

# Humor, gráfica y poder



**Boris Berenzon Gorn**

Facultad de Filosofía y Letras

El humor retrata fielmente a las sociedades. Este ensayo versa sobre el humor mexicano y su relación con el poder. El autor establece puentes que llegan desde el pasado hasta nuestros días.

## Primer movimiento

Sigmund Freud<sup>1</sup> escribía a principios de siglo que una de las vías regias al inconsciente era el chiste. Éste es un tipo de lenguaje en el que se puede evadir la represión de la vida consciente. El chiste tiene la misma estructura del sueño, en donde las resistencias bajan y se puede, en esta laxitud del lenguaje, decir palabras, frases del orden de lo prohibido. Palabras que al decir las se podrían volver herejías, pasadas por la vía jocosa pierden su carácter herético.

México se ha caracterizado por un humor negro. Por humores púrpuras encendidos en la política; por humor candoroso en el amor, como se observa en las películas de los años dorados del cine nacional; humor pictórico, como



puede verse en los grabados de Posada o en las impresionantes pinturas de Orozco; humor acre en la literatura, los medios publicitarios, radio, televisión, política, fútbol; personajes del México de hoy, así como del pasado, han usado la ironía como un discurso oficial.

"Las cosas en México —señala Roger Bartra<sup>2</sup>— se presentan a la manera de un chiste". Podríamos decir entonces que en México coexisten dos discursos: uno oficial basado en la formalidad de lo sobrio y en lo aberrante de lo serio, que pretende basarse en estadísticas y en números alterados, que habla desde el poder tratando de

dar la imagen de la abundancia, de combate a la inflación, de cara al bienestar de las instituciones, de la benevolencia de la feliz familia mexicana, de las buenas costumbres, del cuerno de la abundancia y el progreso estabilizador; y un segundo discurso es el soterrado, que expresa el inconsciente colectivo que descalifica los otros discursos. El discurso humorístico tiene carácter de verdad porque es la expresión colectiva de un pueblo que grita la opresión de sus múltiples deseos, socavados ante la imposición de vida ajena y ahora caduca.

generacionalmente tiene dos vertientes, la de producir la alegría, el halago, el desenfado de la imaginación, tan plástica en la creación de chistes que proliferan, y la segunda presenta la agresión en la finísima ironía de apuntar sin recato en el lugar más doliente del burlado.

Mas allá de esta construcción mitológica, estrategia común de las más diversas voluntades del poder, el tan anunciado estallido social que finalmente se desató en el México de los primeros años del siglo XX es revelador de las condiciones objetivas que



¿Qué quiere decir que el mexicano se ríe ante la muerte? ¿Que no le teme?, ¿O será más bien que ha aprendido a reírse de su propia desgracia, como ya hace muchos años señalara Octavio Paz<sup>37</sup>

El lenguaje jocoso es también un discurso de ocultamiento, y ahí donde esconde devela las pasiones encubiertas de los mexicanos. Se puede suponer, sin saberlo de cierto, que el humor es la vivencia más nítida de los mexicanos.

Hay autores que deducen que el indígena era feliz porque se reconocía en su cosmogonía y se articulaba en ella<sup>4</sup>.

El humor no sólo puede ser negro, la carcajada es la representación de la felicidad infantil, de la confianza en el mundo, y es justamente la sonrisa un lazo social entre los seres de una misma cultura. El humor aprendido

los mexicanos atravesaron, en una las más graves crisis sociales de nuestra historia.

Así, ¿qué tanto delata a una sociedad su utilización del chiste, algo similar, aunque de ninguna manera idéntico, al sentido del humor? Si el uso del chiste proporciona informaciones confiables, la sociedad mexicana de hoy en términos generales se distingue por algunas de estas características: resentimiento por los numerosos engaños a que se le ha sometido, frustración, revanchismo, desprecio por el poder que tanto la ha despreciado, regocijo ante las debilidades en la cumbre. Por las muestras, este culto por el chiste no abarca, como en otras ocasiones, a unos sectores, sino al conjunto, y además se inicia entre los niños, los más olvidados oyentes y reproductores de las gracejadas. Ahora, la sociedad localiza en el chiste uno de

sus métodos de identidad: si me río, adquiero una ciudadanía instantánea; si repito el chiste, me acerco a la politización con la superioridad de quien ya se ha reído; si colecciono los chistes, amplío mi conocimiento del país.

En la historia reciente, para quienes seguían propagándolos, los chistes sobre el asesinato de Colosio cumplieron una función clarísima: oponerle la risa cultivada al deseo de manipulación. En otros tiempos, lo gracioso se halló en las características físicas (el carácter anodino de Pascual Ortiz Rubio, ¡El Nopalito!; los labios gruesos de Lázaro Cárdenas, ¡El Labión!; el aspecto de Manuel Ávila Camacho, ¡El Papadas!; el ánimo de fiesta jarocho de Miguel Alemán Valdés y su banda; el aspecto mortuorio de Adolfo Ruiz Cortines, ¡El Viejito!, y así sucesivamente); luego Salinas de Gortari le confirió un toque carnavalesco a la gran figura política, y eso absorbió muchísimo del vigor del sarcasmo. Y en la etapa actual, es la incompetencia administrativa, económica y política el motivo del jolgorio.

