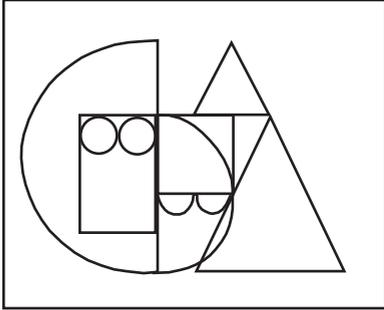


CULTURA POPULAR



Carlos Monsiváis*

Culture populaire, régionalisme culturel, identité culturelle, culture orale, culture vivante, culture quotidienne, culture ordinaire... les vocables sont multiples pour rendre compte des réalités culturelles ou des expériences culturelles que désignent ces concepts.

Raymundo Labourie

* Escritor, investigador, miembro del Departamento de Investigaciones Históricas del INAH.

REÍR LLORANDO

(Notas sobre la Cultura Popular Urbana)

A Eugenia Huerta, por su estoicismo telefónico.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

Estas notas no se proponen ser, ni de lejos, una historia de la cultura popular urbana en México. Son ensayos que remiten a momentos culminantes de esa cultura y a ciertas claves de su interminable transformación. Faltan temas primordiales: la televisión y la radio, ejemplos importantes. Pero la intención, repito, no es totalizadora. Por ahora, me conformo con señalar algunas maneras en que, pese a la represión y la deformación industrial, una cultura se va haciendo dificultosa y divertidamente desde abajo.

Carlos Monsiváis

REÍR LLORANDO

LOS ORÍGENES: Los siglos virreinales

Durante los tres siglos virreinales, la religión y el gobierno español son los ejes de la vida cotidiana. La religión es la única (y omnipresente) explicación de la realidad: de allí venimos, hacia allá vamos, esto nos constituye, la fe y la obediencia, el perdón y la gracia. El Rey es la presencia intangible, la fuente de todos los dones cuya lejanía acrecienta la insignificancia de los súbditos y la (relativa) grandeza de sus enviados directos. Y la Iglesia y el Estado español se manifiestan (se revelan) a través de las grandes festividades que la plebe convierte en sucesos de su intimidad: el Nacimiento del Niños Dios, la Crucifixión del Hijo Bienamado, la llegada del nuevo virrey, la quema de incrédulos, el paseo de las imágenes, las procesiones que enaltecen al copiosísimo santoral. A la vera de estos ritos de iniciación, los cohetes esparcidos, las pompas que enceguecen a multitudes harapientas, el respeto debido a las majestades de este y del otro mundo.

Santos y milagros; oidores y encomenderos; conquista y catequización. A lo largo de trescientos años, la religión vertebró la comprensión y el ejercicio del mundo: el vasallaje es también una extensión de las creencias, estos dominios que son de la Creación pertenecen, por lo mismo, a Dios Nuestro Señor, sólo a Él, que en su turno los ha delegado a la Corona de España. Por eso, la vida colonial en su conjunto gira en torno de un poder que representa formalmente a la divinidad, y de las instituciones religiosas que son parte indelible del poder. Y los polos de la emotividad personal y colectiva son la sujeción al régimen de virreyes, encomenderos y oidores, y la servidumbre ante obispos y clérigos. Las fiestas del Espíritu son las pruebas de la inexistencia civil: las ceremonias de entronización del mando, la Semana Santa, la Natividad, el corazón contrito y humillado, el júbilo programado y genuino.

No hizo igual

Sobre todas las cosas, la plebe se aprovecha crecientemente de Nuestra Señora la Virgen de Guadalupe, quintaesencia de realidades y transfigura-

ciones, a la que –por razones del color de piel y el tamaño de la desesperanza– pronto hacen enteramente suya los indígenas y los primeros grupos hacinados en los andurriales de la ciudad española y criolla. *No hizo igual con ninguna otra nación.* Una Virgen, espejo racial que indica el *verdadero milagro* de las apariciones del Tepeyac: eludiendo a los españoles, la Guadalupana mostróse primero a un indígena; *Guadalupe-Tonantzin*: sincretismo de dominio, reivindicación de la epidermis y fenómeno rigurosamente nacional. Con rapidez, la religiosidad se convierte en la primera cultura del nuevo pueblo indígena y mestizo, que retiene y transforma a sus antiguos dioses, multiplica símbolos y construye dificultosamente su visión del mundo. La devoción persiste entre cambios políticos y vuelcos sociales, ignora la secularización liberal y la modernización capitalista, enlaza de un golpe religión y nacionalidad. Existes, Virgen, gracias a nosotros y nosotros existimos gracias a ti. Rezarte es invocar favores al cielo y sabernos mexicanos. Todavía no hay nación, pero el uso distintivo del fervor piadoso ya la anuncia.

En la Villa de Guadalupe, una zona relativamente autónoma de la mentalidad popular acude al fanatismo (que es también acorralamiento y comprensión de lo circundante a cualquier precio) para expresarse, y dar lugar a una cultura que por sus condiciones de existencia no tolera términos medios, se arraiga en la exasperación y hace de la entrega a Lo Sagrado el principio de una identidad que en algo participa de la idea de *pueblo elegido*. Óyenos, Madrecita: el amor sin condiciones que te profesamos es prerequisite de una nación que todavía no sabe que lo es, de una cultura popular que tardará siglos en llamarse así, de una existencia miserable cuyas mínimas salidas humanas dependen de los vínculos con lo divino. Al convertirse forzosamente, los indígenas inventan su religión, y de ella derivan sentido del espectáculo y de la-aglomeración-que-vale-la-pena. Allí se educan ética y estéticamente, contemplando los “carros, danzas e invenciones muy buenas” del día de Corpus o del día de San Hipólito, y los paseos solemnes del Virrey, la Audiencia, los cabildos, las órdenes monásticas, el clero secular, el claustro de la Universidad, los inquisidores, las archicofradías. Los fastos impresionan a los conquistados y a sus hijos, el lujo de ornamentos e imágenes es un programa político, la procesión misma es un medio masivo que transmite las imágenes del cabal sometimiento.

¿Cómo, si no por el lujo y la organización profana, se intimida y persuade? El espectáculo lo es casi todo, y lo que no cubre no se registra, el trabajo exhaustivo, la carencia de los derechos elementales, el modo en que se va fraguando, desde la esclavitud, el simulacro de los goces en libertad. Las festividades profanas participan también de una aguda dosis teatral. Manuel Romero de Terreros en *Torneos, mascaradas y fiestas reales en la Nueva*

España describe la muy famosa fiesta de los juegos de cañas; los ejercicios copiados de las antiguas zambras de los moros, que sirven de pretexto para caballeros bien montados a la jineta y lujosamente vestidos, con lanza en la diestra y adarga en el brazo izquierdo, que se dividen en escuadrones de diversas libreas, llamadas “cuadrillas”, cada uno con su “cuadrillero o capitán”, jefe de cuatro, seis, ocho o más combatientes. Entran a la plaza por cuatro distintas puertas, al son de oboes, sacabuches y otros instrumentos, y en los juegos más solemnes cada cuadrilla va precedida por numerosos pajes conduciendo mulas cargadas de cañas, cubiertas por un palo de brocatel. Reunidas las cuadrillas en el centro y entregadas las lanzas a los escuderos respectivos, se toman cañas y empieza el juego, que consiste en diversas demostraciones de agilidad y destreza, combatiéndose con las cañas y defendiéndose con las adargas.

