

# historia cómica de la tragedia

(Apuntes acerca de las virtudes del subdesarrollo en las historietas cómicas mexicanas)

ANTONIO DELHUMEAU

El destino de las historietas cómicas en México es un signo más de nuestra situación dependiente, colonizada. No existen todavía *comics* nacionales dirigidos en forma particular a las clases medias ascendentes y a las burguesías. Y en tanto que las ideas dominantes, también en nuestra sociedad, no son otras que las ideas de las clases dominantes, en la medida en que éstas son dueñas de los medios de producción cultural, es posible apuntar que los prototipos deseables en lo social y añorados en lo psicológico y moral, provienen del exterior: *Superman, Batman, la Pequeña Lulú, Lorenzo y Pepita, El mundo de Disney, Tom y Jerry, Tarzán*, etcétera.

Las clases medias mexicanas se escinden, como siempre, entre quienes refuerzan en forma directa y sin ambages la hegemonía de los símbolos dominantes —*Lágrimas y Risas, Memín Pinguín, La familia Burrón, Capulina*, por ejemplo— y quienes proponen y ensayan nuevos valores en algún punto intermedio entre el populismo manipulativo y una más asumida conciencia popular —*Chanoc, Los Supersabios, El Payo, El Mulato, Torbellino, Kalimán, El Yaqui Justiciero*. En este ensayo tomaremos como eje esta última línea de *comics*, y dentro de ella a la conciencia trágica de la historieta cómica mexicana. Se trata de un análisis de polos, con relación a los *comics* norteamericanos, mucho más fuctífero que el extravío del primer tipo de historietas mexicanas dentro de los vecicuetos culturales que traducen a términos vernáculos

los símbolos imperativos de la metrópoli, de los siempre ocultos-presentes y abrumadores vecinos.

¿A qué realidad social, política y psicológica nos remite la cultura viva, operante, en proceso, de las historietas cómicas mexicanas? ¿En qué medida se apoya en el mismo género tal y cómo se produce en los estados Unidos y en cuál lo rechaza? Es tanto como preguntarnos acerca de la posición básica y profunda que en la cultura nacional se asume frente a nuestras carencias y las posibilidades de satisfacerlas, es decir, frente al tipo de desarrollo que estamos predispuestos a asumir como destino propio.

En tanto que una de las más graves desigualdades de clase consiste en que los niños de las clases medias dominantes sí tienen infancia, mientras que en las clases populares el trabajo temprano —formal o casero— y el desamparo familiar sustituyen pronto al juego y la protección paterna, sólo los niños de clases privilegiadas gozan de *comics* infantiles, a través de los cuales ensayan sus fantasías y dan rienda suelta a sus más imaginativos deseos, por su parte, los niños de regiones populares, que a través de algún mecanismo de grupo han podido adquirir las historietas dirigidas a su clase, se asoman así en la fantasía como en la realidad, en forma prematura, a un mundo infantil-adulto —pero nunca adolescente— distorsionado, estático, persecutor y muchas veces desgarrado. El mundo cultural de las clases populares se muestra casi

homogéneo en sus edades, mientras que la pausada, cuidadosa y progresiva diferenciación de edades en la cultura cómica norteamericana traducida al español ayuda a garantizar que las clases dominantes lo sigan siendo y que las clases medias aumenten su capacidad para negociar el ascenso hacia los grupos elitistas.

Los niños de las clases medias y dominantes gozan, entre otros lujos, de fantasear que son animalitos y que los animalitos son niños, en una eterna y bucólica fantasía rousseauiana siempre adaptada a los nuevos laberintos urbanos. Los niños de las clases populares viven por su cuenta el mito del salvaje de Rousseau desmistificado, inmerso en el mundo de la precariedad, de la escasez y de la carencia cada vez más consciente de sí misma, y en esta medida no pueden ni quieren asumirse en sus fantasías como perritos, gatos, ratones o patitos. Se contemplan en sus embrujos más aterradores, rodeados de espectros, hechizos benevolentes —que nunca los ayudan a encontrar soluciones definitivas o estables— y de todo tipo de figuras demonizadas, ya sea ligadas al sexo, la represión política y social o a terroríficas figuras paternas y añoradas presencias maternas.