No tiene sentido mencionar la falta de respeto, porque no hay modo conocido, ni siquiera en la peor etapa de la Unión Soviética, de evitar las crepitaciones del rumor y de las humoradas. Se sabe de gente arrestada durante el salinismo por divulgar chistes, pero nunca la represión detuvo del todo el fluir gozoso de las comunidades. Y en un momento de libertad de expresión como el que se vive en México, el tratamiento de la política no acepta los

## Sin el humor, las atmósferas democráticas nacerían muertas

retenes que por otra parte, nadie intenta construir<sup>5</sup>. Me imagino el criterio del poder. ¡Que se rían, pero que no protesten. Mientras sean chistes no pasa nada! A lo mejor, o por lo menos eso ha sucedido históricamente, pero en esta ocasión, al margen de su nivel de ingenio, los chistes evidencian otra realidad: la de una cultura política que, construida a golpes de autoritarismo, se afina y se corrige con actitudes democratizadoras. El chiste por sí mismo no eleva el potencial crítico, pero sin el humor las atmósferas democráticas nacerían muertas.





### Los orígenes

La vocación popular del chiste en la historieta en México tiene su origen en las hojas ilustradas que difundían romances y corridos, sucesos horripilantes, ejemplos constructivos, rezos, oraciones o simples avisos.

Mucho antes de su llegada, en las postrimerías del siglo XIX y junto con el surgimiento de la prensa moderna, como producto de importación, rápidamente adaptado al medio y pronto copiado por mexicanos, el lenguaje de la historieta comienza a aparecer en nuestro país como una variante de la caricatura política. Sin embargo, sus fuentes son tan remotas como las de la literatura y la imaginería popular. Nuestra historieta es, como la de otros países, un fenómeno del siglo XX; sin embargo, sus rasgos nacionales están determinados por las fuentes de las que abreva. Recursos narrativos, influencias gráficas, técnicas y modos pueden estar calcados de modelos europeos y norteamericanos, pero el espíritu es distinto. Nuestra trayectoria cultural no permite que la historieta aparezca en México como la mera importación de un lenguaje ajeno, y le otorga per-

sonalidad propia. Mucho más importante es cómo copiamos lo que copiamos. Esta idea justifica que dado nuestro proyecto de investigación sobre el humor en México, rastreemos desde la Colonia los orígenes de la historieta y la gráfica mexicana y de algunas tradiciones de nuestra cultura popular, y no a finales del siglo XIX, cuando aparecen las primeras historietas propiamente dichas.

### La imagen colonial

Seguramente las primeras imágenes impresas que conocen los naturales de América son estampas religiosas. Aunque el grabado más antiguo que se conserva en la Nueva España representa una "Virgen del Rosario", impresa en 1571 (50 años posterior a la caída de Tenochtitlan), es muy probable que los primeros conquistadores se hicieran acompañar en su viaje al Nuevo Mundo de imágenes de inspiración religiosa, y que vírgenes, santos, deidades y demonios multiplicaran el efecto aterrador de caballos, espadas, armaduras y viruela.

Los horrores del medioevo español, impresos con toscos grabados en madera, son sin duda rápidamente difundidos en la Nueva España. Para cristianizar a los conquistados se publican los primeros libros americanos: *Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana* y *Escala espiritual para subir al cielo*, de San Juan Clímaco, impresos en el taller de Juan Pablos, en 1539. A la letra de estos manuales, que manejaban en su labor los profesionales de la cristianización, se agrega el efecto de las estampas de raíces góticas, que por miles se esparcen por todos los sitios durante la Colonia. Las estampas no sólo representan santos, vírgenes, ángeles y deidades, que sirven de ejemplos edificantes, también se les otorgan efectos protectores y se supone que curan de los

males físicos y espirituales a sus propietarios.

Desde los primeros años de la Colonia, los grabadores combinan santos, apóstoles, mártires del cristianismo y otras imágenes de la virtud, con las de aparecidos, diablos, brujas, calacas, y demás endemoniados que aterran y castigan las vidas desviadas de los incrédulos y pecadores. Por siglos, estas imágenes fascinarán al pueblo mexicano; tan atrayentes como repulsivas, conformarán nuestra idiosincracia.

También son producto inicial de la imprenta americana las hojas volantes que cuentan relaciones, nuevas, sucesos y traslados. Las primeras transmiten a los habitantes de la Nueva España las noticias del viejo continente. Pero muy pronto se interesan por los menesteres locales: obras de vireyes, asuntos de la Inquisición, inundaciones, catástrofes; y por noticias tranquilizantes como la *Relación de todo lo sucedido en las provincias de Nexapan, Ixtepeji y la Villa Alta. Inquietudes de los indios sus naturales. Castigos en ellos. Hechos. Y satisfacción que se dio justicia, reduciéndolos a la paz, quietud y obediencia debida a su majestad y a sus reales ministros*; impresa en México, en 1662, en el Taller de Juan Ruiz.

Las hojas volantes aparecen también para difundir sucesos sangrientos, ejecuciones, crímenes y acontecimientos insólitos o monstruosos. Las más antiguas que se conservan son el *Traslado de un testimonio auténtico de lo sucedido en la Villa de Orizaba con un endemoniado, y declaración que hizo Lucifer acerca del tormento que recibe con la devoción del Santo Rosario*, impreso en 1695 por Juan Joseph Guillena, y la *Relación de un fenómeno de un niño nacido en un hombre*, impreso por la viuda de Calderón. Estas primeras muestras de periodismo sensacionalista, que mezclan lo mágico con

lo real y a Lucifer con la noticia, para convertir el suceso en espectáculo público, fundan el "amarillismo" que, como afirma Carlos Monsiváis: "acaba siendo la tradición más genuina de la prensa mexicana". Con frecuencia estas hojas volantes van acompañadas de estampas, en las que los grabadores agregan al texto tremendista su desbocada imaginación.

