prehisp%20E1nica&sImg_aut=H%20E9ctor%20Monta%20F1o%20/%20INAH&sImg_tam=61%20KB&sFlagCon=1](#)

De Mauleón, Héctor. “Nostalgia por San Juan de Letrán”. *El Universal*, 1 de enero de 2006. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/ciudad/73193.html>

Escudero, Alejandrina, “La ciudad posrevolucionaria en tres planos”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 93, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008. Disponible en: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/93_103-136.pdf

García Canal, María Inés, “La casa: lugar de la escena familiar” en *Debate feminista*, año 27, volumen 54 (abril 2017-septiembre 2017), Universidad Nacional Autónoma de México - Centro de Investigaciones y Estudios de Género, Disponible en: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/vols_completos/022_DF.pdf

Garza, Gustavo, “Evolución de las ciudades mexicanas en el siglo XX”, en Revista de información y análisis núm. 19, 2002. Disponible en: <http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/contenidos/articulos/geografica/ciudades.pdf>

Glantz, Margo. “¿Virilidad o afeminamiento?: revolucionarios”. *La Jornada*, 22 de noviembre de 2007. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/22/index.php?section=opinion&article=a07a1cul>

González Jordán, Héctor. “La TV acaba con todo”. *Revista Etcétera*. México, noviembre 2003.

Graves, Line, Cecilia, *Política educativa y libros de texto gratuito, una polémica en torno al control de la educación*, 2001, 6 (mayo-agosto). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14001203>

Hernández Flores, Fabiola. Torre Latinoamericana. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, abril. 2011. Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2366/2582>

Jiménez, Blanca, “Entrevista a Gabriel Vargas” en *El Universal*, 2003.

José Pulido, “Casi un siglo con Gabriel Vargas” en *Revista Zócalo*, no. 65, Julio 2005. *Las rumberas del cine Mexicano*, Revista SOMOS, México, 1 de noviembre de 1939.

Leñero, Vicente, “Vamos al circo”, *Artes de México*, núm. 83, Circo, arte y poesía. México, 2007.

Lozano, Elisa, Diseñador de vestuario, en *Revista Alquimia*. No. 52, 2014. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/download/5586/6431>

Maristain, Mónica, “Gabriel Vargas amaba mucho a México, pero no tanto a Walt Disney”, en *Sin Embargo*, México, 5 de febrero de 2015. <http://www.sinembargo.mx/05-02-2015/1009142>

Rodríguez Kuri, Ariel, *La larga marcha: De la Revolución a la Posrevolución en México*, Revista Nexos, 17 de mayo, 2016. Disponible en: https://cultura.nexos.com.mx/?p=10470#_ftn10