Las variantes son numerosas. Y la constante es la exorcización del tedio de una minoría hispánica, el fastidio de los criollos y la resignación de una mayoría indígena y mestiza alejada de cualquier iniciativa, confinada a la asechanza de las diversiones que va copiando y enriqueciendo. Deporte y espectáculo. Mascaradas y corridas de toros. Peleas de gallos. Y a un costado de tales dichas, multitudes no contempladas ni atendidas que hurtan y reelaboran algo del impulso de una sociedad excluyente, convierten a vírgenes y santos en sus interlocutores fundamentales, y se divierten con el recuerdo del pasado indígena y la traducción precaria de lo que ocurre en la esfera de los dominadores.

Siglo XIX

Familia y fantasía

A partir de 1810, el segundo elemento decisivo (después de la religión) en la cultura popular urbana es la noción misma de la Independencia. *Ser hombres libres*, perder la condición de vasallos, poder viajar a voluntad por el territorio, son novedades que se interiorizan con dificultad, y que, de nuevo, afectan en principio a una minoría, la que es a un tiempo el Pueblo y la Nación. *Lo popular*, en el siglo XIX, es lo propio de la clase media, lo propio de los menos privilegiados del conjunto finalmente selecto llamado la Nación. Entre esos sectores, a cuya vida y deseo de jolgorio se consagran todas las narraciones disponibles, *lo popular* es admiración incondicional, hipocresía sexual, sensaciones de inferioridad, fantasías satíricas, imaginación liberada y esclavizada al mismo tiempo. En el siglo XIX, *lo popular* es la fuerza social que desconfiaba de su espontaneidad, extrae seguridades de su alto número

y acepta que la secularización impuesta no afecta su sistema de creencias aunque modifique sus costumbres, y diversifique su cultura oral. En tanto expresión popular, el liberalismo fructifica visiblemente primero en canciones y letrillas, y luego en expresiones que retienen el aura de lo maravilloso, y apresan la experiencia histórica a través de un asombro que se va convirtiendo en rencor agradecido.

El primer núcleo de la sociedad, la nación y la cultura popular es la Familia, entidad a la que no todos ni mucho menos tienen acceso (para los pobres y marginados en el XIX, la Familia es literalmente un lujo o una aspiración) y, por lo mismo, el amor a Dios es, estrictamente, el amor a la Familia, el ámbito que preserva y consolida las tradiciones y aclimata conservadoramente las novedades. Las fiestas navideñas, liturgia fuera de los templos, tienen lugar a puertas abiertas, son celebración comunal en donde se hacen notorios los niños hechos a un lado el resto del año; los vecinos se integran a la familia y ésta se extiende hasta incluir al barrio o al pueblo. Si la Familia es la instancia protectora en una sociedad inclemente, la relativa humanización de la colectividad se expresa en hechos a la vez anecdóticos y esenciales: la alegría de las posadas, la reverencia en el cumplimiento de los deberes religiosos, la calidad de dulces y de juegos. Los momentos de esplendor colectivo son instantes de fortalecimiento del patriarcado.

En el XIX, el hoy llamado “tiempo libre” –imaginación, sentido de improvisación, goces voluntarios o inducidos– depende en primera instancia de la formación religiosa y familiar, y en segunda, de las oportunidades rituales: toros, globos, zarzuelas, canciones, espectáculos “insólitos”, procesiones, desfiles, fusilamientos o ejecuciones. La secularización tan fundamental para los liberales se inspira en las leyes, en el crecimiento de la educación elemental... y en la necesidad de nuevas costumbres. Se mezclan elementos religiosos, modas, formas de vida de los barrios, el impacto de las derrotas eclesíásticas y el crecimiento de las ciudades. Los creadores del arte popular no se sienten artistas, son artesanos, trabajadores responsables que no distinguen mayormente entre naturaleza y sociedad, entre contingencia y fatalidad. Lo que culminará en el trabajo del Taller de Vane-gas Arroyo, de Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, es tendencia antigua: transformar al pueblo, obligarlo a ser (productivamente) público, acumulándole imágenes reconocibles: apariciones, crímenes, héroes patrios, catástrofes, sucesos de moda. Lo popular es lo que llama la atención, es espectáculo divertido y *gratuito*, que combina paisajes familiares, escenas de pasmo religioso, sátiras, explosiones oníricas o insinuaciones sexuales. Los artesanos satisfacen las apetencias colectivas reservándose el derecho de la forma.

Para entender un panorama tan mal documentado, el de la cultura popular urbana en el México del XIX, es preciso reconstruir atmósferas, hacer explícitas las reglas de juego de una mentalidad a la que, en primera instancia, delatan crónicas, novelas, artículos. El paisaje popular capitalino es difuso, promiscuo, conmovedor. El lumpen proletariado vive en las calles y duerme en los quicios, anda en harapos, se especializa en sífilis y pulque, en miseria y mezcal. Tropa del ejército. Obreros. Artesanos. Gendarmes. Empleados menores. Las viejas casas de vecindad alojan multitudes en los barrios de Los Ángeles, La Merced, La Palma, La Candelaria de los Patos, El Carmen, La Soledad, Santiago Tlatelolco, Martínez de la Torre y el Baratillo. Patios estrechos, lugares oscuros, cuartos donde conviven 16 o 20 personas. En 1899, el periodista Sardín encuentra casas bajas y viejas, sucias y agrietadas; olor de miseria, de hacinamiento y podredumbre. Pulquerías con *malas hembras* y seres cuyo valiente renombre inunda diez cuadras a la redonda, “ellas desgrefñadas y desceñidas, mal terciado el rebozo descolorido sobre flotante saco agujereado, que acusa por modo poco decente, como diría un maestro nuestro, las lasitudes de la carne, ensarapados ellos y de pelo hirsuto y luengo que se escapa por las roturas del sombrero de palma”. Epidemias venéreas, control natal involuntario a cargo de los abortos y las enfermedades que diezman a la niñez.