En la Colonia, la ilustración es más seducción o espanto que crónica. Si apenas documentan la vida terrena de la sociedad colonial, los grabados están poblados en cambio de ejemplos y castigos: amenazas de fuego eterno y promesas de paz celestial. Su inspiración es religiosa y medieval. Así, las primeras imágenes de la cultura popular del mestizaje transitan entre el horror ante lo inexplicable y la moraleja edificante. El ingrediente humorístico que se agrega más tarde a esta estampería significa una profunda liberación. Entonces, el pueblo se ríe de la muerte, goza con las representaciones impresas de crímenes, enanos, calaveras y demás deformidades morales y físicas. No es extraño que Francisco Díaz de León encuentre los primeros indicios



## Nos entendemos con el lépero, con el indio, con el chinaco y con todo lo de acá

de cierto nacionalismo gráfico en las ilustraciones que Francisco Agüeros realiza, en 1792, para *La portentosa vida de muerte*, de fray Joaquín Bolaños. La obra de Agüeros y Bolaños despoja a la muerte de su carácter fatídico y solemne y la vuelve simple calaca, jocosa y picaresca, y por ello la Santa Inquisición la prohibirá por años.

### Extranjeros para ellos mismos

Las viejas tradiciones gráficas de la Colonia se reafirman y extienden en el México independiente. En 1829, el periódico *El Sol* juzga a la prensa del momento:

De los [impresos] que se publican en el día son muy pocos los que merecen aprecio y producen un excelente efecto sobre el espíritu público. La mayor parte de los que se vociferan por la calles y portales, son los más a propósito para que beba el pueblo la crueldad y el deseo de sangre y suplicios...

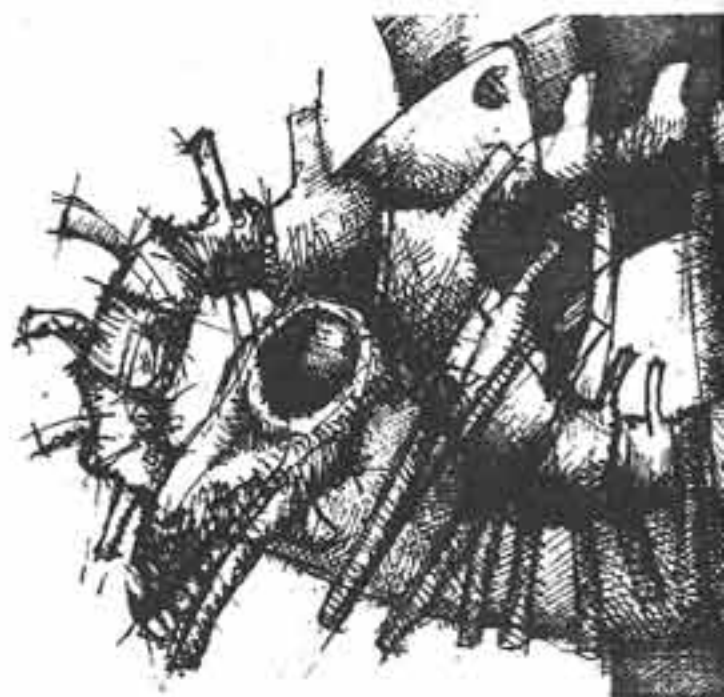
Los puritanos de nuestros días, que condenan con parecidos argumentos a la historieta mexicana, hubieran firmado gustosos la perorata del redactor de *El Sol*.

Mientras en el territorio de la cultura popular se continúan cultivando las tradiciones gráficas de la Colonia, la nueva era que vive el México independiente inaugura preocupaciones inéditas: hay que definir a la nación y docu-

mentarla, crear el sentimiento de identidad nacional. En esta tarea los ilustradores tienen un papel protagónico y se avocan a la creación de un México gráfico; registran costumbres, paisajes, fisonomías; símbolos e imágenes de una nacionalidad en gestación que todavía es proyecto, y como tal, mezcla de ficción, deseo y realidad. Los cuadros de costumbres son uno de los motores de la empresa. En la literatura, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Micrós, Zarco, José Tomás de Cuéllar y otros, hacen la crónica y la invención de un México que para entonces todavía no tiene una personalidad cultural definida.

Nosotros —afirma Prieto— con pocas diferencias, por impericia, por desdén o corrupción, continuamos siendo extranjeros en nuestra propia patria. Los cuadros de costumbres eran difíciles porque no había costumbres verdaderamente nacionales, porque el escritor no tenía pueblo, porque sólo podía bosquejar retratos que no interesaban sino a un reducido número de personas.

José Tomás de Cuéllar se enorgullece de su obra *La linterna mágica*: No trae costumbre de ultramar, ni brevete de invención; todo es mexicano, todo es nuestro, que es lo que importa; y dejando a las princesas rusas, a los dandies y a los reyes de Europa, nos entendemos con la china, con el lépero, con la



polla, con la comida, con el indio, con el chinaco, con el tendero y con todo lo de acá.