- Mercader, Yolanda (2008). La Diversidad Sexual en el Cine Mexicano. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-096/155.pdf>
- México se lava la cara, *Revista de revistas*, 1942.
- Monsiváis, Carlos, “En los ochenta años de Gabriel Vargas” en *La Jornada Semanal*, 10 de mayo de 1998.
- Monsiváis, Carlos, “La moral es un árbol que da moras”, en *Letras Libres* No. 24, diciembre de 2010, México: Editorial Vuelta.
- Montes de Oca Navas, Elvia. 2003. "La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México. 1930 - 1950". *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* 10 Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10503206>
- Montes de Oca, Navas, “La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México 1930-1950” en *Convergencia, revista de Ciencias Sociales*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, vol. 10, núm. 32, Mayo-agosto 2003.
- Moreno Toscano Alejandra, *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia, México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones históricas, 1978.
- Mota, Fernando, “Un notable caso de precocidad artística“ en *Jueves de Excélsior*, 30 de julio de 1931.
- Musacchio, Humberto, “Protestan por cierre de un café” en *Excélsior*, 19 de septiembre de 2011. Disponible en <http://www.excelsior.com.mx/opinion/2011/09/19/humberto-musacchio/706258>
- Pacheco, Cristina. “Todos los barrios son mi barrio”. Entrevista con Cristina Pacheco. Disponible en: <http://www.chavaflores.com.mx/cristinapacheco.pdf>
- Poema *En los campos de Valbuena*, de Guillermo de Luzuriaga, marzo de 1921, *Tohtli*, revista de aviación, Talleres Gráficos de la Nación, marzo-Abril de 1921.
- Poniatowska, Elena, “Adiós a Gabriel Vargas”, en *La Jornada*. Domingo 30 de mayo de 2010,
- Pulido, Jorge, Casi un siglo con Gabriel Vargas, *Revista Zócalo*, número 65, de Julio 2005.
- Quirarte, Vicente, “Vida en familia” en *Revista de la Universidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, no. 77, 2010.
- Revista Algarabía*, enero 25 de 2013, no. 100.
- Revista de revistas*, 15 de febrero de 1942, Compañía editorial Excélsior.
- Revista, "Vida universitaria, de 1940 a 1949 Parte I". *Revista de la Universidad de México*, septiembre 2016, (151). Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=805&art=17367&sec=Art%C3%ADculos>
- Rifle, “Juro que no es cierto”, en *Sucesos para todos, la revista de mayor circulación en la República*, martes 13 de junio de 1933.
- Rodríguez, Ana Mónica y Ángel Vargas, “El país sigue igual: para abajo, sólo que con más rateros: Gabriel Vargas” en *La Jornada*, Miércoles 26 de mayo de 2010.
- Ruvalcaba, Eusebio, “Higinio Ruvalcava (1905-1976)”, en *Revista Nexos*, 26 de febrero de 2014. Disponible en: <http://cultura.nexos.com.mx/?p=5945>
- Sánchez González, Agustín, “Vibraciones del caletre o unas canijas visiones acerca de los Burrón” en *La Jornada Semanal*, domingo 5 de octubre de 2003, núm. 448.
- Segundo Informe de Gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés. 1 de septiembre de 1948. Disponible en <http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE-ISS-09-06-10.pdf>

Serrano-Díaz, Francisco, "Breve panorama del circo en México" en *Artes de México*, núm. 84, México, 2007.

Sexto Censo Nacional de Población 1940. Disponible: www.inegi.org.mx

Solis, Juan, "Brindó sus sueños a los que no saben soñar" en *El Universal*, Domingo 04 de agosto de 2002.

Vargas, Ángel, Entrevista a Gabriel Vargas, creador de La familia Burrón: "La historieta en México, diezmada por la televisión y los folletines vulgares", en *La Jornada*, martes 21 de agosto de 2001.

Vargas, Ángel. "Entrevista a Gabriel Vargas, creador de La familia Burrón: La historieta en México, diezmada por la televisión y los folletines vulgares". *La Jornada*, 21 de agosto de 2001.

Vázquez Ángeles, Jorge. "El antiguo aeropuerto y el mural de Juan O Gorman". *Casa del tiempo* 11-12 (2014-2015). México: UAM. Consultado: 8 de noviembre, 2016. Disponible:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/11_12_dic_2014_ene_2015/casa_del_tiempo_eV_num_11_12_32_36.pdf

Archivos

Acervo de Historietas de la Hemeroteca Nacional de México, UNAM.

Acervo del Museo de la Caricatura y la Historieta "Joaquín Cervantes Bassoco".

Fondo R. Núñez y Rodríguez de la Biblioteca Nacional de México, UNAM.

Mapoteca de la Biblioteca Nacional de México, UNAM.

Recursos digitales

Catálogo de historieta mexicana del siglo XX [1ª. edición electrónica] Investigación y catálogo: Juan Manuel Aurrecochea; Jacinto Barrera; Armando Bartra. México: INAH-Universidad de Colima. 2001. Disponible: Biblioteca Nacional de México.

Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional de México www.pepines.unam.mx

Granados, Pavel, [Podcast del 21 al 27 de agosto de 2017], "Música de la Segunda Guerra Mundial", *Fonoteca Nacional*, disponible en

<http://fonotecanacional.gob.mx/index.php/podcast-musica-popular-y-tradicional-mexicana>

Moneros y Monitos capítulo 7: El cronista del Callejón del Cuajo. Serie coproducida por TV UNAM y Calacas y Palomas, S.A., 1996.

<https://www.youtube.com/watch?v=JiUhPITYB0>