No hay higiene en calles, plazas y viviendas y a eso se agrega la falta de alojamiento. En 1892, la ciudad tiene 8 883 fincas; en 1900, 9 930. A un lado del hacinamiento, lo común es dormir en plazas y calles, guarecidos bajo los dinteles de templos o refugiados en portales, figones y garitos. En los mesones de los barrios se duerme por un *tlaco*, sin vigilancia ni distinción de sexos, en corredores, zaguanes o patios; por una cuartilla se habilita de cama un petate de tule. Los barrios o colonias mejores se reservan a los grupos artesanales convertidos en obreros calificados y en algunas de esas viviendas las condiciones higiénicas son tolerables. Al ascender en la pirámide, y nada paradójicamente, estos obreros pueden aspirar a la *condición popular*.

La ciudad se va domando; esto es, el populacho va entendiendo su papel difuso y rumoroso. De sus gustos, poquísimo o nada se averigua. Sólo se les ve en acción, en el siglo XIX, en funciones de servidumbre o de motín, como *léperos* y *pelados*, las sombras alternativamente pintorescas y atroces que saquean el Parián, adulan a cada nuevo gobernante, rodean carruajes aspirando a contaminarse del aura de visibilidad del poder, rompen escarpatos y faroles, gritan consignas impuestas y se regresan a sus cubiles. ¿Qué es “cultura popular” en su caso? Algo inaplicable, un concepto que no admite el uso anacrónico, nada que ver con esta plebe ocasionalmente divertida y siempre doblegada. En sus *Crónicas de la semana*, Ignacio Manuel

Altamirano describe, en 1869, un cuadro *tenebroso* (para emplear un adjetivo conternado de la época):

Del otro lado del canal que pone en comunicación los dos lagos y atraviesa la ciudad, está el barrio de la Candelaria de los Patos, la plazuela de la Alamedita, los Baños de Coconepa y otros rincones en que parecen esconderse la miseria más abyecta, la ignorancia más vergonzosa, el pauperismo en estado de salvajes.

Desde que se atraviesa el puente de la Soledad de Santa Cruz y se pierde uno en aquel laberinto de callejuelas sucias e infectas, todo anuncia que se ha entrado en la región de la fiebre y el hambre. Las grandes casas de vecindad son antiguas y destartaladas: en sus numerosas, estrechas y oscuras viviendas, yacen hacinadas generaciones enteras de miserables, las calles no sólo son desaseadas sino inmundas, la atmósfera es asfixiante, los grandes hoyancos que hay en aquellos empedrados del tiempo de los virreyes están llenos de una agua cenagosa y negra que exhala miasmas mortíferas, y en suma, por allí circulan centenares de hombres, mujeres y niños envueltos en harapos, y en cuyos semblantes enflaquecidos se revelan, con sus más lastimosos caracteres, la necesidad y la agonía.

Pero al llegar a las calles contiguas a la plazuela de la Alamedita, a Coconepa, a Candelaria, el horror se aumenta, porque el aspecto de casas, calles y gente llega al último extremo a que pueden alcanzar la miseria y la enfermedad.

Estas condiciones explican por qué *lo popular* es en el XIX patrimonio de las clases medias, y por qué las dificultades de documentación de gustos y tendencias de la gleba. ¿De qué informan, por ejemplo, los mendigos, las hilacheras, los traperos de los basureros públicos? Julio Guerrero los describe en *La génesis del crimen en México (1906)*: ganan entre 20 y 40 centavos diarios, andan descalzos y sucios, envejecen muy pronto, ignoran quién fue su padre. Tampoco, mientras se asciende en la escala social, hay mucha oportunidad de puntos de vista para soldador o artesanos. Apenas comen y se visten, se divierten como pueden y, hasta donde los dejan, se desatan en la promiscuidad, viven una religiosidad compleja, variada y no muy ortodoxa, descrita en los versos en honor de un santo de Ixtacalco (cita de Moisés González Navarro):

Glorioso San Miguelito.
Que es el santo más mejor.
Que muy poquito le falta
para ser madre de Dios.

Es la plebe expulsada de los paseos exclusivos y de la “vida civilizada” a la europea. Se cubren con lo que consiguen: hilachos, calzón y camisa de manta, huipiles, pantalones y sombreros jaranos, rebozo y enagua de percal, botines de charol. Entre ellos, la mujer no tiene visibilidad ni uso de la palabra; si le va moderadamente bien, será la esposa. Si no, una amasia a la sombra de bailes y borracheras, que pertenece a todos, que hace suya con denuedo una religión nunca distante de las preguntas del catecismo. De la ciudad estos marginados saben que no los admite, no fue hecha para ellos, viven en falta, no pueden leer, están siempre borrachos o enfermos, lo único que producen son hijos y sus entretenimientos dependen de la generosidad de los gobernantes.

LA TRANSICIÓN: el porfirismo

Unificar a México, incorporarlo al concierto de las naciones. Al terminar el brevísimo periodo de la República Restaurada (1867-1876) y al consolidarse lo que será prolongada dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910, con un breve intervalo), la oligarquía necesita el “ropaje civilizado”, le hace falta habitar la cumbre de un país sin tantas rémoras, que contraste en lo posible con el refinamiento de las élites el espectáculo de las muchedumbres embriagadas y malolientes, los paisajes de la morosidad indígena, la presencia inescapable de las diferencias abismales con Europa. “México”, ese concepto tan disputado y tan invadido visualmente, debe acriollarse, limpiarse de esas masas pestíferas, del peso muerto a las puertas del Progreso. La cultura porfiriana rechaza, ignora, difama el “espíritu popular” que es señal de caos o arraigo en la barbarie. Poetas, historiadores, narradores realistas, gramáticos y “científicos” se ponen de acuerdo: no cederemos a la doble tentación de la piedad y la nostalgia, prescindiremos de esas voces y esas vidas con su fardo de productos malamente acabados y deleznable, sin oportunidad alguna de reconocimiento internacional. Para que esplenda ese “México”, al que las comillas aíslan del apretujamiento de la ignorancia, necesitamos una selección de los espíritus, un proyecto político en donde el positivismo y la oratoria y la música italianizante y el modernismo y la escolástica y la cultura gálica nos distancien de la realidad insufrible. Para que brillen los mexicanos de la era porfiriana, es preciso no aceptar nada de lo popular, o aceptarlo sólo si viene “ennoblecido” por el aura de la curiosidad de los extranjeros.