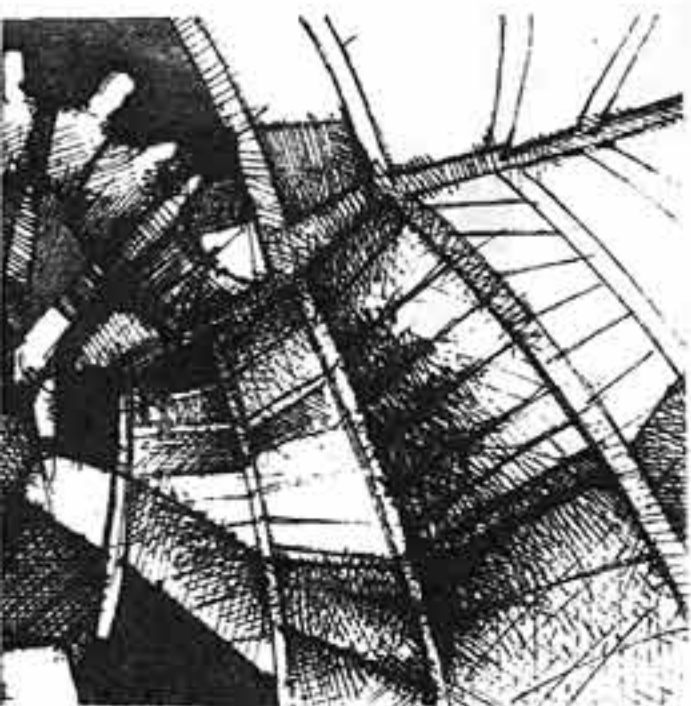
La definición de lo mexicano y su construcción cultural<sup>6</sup> se vuelve tarea central de literatos y periodistas del siglo XIX. Pero también es necesario el retrato; el país no se afirma solamente por la palabra, sino también creando su referencia visual, dibujando su imagen. Ilustradores como Hesiquio Iriarte, Hipólito Salazar, Luis Garcés, Constantino Escalante, Joaquín Heredia, Santiago Hernández, Primitivo Miranda, José María Villasana, Jesús Gahona, José Guadalupe Posada y otros muchos, dibujan un México en el que mezclan fidelidad, inspiración y utopía, influencias extranjeras y hallazgos propios. En la ilustración del siglo XIX, el país deseado y el país real se funden en una mezcla indisoluble. El afán nacionalista se explaya en todo tipo de publicaciones: Iriarte y Salazar realizan litografías que representan paisajes, monumentos y ruinas arqueológicas para la revista *El renacimiento* que dirige Ignacio Manuel Altamirano; Primitivo Miranda y Santiago Palacio, Payno y Juan A. Mateos recogen los crímenes históricos del pasado político, desde la muerte de Moctezuma II hasta la ejecución de Maximiliano. García Cubas dedica su vida y su obra a lo que podríamos llamar la primera enciclopedia nacional.

La pasión por registrar tipos y costumbres, va acompañada de constantes renovaciones técnicas que permiten la reproducción múltiple de las imágenes. La litografía, que introduce en México el italiano Claudio Linati en 1826, revoluciona el panorama editorial de la época, ya que permite el surgimiento de publicaciones totalmente ilustradas que técnicamente era difícil realizar en base a grabados en madera, cobre o acero. El afán de documentar al país se multiplica al apoyarse en las técnicas litográficas y su intención se expresa claramente en los títulos de los ilustrados de la época *El Mosaico Mexicano*, *El Museo Mexicano*, *El Álbum Mexicano*, *México y sus Mexicanos*, *México Pintoresco*, *Artístico y Monumental*, *Los Gobernantes de México*, *Hombres Prominentes de México* y *la Patria Ilustrada*, que son tan sólo algunos de los títulos que orgullosamente se afirman nacionales.

Las revistas ilustradas con litografías se generalizan alrededor de la década de los setenta del siglo XIX, y en ellas aparecen ya signos de un lenguaje historietístico. En láminas como *El pollo, la pollita o el gaceti-llero*, que José María Villasana realiza para *México y sus Costumbres*, el dibujante abandona la imagen única y multiplica las viñetas en composiciones donde texto e ilustración forman un discurso narrativo integrado. En ocasiones, los dibujos ocupan el margen superior del pliego central y algunos son verdaderos *strips*, como *Consejos a los viajeros del futuro ferrocarril de Veracruz*, publicado el 20 de noviembre de 1872.

### El taller popular

Mientras que la litografía mexicana de vocación artística y regeneradora hace el retrato idílico de una sociedad en construcción, sin poder ni querer despojarse de una visión pintoresca y retórica



de lo nacional, los talleres de artes gráficas proliferan en todo el país y la demanda popular de publicaciones menos pretenciosas se generaliza. Cromos,

almanaques, calendarios, juegos, corridos, instrucciones para escribir cartas amorosas, cancioneros, gacetas, estampas, catecismos y novenarios de inspiración religiosa, cuentos infantiles, folletines, calaveras, programas de circo, libretos de obras teatrales, hojas sensacionalistas de insólitos sucesos horripilantes y crímenes sangrientos, se vuelven hábito y cotidiana necesidad popular.