Los *comics* norteamericanos no sólo satisfacen a los niños mexicanos de clases medias y dominantes, en su identificación con las fantasías de gratificación permanente y sin límites que les simboliza la metrópoli. También definen signos y señales propios de la adolescencia; Archie, Susy, y toda la serie que juega con el modelo representado por ellas, plantean como aspecto central la búsqueda de prototipos por parte de jovencitos y jovencitas y su encarnizada lucha por defenderse, con hiriente sarcasmo, de las fuertes figuras adultas. La presencia del sexo es divertida en el estricto sentido de que evade el erotismo, la pasión sexual e incluso el romanticismo. Ello implica que, si bien esta cultura ha superado la época romántica de la idealización amorosa, no ha logrado estructurar todavía el único valor sexual que parece poder sustituirlo: el erotismo abierto e imaginativo, comprometido y estable. En algún punto intermedio entre el cielo romántico y el sexo todavía soterrado en los infiernos de la cultura *precisamente subterránea*, la adolescencia de clase media norteamericana se extravía en un limbo de provocativas presencias femeninas y promesas masculinas incumplidas.

Por lo que hace a la cultura sexuada, es muy interesante y revelador observar que, si bien en los Estados Unidos no existe una censura abierta, como la que hay en México, ello no es una muestra de libertad en el estricto sentido de capacidad para superar la represión. Si en el *porno-comic* norteamericano los hombres sufren y gozan pasivamente los manejos orales, manuales y vaginales de sus mecanizadas y activas compañeras sexuales, jamás amantes, esposas, o madres, en el *comic* mexicano de nuevo tipo —en *El Payo* por ejemplo—, una mujer plena de senos y caderas, de mirada tierna y pasional, se entrega en forma abierta y sin mayor ocultación o temor de su embarazo ya avanzado, al charro que recupera a todos los Jorges Negretes, a los Pedros Infantes, a las figuras que siguen encontrando mayor aceptación que cualquier otro programa, cuando aparecen en la televisión mexicana. Si en la historieta sexuada nacional los amantes aparecen vestidos durante los símbolos copulatorios, se encuentran en rigor mucho más plenos y abiertos en su desnudez emotiva que las figuras sólo fisiológica y exteriormente desnudas de los pudibundos y puritanos dibujos inactivos de la pornografía en boga en los Estados Unidos.

Y al manejo del erotismo y la sexualidad como las dos modalidades mexicana y norteamericana, corresponde puntualmente el manejo de la técnica, y con ella de la filosofía tecnocrática.

Frente a la visión optimista, de “todo está bajo control”, de regulación homogénea y de aceptación universal, puesto que responde a normas y filosofías pragmáticas y automáticorreguladoras, que hoy se presuponen universales, de los *comics* norteamericanos, las historietas mexicanas nos enfrentan a la desazón, el caos, la pasión, el odio y la muerte. Constituyen en forma reiterada y a través de mil máscaras demoniacas, gozosamente diabólicas, la historia cómica de una tragedia: la del héroe que sólo llega a tiempo para vengar la derrota y la masacre de su pueblo, pero no para impedir la de niños degollados o descerebrados por fuerzas malignas; aquella historia que recupera el pasado en apariencia ya trascendido, en síntesis de violencia y estupro perpetrados por hacendados y militares, empresarios gringos y granaderos, sobre peones acasillados y jóvenes ardorosas de frías y estereotipadas clases medias, en contra de charros y estudiantes revolucionarios, todos apretados en un solo *torbellino*,

en un mismo prototipo *mulato*, en un ambiguo y omnicompreensivo héroe *payo*.

Y aún cuando parece que la resistencia latina ha ido cediendo el paso a la conquista cultural sajona, la pasión se muestra en estas fantasías populares con toda su fuerza casi intacta, como base de la identidad de quienes encuentran por todos los componentes múltiples de su mestizaje, razones para la violencia y el ardor emotivo. La oposición consciente e intelectual —tanto en la política como en la cultura— frente a la rigurosa y ordenada realidad que proponen los anglosajones, sobre todo en su modelo extremo y superdesarrollado de los abrumadores vecinos norteamericanos, sólo aparece en forma tímida y esporádica. En los ensueños colectivos en cambio, en las fantasías de la cultura nacional, se observa un claro mecanismo de defensa frente a la obsesiva y compulsiva cultura norteamericana.