Los seres anónimos de fines y principios de siglo, así no tengan con qué apostar, o cómo pagar la entrada, son fanáticos de las peleas de gallos y las corridas de toros, y resienten porque les da la gana, la prohibición del

juego en el Distrito Federal. Para ellos, la mejor estrategia es transformarlo todo en gran espectáculo; todo, desde la llegada de una cantante de ópera a las acrobacias en globo de don Joaquín de la Cantolla y Rico, a quien siguen en cada excursión multitudes delirantes que gritan a su descenso: “¡Viva el señor de la Cantolla! ¡Viva el Águila mexicana! ¡Viva la autonomía de la patria! ¡Viva la libertad de Anáhuac independiente!”. Entre estos obreros y parias urbanos, lo popular es:

- el alcoholismo como medio masivo de comunicación,
- los circos, con su dotación de maravillas para la niñez, payasos, la mujer mosca, la mujer barbuda (diversión y *freak-show*),
- las conmemoraciones crecientemente rumbosas y turísticas de las fechas de consolidación de la Independencia y la Reforma: 16 de septiembre, 5 de febrero, 5 de mayo, 2 de abril,
- las tandas y funciones de teatro donde la gleba exhibe y concreta su sentido del humor y su hambre sexual. Ese “amasijo de carne humana” vive literalmente en *ghettos*, se sabe inexistente en la Nación, emerge al amparo de las “licencias” públicas. Si no hay carnaval, por lo menos Sábado de Gloria,
- el cine, diversión fundamental desde fines del XIX, halla en un principio alguna resistencia entre quienes lo consideran “invento diabólico”, pronto, pese a las dificultades económicas de la plebe, la atrae irremisiblemente, disminuyendo según se dice, la criminalidad, “producto del ocio”,
- los fonógrafos en las calles que, los domingos, distraen a los campesinos o indígenas llegados a la capital a vender mercancías.

La otra versión de la urbe

El país se “adecenta” y se agrega un pomposo andamiaje jurídico. El comercio crece: en las ciudades marcadas para la compra-venta de alimentos, se erigen grandes almacenes de ropa con nombre francés y ya en la década de 1880, 200 mil personas hacen del comercio su actividad central. Hay el deseo de erigir una Buena Sociedad y de crear una “ciudad decente” dentro de la ciudad. Este propósito de ignorar casi todo el año a lo popular exige una revisión crítica (nunca verbalizada) de la tradición, un continuo rebajamiento de los gremios, una policía al servicio de la eliminación de la pobreza visible y un abandonar lo popular a su propio desenvolvimiento. Nadie cree que allí, en las barriadas, existe algo parecido a la cultura. Déjese a los pobres contemplando a los pobres y entreteniéndose consigo mismos. Ésa, en 1910, es la herencia más notoria de la mayoría de los capitalinos.

La herencia se subdivide en varios temas centrales: toros, globos, juegos de azar, peleas de gallos, zarzuelas, procesiones, desfiles, contemplación de las divas, adoración de los poetas. No es preciso haber oído al Gran Cantante de Ópera o conocer la obra del Autor Famoso. Basta el ánimo devoto, el secuestro psíquico del prestigio. Entonces, *lo popular* es, casi siempre, resignación y recreación de temas y conductas impuestos desde fuera.

La Revolución y sus alcances

En el siglo XX, el hecho cultural determinante es la convivencia entre el avance de los sectores ilustrados y la cuantía y profundidad del analfabetismo. En 1910, un país de iletrados sólo reconoce como plenamente suyos sonidos e imágenes y confía religiosamente en la palabra escrita y –si dicha majestuosamente desde un balcón– en la palabra hablada. Gracias a la cultura oral, circula la Historia Patria (la Independencia para ser una realidad será primero la suma de leyendas de Hidalgo, Morelos, Allende), y en la poesía, arte por excelencia, la admiración se funda en la musicalidad verbal. Para masas y élites la oratoria es un medio masivo de comunicación.

En su discurso –dice Martín Luis Guzmán al describir en *La sombra del Caudillo* la oratoria de Axcaná González– no vivían los conceptos: vivían las palabras como entidades individuales, estéticas, reveladoras de lo esencial por la sola virtud de su acción inmediata sobre el alma; y vivía con ellas cuanto les formaba marco en la persona del orador.

El estallido revolucionario cambia radicalmente la vida pública y la cotidiana, moviliza grandes contingentes de un lado a otro del país, liquida inercias, puebla y despuebla la ciudad de México. Al iniciarse la década del veinte, la nueva institucionalidad es también un proyecto de ciudad y de cultura-para-los-que-no-la-tienen. Ofertas accesibles para una minoría, ignorancia de lo que se da en las calles, en las festividades, en los salones cinematográficos, en el teatro. En sus marcas, listos: en el teatro del género chico, entre cómicos y cantantes y magos y equilibristas, el público acepta, con amor rijoso, que la imagen allí ofrecida no sólo se le parece, es *la única* concebible. Los cómicos crean estereotipos cuyo mayor mérito es la utilización protagónica de los espectadores; los cantantes divulgan la moda y le dan a su trabajo un alcance nacional.

La revolución no inventa al país, pero su vigor le da, por vez primera, características legendarias a las masas que han sustentado la intemperancia escultórica de los caudillos. Hace su debut el revolucionario de cananas y

voz gruesa, de mirada homicida e ignorancia criminal que mal ocultan un alma candorosa. El asombro es la señal del descubrimiento: a la mitad del foro, el gajo de la epopeya popular se desdobra en formas del habla, sucesión de tipos, fidelidad imaginativa de los vestuarios (confrontar el indispensable libro de Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*). Los arquetipos ya estaban allí y los cronistas del siglo XIX impulsaron la pintura verbal de los gremios. La novedad es el paso del costumbrismo que-pide-perdón-por-existir al orgullo desafiante de una “nueva especie”.

Los espectadores se descubren y se reconocen gracias a sus contrapartes escénicas y aplauden la novedad: su tránsito de paisaje (en el mejor de los casos) a personajes, circunstanciales si se quiere pero inequívocos. Vuelco cualitativo: a fines del XIX, las tandas son espectáculo “repelente” de seres primitivos que se anudan y desanudan para mayor contento del auditorio; a partir de 1911 un pueblo se asoma entre carcajadas a la reducción humorística de su existencia. El repertorio: gendarmes de bigotes de aguacero, borrachitos de pulquería, amantes desdeñados, rancheros payos, gachupines tabernarios, peladitos, lagartijos, indios de Xochimilco, “fuereños”. Desde las butacas unos se contemplan a otros con mirada inaugural. Este público encuentra la solidaridad en el reconocimiento de los tipos escénicos. Desde abajo, los léperos y pelados la pasan muy bien al comprobar que lo que divierte a cada uno les divierte a todos. Aseadores de calzado, choferes de camión, sirvientes, cargadores, pequeños burgueses con pretensiones y burgueses se reconocen mejor en el desarrollo de sus nombres intransferibles: boleros, chafiretes, gatas, mecapaleros, rotos, catrines. Como en el virreinato, aquí también cultura popular es concentración de multitudes. Y el teatro frívolo confirma lo indicado por la moral de la calle: la desaparición paulatina de una visión tradicional, la concretada en las grandes novelas del XIX, *Astucia*, o *Los bandidos de Río Frío*, la sintetizada en la noción del “México Mestizo” de reminiscencias criollas y combinaciones regionales, de guadalupanismo y ánimo orgiástico. Esta visión desaparece y se recompone míticamente por depender en lo sustancial de formas desvencijadas, agónicas. Sin que nadie lo señale de modo explícito, en el gusto popular se expresan las metamorfosis del autoritarismo, el verdadero nivel de secularización, el equilibrio entre represión y autodestrucción. Las que desde fuera resultan acciones de sobrevivencia de la gleba, desde dentro conforman los requisitos fundadores de una cultura: improvisación que imita costumbres y aficiones de la clase dominante, sentimentalismo sin disfraces, confusión entre costumbrismo y realidad, repetición interminable de los hallazgos.