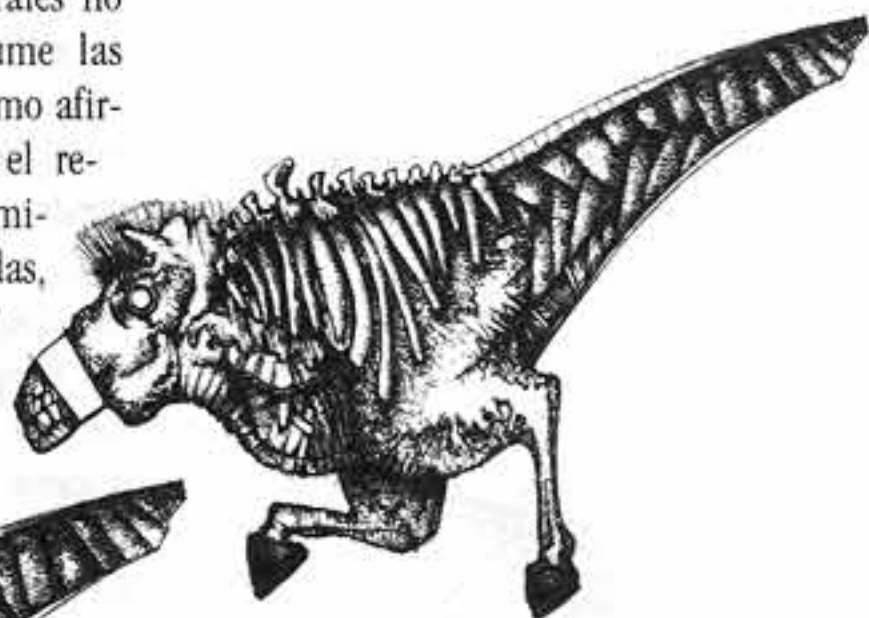
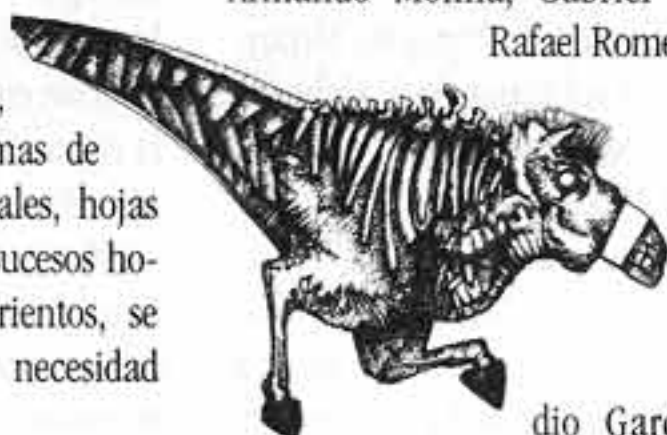
Sin afanes ideológicos o académicos, surge la figura del editor popular que encuentra su expresión más acabada en la persona de Antonio Vanegas Arroyo. Despreciado por la élite de su época, "el taller de Vanegas Arroyo — escribe Antonio Rodríguez—, [es] considerado la máxima expresión de lo plebeyo", es un ámbito en que las pretensiones estéticas y culturales no tienen cabida. El taller asume las supersticiones del pueblo y, como afirma Carlos Monsiváis, "hace el registro de las culturas denominadas, sus creencias profundas, sus diversiones y apetencias".<sup>7</sup> Del taller destaca la gigantesca figura del grabador José Guadalupe Posada, pero hay que recordar que

su obra está inscrita en una empresa colectiva, en la que él es tan sólo uno más de los artesanos del grabado, como lo son sus compañeros de trabajo y oficio: Manuel Manilla, Rangel y Valadez. Ya Luis Cardoza y Aragón ha señalado la integración de los grabados de Posada con las letras de los corridos, las décimas de los ejemplos y los textos de las hojas volantes que escriben Constancio S. Suárez, Arturo Espinoza, "Chónforo Vico", Ramón N. Franco, Armando Molina, Gabriel Corchado, Rafael Romero o Abun-

dio García, cuyas plumas anuncian tantas veces el fin del mundo, que en alguna ocasión se ven obligados a aclarar "ahora sí, que va de veras".

La línea jocosa y populachera que anima al taller se expresa tan certeramente en las imágenes como en las palabras, y los impresos son ejem-

plo de integración entre ilustraciones, texto, tipografía, viñetas, adornos y placas. En la hoja *El valiente de Guadalupe*, tan inspirada es la gráfica como las rimas que la acompañan:





*Una vida es la que tengo  
la misma que he de dejar  
si creen que me ando durmiendo  
todos se han de equivocar.*

Cuarteta en la que es imposible discernir si el ritmo inspira a los cantores populares o está inspirado por ellos.

Salidos del taller de Vanegas Arroyo y del buril de José Guadalupe se conservan algunos ejemplos de histo-

facen la demanda popular que, años después, con contenidos similares, se encargará de cubrir

la historieta mexicana. Como evidencia basta leer el texto de *La Calavera del Editor Popular*, en la que el elocuente fantasma de Vanegas define su labor:

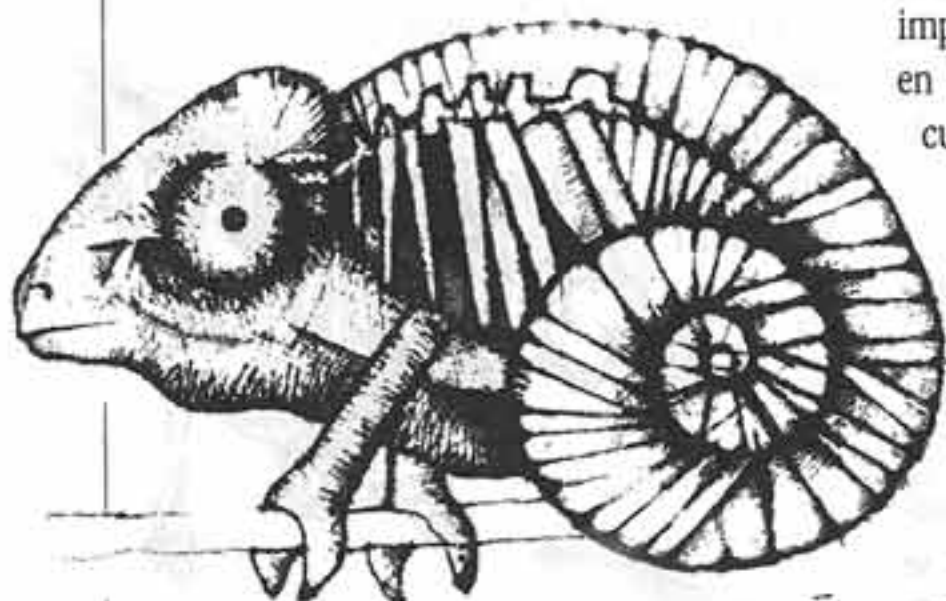
*Yo fui tipógrafo  
De gusto artístico  
Fecundo y pródigo  
Que publiqué  
Folletos múltiples  
Versos eróticos  
Cuentos y cánticos  
Con que logré  
Dar a las ánimas  
Tristes o tímidas  
Mil boras plácidas  
De distracción.  
Y a los espíritus  
De los escépticos  
Los dulces ímpetus  
De la ilusión  
Yo di a los jóvenes  
Para sus vírgenes  
Palabras mágicas  
De tal ardor  
Que en mil epístolas  
De regias páginas  
A lo más íntimo*