En los *comics* estadounidenses los héroes suelen serlo en forma permanente, y siempre tienen razones supuestamente científicas para actuar (proviene de un planeta desaparecido, en el caso de *Superman*; han adquirido sus destrezas a través de experiencias concretas y con una secuencia que busca ser coherente, en el caso de *Tarzán*; se valen con talento y habilidad de artefactos mecánicos de la más diversa índole en el caso de *Arsenio Lupín*, *Batman* y *Fantomas*. En las historietas cómicas mexicanas los héroes casi siempre están heridos, a la defensiva, presos; su carácter mitológico se explica por su fuerza física y emotiva, su arraigo en un pueblo que por más numeroso que sea siempre se encuentra desamparado frente a los tiranos, siempre a punto de morir, llegan después de la tragedia, de la mortandad, listos para la venganza, durante la cual son de nuevo heridos, perseguidos y casi aniquilados. Y éste es el caso tanto del *Yaqui vengador*, como de *Kalimán* y a veces de *Chanoc*, y una y otra vez es el caso de *El Mulato* y *El Payo*. Los *Supermachos*, primero, y *Los Agachados*, después, junto con *Torbellino*, en cierta manera han contribuido a la pacificación de la conciencia social y popular al presentar la fantasía concreta del triunfo de los prototipos indígenas, campesinos y obreros marginados, por su habilidad y audacia frente a las fuerzas represivas y manipuladoras que siempre son vencidas. Y esta idealización de los explotados, esta negación de la hegemonía de las clases dominantes, es una fantasía al

servicio de la conservación del equilibrio actual entre las diversas clases sociales.

En términos culturales, las fantasías contestatarias de los intentos hegemónicos por imponer normas rígidas y pautas estereotipadas, provenientes del modelo norteamericano, se encuentran más en *El Mulato* y *El Payo* que en *Los Supermachos* y *Los Agachados*, cada vez más intelectualizados y menos dispuestos a competir en forma efectiva por la aceptación del interés popular con base en las reglas propias de su imaginación. Esta tendencia a presentar mensajes que traducen estereotipos cultivados, lo único que logra es dejar el campo libre a la inseminación artificial de los valores y las fantasías norteamericanas que crecen y fructifican en la imaginación infantil de las clases medias y dominantes. La dificultad para mantenerse en términos imaginativos, apegados a sus personajes y a sus situaciones posibles, se contempló en primera instancia en el proceso de acartonamiento y falsa sofisticación de *Los Agachados* y *Los Supermachos* y muy pronto se incorporó a esta misma dinámica una historieta reciente, defensora latente de los grupos liberales dentro del Estado frente a los diversos grupos de presión: *Los Penitentes*. En aquellos momentos en que *El Torbellino* juzga las ligas entre la represión política y la manipulación sexual, diferenciándola de una conciencia social crítica ligada con un erotismo genuino, logra conducir los símbolos de sus compañeros, *El Mulato* y *El Payo*, a los niveles contestatarios de las clases medias estudiantiles, que encuentran en Marcuse su representante teórico. El hecho de que la cultura comicotrágica de esta línea de historietas mexicanas no sea ajena a las preocupaciones intelectuales —lo cual ha provocado un interés abierto de muchos intelectuales por los *comics*—, se muestra en los *collages* de frases filosóficas y sociológicas que es posible rastrear, sobre todo a través de *El Payo* y de *Chanoc*.

La cultura norteamericana dominante y las clases que intentan recrear con ambivalencia sus valores, justifican cualquier acción social, política y económica por más irracional que sea —la guerra de Vietnam en el extremo— a través del mecanismo de escindir en forma tajante y polarizada las acciones heroicas de los actos antisociales. Y casi siempre la ciencia y la técnica actúan al lado de los buenos. Estas fantasías reproducen y orientan la escisión dentro de la sociedad norteamericana entre el justo y correcto cumplidor de

su deber cotidiano, en forma normal y regulada, y el caótico *out-law* que en su forma delincencial o en su modalidad *hippie* es mantenido por la propia civilización industrial como un medio para ensayar, a través del recurso a la reacción extrema, nuevas alternativas culturales y formas de organización y de lealtad abiertas a los impulsos emotivos y pasionales que han sido reprimidos y enucleados de las versiones *standard* del modo americano de vida.