Los ofrecimientos regionales y locales se ven disminuidos ante el in-flujo creciente de los productos capitalinos, ayudados a partir de la década del veinte por los apoyos de la tecnología. A la sociedad nacional la integran instituciones políticas, tradiciones en crisis, andamiajes económicos, el monopolio interpretativo de la Historia a cargo del Estado... y la seguridad de que en un país de analfabetos, lo popular será, por antonomasia, lo que marque las distancias con los “centros de civilización”. A ello, la élite opone un lenguaje que –desde la pretensión culterana– la prestigie ante sus propios ojos y exprese el ánimo de salvar una tradición y el desánimo irritado ante el devenir claro y previsible del populacho. Para quienes mandan, lo popular no sólo no existe, también degrada. *Oye bien, Pueblo, la ignorancia es el principio y el fin de tu inmovilidad social.* Los “dueños” del humanismo y el temperamento clásico sólo por frivolidad se asoman a las márgenes. ¿Cómo si no? Aceptarle a las masas méritos de cualquier índole es recortar distancias, disminuir el paso de la intimidación. Patéticas en su afán de acercarse a las metrópolis, despóticas en su respuesta a lo popular, las élites culturales transitarán del desprecio a la indiferencia al recelo a la agresión a la sospecha apocalíptica a la rendición agraviada y el desconcierto de hoy.

Una cultura popular urbana es creación de masas que recién paladean su vocación de *collage*, anhelosas de visibilidad, deseosas de agrandar un espacio entre riñas y tumultos. Esta empresa cultural (en el sentido antropológico) le da a la “grey astrosa” lo que sólo su indiferencia ante fusilamientos y batallas le confirió a los ejércitos campesinos: voz y figura. El temperamento y el lenguaje se reconocen y ajustan sobre los escenarios y el *sketch*; al describir actitudes, las legaliza socialmente. Si la sociedad se restringe a los ires y venires de una élite, el *sketch* de teatro amplía o, mejor, postula condiciones de la ampliación social, de la conversión de esa muchedumbre en elemento nacional. Según José Clemente Orozco, en su extraordinario *Autobiografía*, el arte proletario surge en estos teatros:

Antes que los pintores pintarrajearan paredes y se holgaran con reparaciones de ejidos y matracas zapatistas, héroes, y tropa ya formada, ya Beristáin y la famosa Amparo Pérez, la Rivas Cacho y tantas más “servían” a las masas, auténticas *obras proletarias* de un sabor y una originalidad inigualables, ya se habían creado. *El pato cenizo*, *El país de la metralla*, *Entre las ondas*, *Los efectos de la onda* y millares más, en donde lo que menos importaba era el libreto y la música, pues lo esencial era la interpretación. La improvisación, la compenetración de los autores con el público...

Prostitutas y obreros, ministros e “intelectuales” en galería se añaden a la furia relajenta, atestiguan los debuts de personajes que cifran tendencias sociales y fenómenos migratorios. El personaje del “payo”, por ejemplo, el sujeto siempre deslumbrable, campesino atolondrado desde la facha, representará por décadas el desprecio hacia los recién llegados a la capital. Un lépero que se siente representado sobre el escenario bien vale la presencia de un zapatista en Sanborns, porque la eliminación social ha sido la primera estrategia de dominio. Quizás por eso dure tanto la aceptación del racismo más absoluto de parte de los propios ofendidos. Los campesinos indígenas que ríen con la India María, los nacos que se divierten con la burla que de ellos hacen los cómicos, las desempleadas que festejan las parodias crueles del cine. Es tan fuerte la marginación que resulta suficiente sentirse “tomado en cuenta”.

Continúa Orozco:

Uno de los lugares más concurridos durante el huertismo fue el teatro “María Guerrero”, conocido también por “María Tapeche”, en las calles de Peralvillo. Eran los mejores días de Beristáin y Acevedo, que crearon ese género chico. El público era de lo más híbrido: lo más soez del “peladaje” se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia, personajes políticos y hasta secretarios de Estado.

La concurrencia se portaba peor que en los toros: tomaba parte en la representación y se ponía al tú por tú con los actores y actrices, insultándose mutuamente y alternando los diálogos de tal forma que no había dos representaciones iguales a fuerza de improvisaciones. Desde la galería, caían sobre el público de la luneta toda clase de proyectiles, incluyendo escupitajos, pulque o líquidos peores, y a veces, los borrachos mismos iban a dar con sus huesos sobre los concurrentes de abajo. Puede fácilmente imaginarse qué clase de obras se representaban entre actores y público. Las leperadas estallaban en el ámbito denso y nauseabundo, y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmantes. Sin embargo, había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Beristáin y Acevedo, quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o gendarmes maravillosamente. Las actrices eran todas antiquísimas y deformes.

A la idea que el pueblo tiene de sí mismo (por lo común, denigrante, estorbosa, tímida, según lo que se desprende de testimonios disponibles) la condiciona el nacionalismo: así somos y hablamos y actuamos, nuestra

conducta deriva, y muy centralmente, de la nacionalidad. La confusión entre psicología social e individual es muy explicable y su fuente nutricia es la presentación de tipos populares con los cuales identificarse y a los cuales imitar irónica y sinceramente.

Por eso, el teatro es fundamental. Es la escuela donde se profundiza en lo que la escuela no imparte o no sugiere. En el teatro burgués, el melodrama es el molde de la decencia y del descubrimiento y la educación de los sentimientos; en las tandas, la gleba se apasiona con el espectáculo de la gleba. Eso se advierte en las crónicas: el gran motivo de diversión es la multitud que, cargando con sus limitaciones sociales a cuestas, se divierte. Esto –muy notable en el público de toros– se evidencia en el espacio reducido del género chico, en donde, advierte Luis G. Urbina en 1896, los espectadores piden “no piedras preciosas, sino joyas falsas, *gophires*, vidrios, y en seguida fragmentos de loza y basura del arroyo. Tenemos sed de pornografía y de picardía”. Este “refugio del gusto rufián y de la curiosidad extranjera” será durante un siglo prueba de vitalidad, de la afición por el cancan (*la cancanomanía*) a la procacidad del *sketch* en la década del diez.

A la caída de Porfirio Díaz, el teatro se cuela en la Historia como apéndice de la agresividad reaccionaria: desde el escenario se increpa a Madero y se elogia a Huerta. No importa: las difamaciones derechistas son anécdotas en la dolorosa búsqueda de la libertad de expresión, y lo aparentemente prescindible, el desfile de tipos pintorescos, dará lugar a una perspectiva estructurada en sus inicios con la energía antes sólo consagrada a las fiestas litúrgicas.