rieta. *Las aventuras de un ladrón de relojes*, fragmentados de la saga de *Don Chepito Maribuano* y *Por amar a una mujer casada* — en la que don Chepito ocupa también el papel protagónico— son las únicas evidencias de la incursión de la mancuerna Vanegas Arroyo-Posada en el lenguaje de la histo-

rieta. De la época en que Posada aún no se integraba al taller de Vanegas Arroyo son las litografías narrativas de viñetas múltiples: *El viaje de su paternidad* y *Un diputado de provincia*, que se publicaron en la *Patria Ilustrada*, de Irineo Paz.

Sin embargo, se puede afirmar que toda la obra del taller presagia el mundo y los temas de la historieta futura. En una época en que el lenguaje de los *comics* es apenas un balbuceo, las ediciones de Vanegas Arroyo satis-





*Llevé el amor  
Llené los ámbitos  
De esta República  
Con mil epítomes  
Para enseñar  
El dulce símbolo  
Que guardan candidas  
Las flores poéticas  
A descifrar  
Cuentos fantásticos  
Que pueblan horribos  
Genios y Cíclopes  
Brujas también  
Duendes escualidos  
Espectros lúgubres  
Reinas y príncipes  
Y monstruos cien  
Yo edité pródigo  
Para los cándidos  
Niños bellísimos  
De esta ciudad  
Y aquestos ángeles  
Que bien conocenme  
Sonríen mirándome  
Con gran bondad.*

### **La casa Maucci de la calle de El Relox**

A fines del siglo XIX, la sociedad parece dominada por una sed inagotable de imágenes. Periódicos, revistas con caricaturas, hojas volantes, folletines ilustrados y todo tipo de publicaciones, se expenden profusamente en la ciudad de México y las capitales de provincia. La producción nacional y las

importaciones conviven en un mercado en constante crecimiento. Analfabetos y cultivados consumen, por igual, la producción gráfica de la época. La casa Maucci Hermanos, con sede en Barcelona, exporta a Hispanoamérica, a través de sus filiales en México, la Habana y Buenos Aires, publicaciones que cubren el amplio espectro de la literatura popular castellana de la época. Folletines románticos, libros de aventuras, novelas costumbristas y picarescas, historias de viajes, así como los Juegos de la Oca y la Lotería, llegan a nuestro país, y son distribuidos por el expendio que establecen los hermanos Maucci en la calle de El Relox. Entre los múltiples productos que los Maucci introducen a México, se encuentran las aleluyas y romances: hojas de colores de gran formato, impresas con grabados que tienen su origen en las "aucas" catalanas, los "catchpenny prints" ingleses y los "canards" franceses y que desde el siglo XVII se vendían en ferias y mercados del viejo continente. Las aleluyas de Maucci narran en forma de historieta, con secuencias de grabados y apoyaturas de textos rimados, aventuras picarescas y galantes, sucesos políticos, crímenes famosos, vidas de santos y herejes, etcétera.

Hoy es difícil discernir si algunos de los cientos de aleluyas de Maucci se realizaron en México o si se trataba únicamente de material europeo. Sin embargo, con la formación de los primeros lectores de las aleluyas se popularizan vidas ejemplares, textos de la literatura clásica como el *Licenciado Vidriera*, y se difunden juegos y literatura infantil. Pero algunas aleluyas se dedican a historias galantes de tono subido y a una picaresca gozosamente vulgar y hasta escatológica, como en el caso de *La historia de un cesante en Noche Buena*, que presagia el estilo de la historieta adulta, que tanto éxito tendrá años después en nuestro país.

## La gráfica política

Las tradiciones de la gráfica y la literatura popular abonan el territorio en que nace la historieta, y de ellas adquiere sus rasgos nacionales. Otras influencias, formales y narrativas, de origen europeo y norteamericano, se incorporan en los albores del siglo XX, cuando, animada por el espíritu de la modernidad, la historieta perfecciona su lenguaje y se constituye en elemento obligado de toda publicación que aspire a un público masivo. Sin embargo, nuestras tradiciones culturales no son relegadas por las formas y contenidos nuevos, por el contrario, se reproducen y permanecen a lo largo de toda la historia del *comic* mexicano.

En los años veinte, el costumbrismo y la búsqueda de tipos populares son los signos definitorios de las primeras historietas mexicanas modernas. En la década de los treinta, el tremendismo de las hojas volantes, el folletín romántico y la versión nacional del humor negro, que tanto trabajaron Posada y Vanegas Arroyo, se incorporan al *comic* mexicano.