En los *comics* mexicanos no se presenta esfuerzo alguno para justificar o explicar fantasmas y aparecidos, y la ciencia aplicada a la técnica casi siempre se encuentra al servicio de los villanos. Es utilizada por Robert el rehecho robot humano norteamericanizado de *El Mulato* y por los científicos homosexuales, oportunistas y ambiguos de esta misma historieta. Aparece como parte del mundo de los científicos demoniacos que ambicionan dominar el planeta y que han de ser enfrentados una y otra vez por *Kaliman*. Incluso *Los Supersabios* casi siempre utilizan su sentido común y su arraigo en el pueblo y sólo acuden a sus conocimientos químicos cuando no les queda más remedio, y siempre en forma mágica y sin esfuerzo de fundamentación, a diferencia del Médico Asesino que se alía con científicos dominadores del mundo. Esta división entre fantasías impulsivas, en ocasiones sofisticadas intelectualmente, e imaginaria técnica y científica, explica en parte el mucho mayor atractivo que para los niños mexicanos de clases medias han tenido *Tarzán*, los personajes de Salgari y las diversas leyendas orientales, que la ciencia-ficción infantil de Julio Verne, más exitosa dentro de las tradiciones y expectativas anglosajonas.

Como lo ha hecho ver Mariclaire Acosta (*Revista de la Universidad*, julio 1973), los *comics* norteamericanos no reconocen la existencia de clases sociales, y el éxito económico como valor central parece depender en forma exclusiva de la capacidad psicológica individual. El mundo contemporáneo queda reducido a una modernización acéptica y sin conflictos y cualquier primitivismo o recurso al pasado se dibuja dentro de un mundo simbólico-folklórico, casi siempre inerte y de utilería.

En el *comic* mexicano aparece en la conciencia popular la permanencia viva del hacendado, de la tienda de raya, de personajes que al mismo tiempo se com-

portan como los gatilleros del hacendado y como revolucionarios, síntesis de Palomera López, y de matones a sueldo de caciques porfiristas, apoyados por un ejército regular que aparece en la cosmogonía represiva del 2 de octubre, nuevo y genuino día de las muertas en el país.

En síntesis, mientras las clases medias y dominantes asumen y superan durante la infancia y la adolescencia las fantasías que los conducen a una adultez adaptativa, muchas veces exitosa de acuerdo con los valores y estándares de la sociedad del consumo económico, cultural y de poder, líderes incipientes mesocráticos se dirigen a las clases populares emergentes para mostrar sus símbolos afectivos y vernáculos como los últimos reductos de la resistencia frente a la avasalladora hegemonía de la cultura imperial norteamericana. Si Edmundo Flores ha dicho que la única solución de nuestro desarrollo se encuentra en la integración apresurada a los modos estratégicos de los Estados Unidos (*Vieja Revolución, nuevos problemas*), y Rodó es el culpable de atribuir valores afectivos a la resistencia latinoamericana (entrevista con Edmundo Flores, en "Diorama de la Cultura", 11 de noviembre de 1973), Flores tiene razón dentro del contexto de las clases dominantes y José Enrique Rodó mantiene su validez de clásico al haber traducido el esfuerzo, todavía hoy vigente en la cultura populista mexicana, por mantener una identidad frente a la disgregación interna y la abrumadora expansión de los norteamericanos. Por supuesto que ninguna de estas tendencias habrá de triunfar aislada, en tanto que se dialectizan en forma permanente: los resultados autóctonos y agringados a la vez, se observan en la otra línea de los *comics* mexicanos, en la cultura híbrida que representa el drama de ser comediantes, de tomar papeles prestados, de requerir siempre prototipos ajenos y medirnos —con la depresión resultante— de acuerdo con ese modelo. Es la historia que nos presentan la *Familia Burrón* y la familia de *Lágrimas y Risas*, de *Memín Pinguín*. Pero ésa es otra historia, la que hacen muchas veces sin saberlo las clases que se definen como ascendentes dentro de la escala del conformismo México-norteamericano, y es también el destino consciente, manifiesto, de las clases dominantes, hegemónicas, por el momento reguladoras del rumbo-clave que ha de seguir en los próximos años este país.

Pronto comenzarán, sin embargo, los intentos para

retraducir al nivel de las clases medias los símbolos que se han ensayado para las clases populares a través de la línea de historietas que hemos bosquejado. Será sin duda la señal de una mayor seguridad en la hoy pequeña y desmembrada, bucólica y mágico-intelectualizada conciencia cultural independiente. No importa, esto sólo constituye un signo más de la dificultad de atravesar el ensueño norteamericano para alcanzar una

recuperación vigente y actualizada de las fantasías mexicanas. Este esfuerzo adquiere la magnitud de una nacionalización de nuestros ensueños. Lo decisivo es que ésta es posible sólo cuando en la práctica se movilizan de hecho esfuerzos sociales y políticos por superar la dependencia, por lo menos en el grado a que hemos llegado, vergonzantemente, a desear primero y a necesitar después.