La chingada como elemento de liberación

Del caos brota la cultura popular urbana. ¿Pero qué es “el caos”? La animan el festejo de lo grotesco, la ferocidad verbal, la admiración ante cualquier virtuosismo, la teatralización del habla citadina, el entusiasmo ante los dones de la grosería. Las “malas palabras” son gramática esencial de clase y la descripción del hombre en el cosmos porfiriano corre a cargo de una pobreza idiomática que se intuye instrumento ofensivo y defensivo. Al eliminarse durante unos cuantos años la censura, el albur se instala enardecido y “groserías” y “obscenidades” le permiten al público vislumbrarse a sí mismo y moldear su sentido del humor a través de su ironía sexual. El mensaje político vivifica, pero de un modo quizás más intenso el vulgo desprende de la revolución el apetito por una rebeldía que va de la burla de los ricos a la confesión de hambre carnal. El teatro frívolo o de género chico es carnaval perenne que halla los cimientos profundos de la vida popular en el sexo, en

la mención de los genitales (su insinuación belicosa, su alusión deleitada, la vulgaridad como la elegancia disponible). Al orden del porfiriano, a su pudor y sus sábanas santas, su hipocresía sexual y su delicioso extranjerismo, lo popular opone, para existir, lo “soez” y lo “obsceno”.

Del virreinato al porfiriano, al Cuerpo sólo le han entregado lo sórdido y lo clandestino, la tradición del ocultamiento... En la década del diez, en la breve cesación *de facto* de la moral tradicional, el Cuerpo se hace culturalmente visible y se opone a un Espíritu fariseicamente idolatrado que confina en la humillación carnal de los prostíbulos todas las autenticidades, incluso la de conversar. Con el ánimo fornicador y pantagruélico que Mijail Batjin halló en el Edad Media y el Renacimiento, irrumpen –verbalizada– la “mitad inferior” del cuerpo, el “abajo” humano aparece. Pronto se le somete de nuevo y se le relega a las zonas prohibidas del lenguaje, pero en los años de su proclamación agresiva, el “abajo” resulta avalancha de una comicidad popular sustentada en lo elemental: el culo, los testículos, la vagina, el vientre, los excrementos, los pedos, etc. En el teatro, el sexo es alusión vindicativa, relato de hazañas transcurridas o inminentes, las glorias del “abajo” que la galería aplaude y festeja como la épica genuina de las ciudades.

Al mismo tiempo, y sin que en esto haya contradicción alguna (cada medio masivo expresa el tiempo histórico y cultural que le permiten la censura política y la social), el cine mudo celebra la espiritualidad de la mujer, la explosión del sentido cómico, la transformación visual del melodrama cuyo público se amplía y cuyas claves se van modificando. Es el reino de las divas, de las mujeres cuya belleza es prueba de la eficacia de la técnica y de los nuevos ajustes en la moral del patriarcado. En todo caso, lo que llama la atención en el caso del cine es la escasa presencia, fuera del espacio de los documentales, de la Revolución mexicana como hecho estético y temático. Sólo en la década del treinta, al amparo del radicalismo verbal y/o político, la Revolución se instala prolíficamente como género de la industria. Pero antes se le prescribe como tema. La década del veinte atestigua el esfuerzo de los hacedores de la industria cultural por “adecentar” a la sociedad, por proveerla –en canciones, películas, obras teatrales– de una moral que en nada recuerde la barbarie campesina de los rebeldes, que sea inefable como los productos de la trova yucateca o los gestos de las divas. A lo largo de una gigantesca operación ideológica y comercial, se consigue aislar a la Revolución, impedir que se incorpore orgánicamente a *lo popular*, excepto bajo la forma de pintoresquismo anecdótico o la mitología cinematográfica.

POSADA: el repertorio de las emociones

José Guadalupe Posada nace en Aguascalientes en 1852 y muere en la capital de la República el 20 de enero de 1913. En su biografía constan la extrema pobreza, la infancia transcurrida durante las guerras de Intervención, la iniciación artística copiando figuras religiosas o de la baraja, la estadía en una academia de dibujo, el gran aprendizaje formativo en el taller del maestro Pedroza. Pronto, se requiere su precoz maestría técnica, y en *El Jicote* (periódico hablador pero no embustero, por un enjambre de avispas), son notables las caricaturas litográficas de Posada contra un tirano local. La respuesta punitiva lo arroja, a León primero y a México después.

A los 37 años de edad, en 1889, Posada instala un taller en la capital. Ya ha asimilado las primeras influencias de ilustradores románticos nacionales y extranjeros, ya ha demostrado su pericia en el manejo del blanco y negro y la gama de grises, ya ha creado en profusión corridos, juegos de salón, silabarios, cancioneros, novenarios, estampería religiosa y patriótica, cuentos infantiles, carteles de toros, de teatro y de circo, naipes, planas y anuncios comerciales. También ha aceptado las modificaciones de la época y, sin desistir de santos y héroes, reconoce la presencia de la industria y la tecnología, y elabora anuncios de locomotoras, fábricas de hilados y tejidos, cigarros, fósforos, productos alimenticios. Todo esto en condiciones adversas de trabajo. En su indispensable *El folclore literario de México* (1929), Rubén M. Campos describe su “tallercito”, barraca dentro de un zaguán, especie de jaula con vidrios rotos y cartones pegados con pegadura en los boquetes sin vidrios. “Allí, en aquel chiribitil, Posada recibía los encargos más extraordinarios del público: imágenes para ilustrar una oración con indulgencias; pernils de carnero, de pollo o de liebre para ilustrar libros de cocina; dientes para los anuncios de mano de un dentista; sombreros jaranos para una sombrerería de barrio; utensilios de cocina; potes y frascos de farmacia para anuncio de remedios caseros y medicinas de patente. Todo lo que caía bajo el dominio del publicismo ratonero de antaño, era recibido por Posada con la misma sonrisa ecuánime del hombre bueno como el pan; y sin objeción ninguna poníase al trabajo con sus útiles rudimentarios, sin dibujo previo, sin más que una ojeada para calcular la reducción del modelo a su cuarta parte o, al revés, al aumento de una muestra microscópica o la reducción de un modelo imaginario, sirviéndose de una simple indicación escrita”.



Antonio Venegas Arroyo, con quien Manilla y Posada trabajaron, recordó un peregrinaje:

Cada mañana, antes de venir a verme, Posada visitaba otros talleres preguntando si necesitaban algún grabado. Si ellos decían que sí, de los amplios bolsillos de su gabán extraía un buril y el resto de los materiales. Allí mismo Posada cortaba la viñeta requerida o el retrato o aquello que necesitasen. Terminado el trabajo se dirigía a la siguiente imprenta repitiendo su pregunta.