Por momentos parece que la historieta nacional quisiera liberarse de los fantasmas del pasado. En ciertos periodos de su historia incurre en un mimetismo tan profundo con los *comics* norteamericanos que parece perder su mexicanidad. Pero siempre que se aleja demasiado de sus raíces populares pierde fuerza, originalidad y penetración, y pronto regresa a sus fuentes.

De la misma manera que la historieta mexicana abreva en la tradición, el folclor popular se alimenta del *comic*. Los temas, personajes e imágenes consagrados por los "monitos" se hacen presentes en la plástica de los pintores populares, en la artesanía de juguetes infantiles, en los decorados de las ferias, en canciones y corridos, en mercados callejeros y hasta en las leyendas que pregonan la tradición oral.



Si la historieta mexicana tiene su origen en las hojas ilustradas de romances y corridos, rezos, oraciones o simples avisos, los antecedentes periodísticos de nuestro *comic* hay que buscarlos en la prensa política decimonónica y su poderosa gráfica satírica.

Sin duda la ilustración de ficciones literarias o crónicas de costumbre, producen colecciones de viñetas secuenciadas y con pies extraídos del texto que prefiguran al *comic*. Ahí están las litografías que acompañan a *La Quijotita y su prima* o a *El periquillo sarniento*, y sobre todo los espléndidos dibujos con que Casarín, Villasana y Alamilla ilustran la colección de novelas costumbristas de José Tomás de Cuéllar "Facundo", titulada *La Linterna Mágica*. Aquí Villasana compone planas de viñetas múltiples, secuenciadas y con pies, que preludian, sin lugar a dudas, las historietas que el mismo autor realizará pocos años después, en *El Abujote*, *La Epoca Ilustrada* y *México Gráfico*.

Otros precedentes del *comic* mexicano son las historietas contadas a través de viñetas y didascalias. Esta técnica de relato, tomada de las "catchpenny prints" inglesas o de las "aucas" catalanas y las "aleluyas" españolas, es empleada con fines de sátira política por el anónimo autor de "Santa Anna a

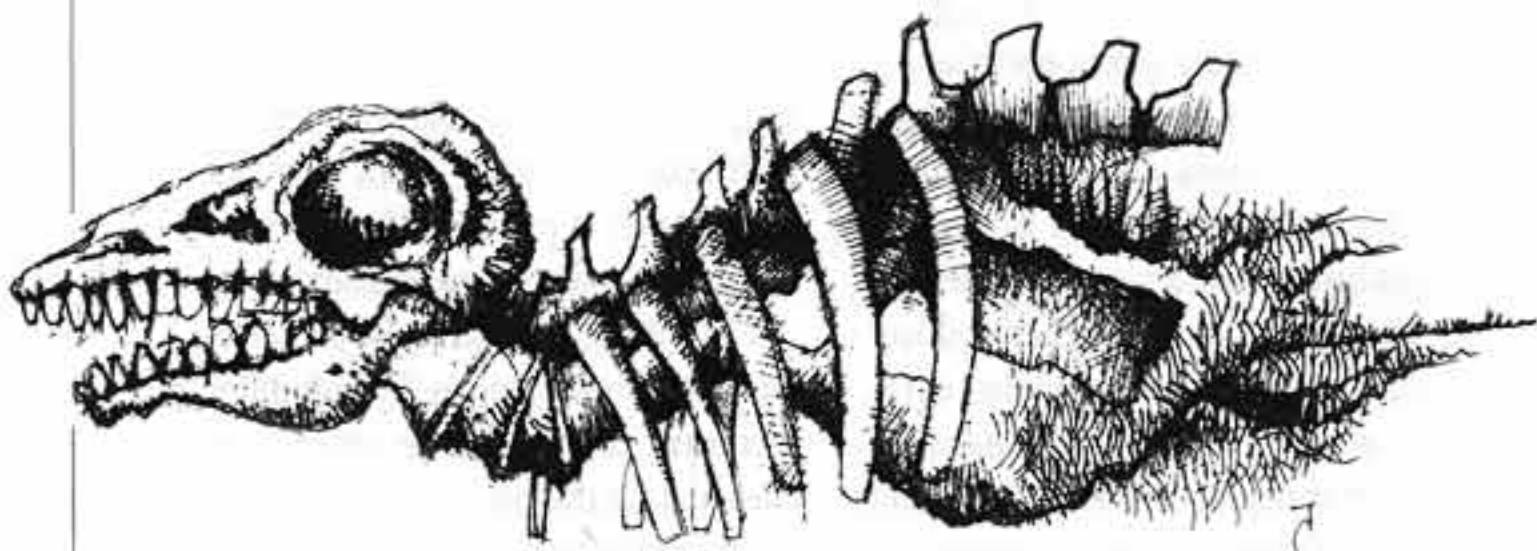
la faz de sus compatriotas", quien nos relata la historia del dictador en dos planchas con veinte viñetas cada una, publicadas en 1856 y 1857 en la primera y segunda entregas del "Calendario de Pedro de Urdimalas".

No es casual que en todas estas prefiguraciones del *comic* haya una intención satírica: crítica social o denuncia política. Pero es en la prensa política propiamente dicha donde surge con más nitidez y originalidad el nuevo lenguaje.

El autor de las primeras historietas aparecidas en *El Abuzote* es Vi-

nalmente, hay también historietas mudas, como "Las aventuras de dos frenólogos en Frankfort" en la que el dibujante se burla de Blas Balcárcel, secretario de Fomento en el gobierno de Lerdo.