El taller de Vanegas Arroyo: puertas desvencijadas, una vieja prensa de mano o de pedal, rimeros de papel cortado, paredes tapizadas de anuncios de peleas de gallos, de corridas de toros de pueblo, de funciones de teatro de barracas, de jacalones y circos de plazuela. Media docena de obreros desarrapados, dos o tres poetas melencólicos que escriben infatigables corridos y novelas por entregas. Allí, sin esperar o exigir reconocimiento, Posada trabaja “a la vista del público, detrás de la vidriera que daba a la calle –dice J. C. Orozco– y yo me detenía encantado, por algunos minutos, camino de la escuela, a contemplar al grabador, cuatro veces al día. Éste fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papeles con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura. Fui desde entonces uno de los mejores clientes de la editorial de Antonio Vanegas Arroyo”.

De las ofertas de la imprenta de Vanegas Arroyo da fe este suelto:

En esta antigua casa se halla un variado y selecto surtido de canciones para el presente año. Colección de Felicitaciones, Suertes de Prestidigitación, Adivinanzas, Juego de Estrado, Cuaderno de cocina, Dulcero, Pastelero, Brindis, Versos para payaso, Discursos Patrióticos, Comedias para niños o títeres, Bonitos cuentos.

Vanegas Arroyo es un extraordinario impresor. Conoce, intuye y promueve las variaciones del gusto popular. Sabe de la complacencia en el escándalo, y de las necesidades de lectura accesible y, por eso, publica indiscriminadamente libros de cuentos, recetarios, modelos de cartas de amor, profecías, relatos patrióticos y “ejemplos” o narraciones con epílogo moral dedicado a alertar contra los vicios y los errores de las pasiones, de la miseria y de la ignorancia. Posada capta admirablemente el sentido de la producción de Vanegas Arroyo, encuentra en los crímenes más notorios el gusto y la expresión populares, ve –en los hechos de sangre célebres– a los nuevos cuentos de hadas. No la Bella Durmiente del Bosque ni el Gato con Botas sino *El horrorosísimo crimen del horrorosísimo hijo que mató a su horrorosísima madre, o Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en bola de fuego.*

●

¿Qué hacen los grabadores estrictamente populares: Gabriel Vicente Gaona (Picheta) en Yucatán, o Manilla y Posada en México? Con talento, imaginación, agudeza y lealtades costumbristas o patrióticas llaman la atención sobre límites y logros visuales de los sometidos, sus aficiones expresadas por la reiteración, su memoria transformista de la escuela clásica, su regocijo ante cualquier texto o ilustración fantástica donde la realidad sea ampliamente reconocible.

Un gran momento experimental. Sin que nadie la mire, sin que se le exija calidad alguna, una cultura crea un público, se forma y se conforma atendiendo y satisfaciendo urgencias básicas. Esto es notable en el trabajo de caricaturistas, dibujantes y grabadores, los educadores visuales del pueblo que actúan para sustituir a la ya entonces amenazada cultura oral. A lo largo del siglo XIX, en periódicos, revistas, panfletos, hojas populares, surge un arte complejo y matizado. Las hojas populares, de "ruin apariencia" obtenidas en "imprentas de mala muerte, divulgadores cotidianos de corridos que representan –nos informa Rubén M. Campos– un fusilamiento, la conducción de un cadáver, una calavera con dos tibias cruzadas en X, una mujer llorando sobre un túmulo, un sauz llorón en un camposanto, dos viejas injuriándose, un pleito de pelados a cuchilladas, las ánimas del purgatorio entre llamas, siempre algo fúnebre o escandaloso o trágico". En esta tradición, José Guadalupe Posada, inagotable creador de formas, se adueña de un espacio imaginativo entre la "realidad" y la "fantasía". De sus grabados (cifra aproximada: 20 a 25 mil) se desprende una insistencia: lo "social" es, en nuestras condiciones, *lo natural*, el Pueblo es parte de la Naturaleza, y a una colectividad sin el impulso o la malicia o la información suficientes para entender la "respetabilidad" y el "decoro", le resultan enormemente *naturales* el crimen y las consecuencias más trágicas del "pecado", el deseo sin eufemismos y los vicios sin sentimiento de culpa, las formas límites de la fe y las costumbres al margen de la sociedad, el miedo a la muerte y el amor a las calaveras, la dictadura y la crítica a la dictadura, la confusión de historia con relato de lo ocurrido a personajes conocidos y de milagro con hecho histórico.

La vida cotidiana, *naturaleza ampliada*. Posada, carente de prejuicios, sometido al prejuicio, le concede igual atención a los fenómenos (un cerdo con cara de hombre, ojos de pescado y un cuerno en la frente, o la mujer que da a luz a tres niños y cuatro cocodrilos), las apariciones de vírgenes o los "estremecimientos inolvidables" que nos depara lo vivido a diario: fusila-

mientos, hazañas de valientes, proezas de bandidos, secuestros, asesinatos, cataclismos, accidentes, éxitos taurinos.

La Gaceta Callejera publica, siete veces a la semana, corridos (relatos piadosos o realistas versificados abruptamente) y, al ilustrarlo, Posada es ecléctico: él es anticlerical y supersticioso, misógino y devoto de la Virgen, partidario del diablo y respetuoso de la Iglesia, admirador de los bandoleros sociales y frecuentador del Santo Señor de Chalma. Y en la interminable dualidad no ve contradicciones porque –muy a su modo– se considera a sí mismo un medio expresivo, un puente entre la plebe y la realidad, entre la información y el comentario alucinado.

Las Gacetas Callejeras convierten conmociones sociales en “sensaciones”, aquello tan “real” que resulta inverosímil, tan cercano que –transfigurado por el arte o el escándalo– de pronto se revela su lejanía. *El horrible asesinato de María Antonieta Rodríguez*, quien mató a su compadre de diez puñaladas porque él no quiso acceder a sus deseos, o *El crimen de la Bejarano*. El fervor en torno a Posada es, en esos años, forzosamente anónimo e indiferente a la calidad artística, deriva de pasiones que se gritan a voz en cuello para certificar su existencia, y eligen las versiones más estrepitosas de justicia y sentimientos contrariados. Por eso, en el tránsito, los acontecimientos criminales dejan de ser sacudimientos colectivos y devienen leyendas hogareñas. Olvidadas las víctimas, desvanecido el escalofrío inicial, queda el relato que fija el grabador y rehacen las conversaciones familiares.