Villasana muestra un notable dominio sobre el lenguaje del *comic*. En sus trabajos, apoyatura y viñeta jamás se reiteran mutuamente y su combinación siempre dice más que una y otra por separado. De hecho su estilo radica, precisamente, en el contrapunto burlesco entre texto e imagen.



llasana, entonces joven dibujante que a los 24 años ya era poseedor de un estilo suelto y eficaz en la mejor tradición de los maestros Hernández y Escalante. Desde sus primeros trabajos, Villasana procede sistemáticamente a desdoblarse el chiste político en viñetas múltiples y sucesivas, expresando a través de secuencias narrativas, ideas que de otra manera no serían comunicables. En ocasiones el texto es hilo conductor y las imágenes, sin unidad espacio-temporal o dramática, operan como contrapunto irónico. Ejemplo de esto son algunas de las planchas tituladas "Editorial", que publica en las páginas centrales del semanario. En otros casos, el eje es una pequeña historia relatada por medio de viñetas y apoyaturas combinadas. Fi-

Ciertamente en estas historietas no hay globos —como no los habrá en el *comic* mexicano sino hasta 25 años después—, pero Villasana traza los textos sobre la plancha dándoles una función plástica y ocasionalmente dibuja onomatopeyas, como en la última viñeta de "El maestro de baile".<sup>8</sup>

Tampoco hay aquí personajes reiterados del tipo de "Max y Moritz", héroes de *comic* creados por el alemán W. Bush, nueve años antes, pero en compensación, el presidente Lerdo y sus ministros aparecen, una y otra vez, fisonómica y moralmente tipificados: Blas Balcárcel, secretario de Fomento, rechoncho, calvo y de nariz prominente, es duro de entendederá; Ignacio Mejía, secretario de Guerra y Marina, estirado y presuntuoso, porta un gran

machete y es proclive a la represión, etcétera. Finalmente, el espíritu contestatario del pueblo encarna en *El Abui-zote*, emblema de la revista: un pícaro desgreñado y chimuelo con alas de murciélago y patas de gallo, siempre armado con un tridente.

*El Abui-zote* desaparece en 1876, pero Villasana seguirá cultivando y promoviendo la historieta durante su larga y exitosa carrera como dibujante y editor. En 1883, colabora en *La Patria Ilustrada*, semanario que aparece los lunes como suplemento de *La Patria*, diario de México que edita Irineo Paz. En las páginas de esta revista, Villasana publica caricaturas de sátira social y, en algunas portadas, espectaculares cartones de viñetas múltiples que constituyen verdaderos ejemplos de *comic* analítico. En el mismo año el ilustrador trabaja también para *La Época Ilustrada*, semanario de "literatura, humorismo y caricaturas" que aparece los lunes como suplemento del diario *La Época*. De la publicación se encarga "Villasana, Ignacio Haro y Cía. Editores", y las historietas ocupan un lugar preponderante; algunas son de Villasana, pero la mayoría son reproducciones de trabajos europeos, del español Apeles Mestres, del alemán Jeus y de los franceses Lafosse, Denove y Michel. En diciembre de 1884, Villasana abandona la sociedad y sus dibujos son sustituidos por los de un mal imitador que firma "Frimus". Pero cuatro años después, el litógrafo incursiona de nuevo en el periodismo con la publicación del semanario *México Gráfico*, del



que es director y dibujante y para el cual realiza historietas.

*El Hijo del Abui-zote* continúa la tradición de su padre: junto a la caricatura y el chiste político de un sólo cuadro, aparecen las planchas de viñetas múltiples y las historietas propiamente dichas. La mayor parte de la gráfica de *El Hijo del Abui-zote* es de crítica al sistema; pero también hay costumbrismo y no faltan muestras de humor blanco en historietas sin intención política. Los globos están ausentes, pero en algunos trabajos como "Observaciones desde ultratumba", publicada el 24 de febrero de 1901, las expresiones de los personajes están dibujadas sobre la viñeta.

En *El Hijo del Abui-zote* aparecen algunas historietas firmadas con el seudónimo "Tirso Tinajero". Pese a su gráfica pobre y humor pedestre, se justifica mencionarlas porque algunas de ellas desarrollan anécdotas ubicadas en la época de la Conquista, recurriendo a una gráfica inspirada en los códices precolombinos, en lo que se antoja un intento involuntario de darle argumentos a la hipótesis arqueologizante de que los tlacuilos fueron precursores del *comic* mexicano. No hay tal, pero los trabajos de Tinajero son, cuando menos, curiosos ◉

<sup>1</sup>Freud, Sigmund, El chiste y su relación con el inconsciente en *Obras completas*, v.8, Argentina, Amorrortu, 1991, pp 54.

<sup>2</sup>Bartra Roger, "La izquierda..." *La Jornada Semanal*, 8 de noviembre de 1992.

<sup>3</sup>Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*.

<sup>4</sup>Vale la pena revisar algunos trabajos del Seminario de Descolonización que coordina el doctor Rubén Bonifaz Nuño.

<sup>5</sup>Villegas, Abelardo *Filosofía de lo Mexicano*

<sup>6</sup>Desde Samuel Ramos, pasando por el grupo Hiperión hasta las propuestas de Octavio Paz, ha habido una incesante búsqueda del ser del mexicano. Sin embargo vale la pena señalar que como ha dicho Luis Villoro, la visión endógena ha encapsulado la visión de la filosofía de lo mexicano.

<sup>7</sup>Monsiváis, Carlos, *Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor*, Departamento de Bellas Artes del gobierno de Jalisco, Guadalajara, año 2, núms. 9/10. México, 1975.

<sup>8</sup>*El Abui-zote*, 1874.