Hay considerables dosis de autoengaño en quienes, dentro y fuera de México, reivindican a Posada por su *mexicanidad* (definida como “conciencia de país, sentido histórico”, etc.) Sin duda, en parte de su obra, Posada continúa el impulso de la serie *Los mexicanos pintados por sí mismos*, la minuciosa estrategia de escritores como Manuel Payno o pintores y grabadores como Casimiro Castro. A semejanza de Guillermo Prieto, Posada reproduce un vastísimo conjunto social (a diferencia de Prieto, él, cada que puede, le agrega al costumbrismo la imaginación desbordada). Pero, en el sentido ideológico, Posada no va más allá de la cultura de su época, no se embarca en la hazaña metafísica de revelar un “ser nacional”.

Una cosa por la otra: él no resulta “mexicano” de acuerdo con la concepción actual, pero tampoco es “mexicano” según la descripción porfiriana. Ni creyó en la selección de especies ni encontró “primitiva” o “bárbara”

conducta alguna (en toda su obra, hay una asombrosa y benéfica carencia de juicios morales). Desde su marginalidad y su contemplación divertida de la “nación” aceptada y el pueblo excluido, Posada se opone a la percepción estrechísima del porfiriato. Él va de las costumbres a los mitos, de los mitos a la moda, de los generales a los toreros, de los escritores a los tlachiqueros, de la Historia a la Fábula, de las supersticiones a las conmemoraciones. La cultura dominante no puede entenderlo, y sólo en la década de los veinte se inicia su valor y su rescate.

El artista cuyo genio llama la atención en los veinte y los treinta es un Posada parcial, revelado por la necesidad de los muralistas de antecedentes prestigiosos. Según Orozco, Posada es estímulo callejero convertido en fuerza seminal; para Jean Charlot, un técnico incomparable; Rivera, profeta desoído, afirma: “Posada fue tan grande que quizás un día se olvide su nombre. Está tan integrado al alma popular que tal vez se vuelva enteramente abstracto”. El destino de Posada defraudará y complacerá la habilitación maravillada de Rivera. Por un lado, se individualizará, volviéndose referencia insustituible, gloria nacional, etc. Por otro, será el sinónimo perfecto del arte que el pueblo genera y hacia él retorna.

Las acumulaciones culturales son transformaciones sociales. De entretenimiento masivo una obra deviene patrimonio de clases medias. Aislado de su ámbito inicial, de esos compradores ávidos y divertidos, los grabados de Posada parecen logros en el vacío o testimonios de cargo de una metafísica nacional. El ámbito muy concreto de lo popular parece abstracción brumosa, una suerte de fuerza genésica de la que, de improviso, se desprende un fruto muy complejo cuya preservación requiere el albergue majestuoso de los museos. Persuadan o no, las explicaciones *a posteriori* inducen a nociones falsas. Posada no se propuso ser “pueblo” ni es resultado completamente insólito. Él, a diferencia de Daumier o de Goya, con quien frecuentemente se le compara, no quiso ser “artista”, lo que no le hubiese dicho gran cosa. Él se creyó artesano o, mejor, vivió la vida de los grabadores de su tiempo, sólo reconocidos a través de la demanda de trabajo. Genio popular inequívoco, por su capacidad de transmitir y materializar grandezas nuevas o soterradas de las masas, Posada le permitió a su clientela no la responsabilidad de la contemplación artística sino la alegría de una realidad transfigurada.



Se ha dicho que en la obra de Posada apenas si hay ideas políticas, que no defiende causas ni pretende cambios o reformas sociales. Esto no me parece

exacto. En primer lugar, es una versión magistral de la subversión imaginativa de los reprimidos. En un periodo donde hacerlo es físicamente riesgoso, colabora en publicaciones de oposición. *El Jicote, La Palanca, El Diablito Bromista, El Diablito Rojo* y *El Fandango* (cuyo subtítulo es aleccionador: “Semanao destinado exclusivamente a la defensa de la clase obrera, decidor de verdades, no farolero y sostenedor de cuanto dice en cualquier terreno: No son papas”). Él, ocasionalmente y a pedido, dibujará respetuosamente a Porfirio Díaz, pero de modo reiterado y valeroso tratará su prepotencia, su aferramiento al poder, su puerilidad represiva. Y llevado por un espíritu de resistencia a la brutal deformación de la dictadura, verá en el humor el inmejorable punto de fusión entre realidad y fantasía.

Burla, desafío, marginalidad devienen dibujos (o comentarios) irónicos. El personaje don Chepito Mariguano incorpora locura, transgresión, inermidad y sonrisa depravada ante los convencionalismos imperantes. De la irreverencia de don Chepito, Posada transita a la experimentación formal, social y política de las “Calaveras”, género que, a partir de la moda de Don Juan Tenorio y de las tradiciones del Día de Muertos, el humor popular convierte en licencia de impunidad: si la muerte es la gran niveladora, sus premoniciones hacen visibles panoramas corrosivos a cuenta de una “fraternización en la tumba”. Posada aprovecha esta ganancia y hace de ella la culminación de su tarea creativa. A él le interesa la igualdad que desde aquí consigue el pretexto de la muerte y, aún más profundamente, le importa, en las “Calaveras”, las formas innovadoras que sintetizarán la represión y la exaltación comunitaria, las alucinaciones de la cultura oral y los sarcasmos de la crítica política, las atmósferas, en suma, de una catarsis que es memoria histórica y sueño dirigido.

En planchas de metal, planchas de madera o piedras tipográficas, entre cambios técnicos de litografía o grabado de madera o metal o zinc, Posada, sin aspiraciones didácticas, formó a un público básicamente iletrado, trascendiendo sus concepciones de realidad e irrealidad. Él es, sin duda, uno de esos grandes momentos en que, expoliada, sometida a intensa opresión, una comunidad reacciona con fulgor perdurable.

NO TE ME MUEVAS, PAISAJE

(Sobre el cine sonora en México)

En la cultura popular, el cine es influencia definitiva, “universidad de creencias y costumbres”. Los años no pasan por su virginidad artística: a lo lar-

go de sus tres mil o cuatro mil películas, una industria ofrece –cálculo muy aproximado– seis o siete obras maestras, 80 o 100 buenos filmes, técnicos excelentes, buenos actores y... un panorama de fracasos voluntarios e involuntarios, de exaltación del machismo y la intolerancia, de racismo interno y de elogio a la sabiduría de Dios que dividió eterna y justamente al mundo en clases. Ese cine determina inexorablemente a su público, las masas reverentes o suspirantes que lo convierten en Gran Intérprete de las Pasiones Familiares y los Fatalismos de la Raza.

La industria cinematográfica nacional se desarrolla aprovechando el descuido y la ineptitud gubernamentales, el celo eclesiástico, los miedos empresariales, el atraso de sus espectadores. Pero la suma de estos elementos no explica por sí sola un poder de atracción al que también aclaran el asombro reverencial ante la tecnología, la fuerza de la cultura oral, el analfabetismo real y/o funcional (que impide, por ejemplo, seguir con la rapidez debida los subtítulos en español). Todo se centra en la satisfacción de necesidades básicas. A su clientela, el cine, de ninguna manera considerado un “arte”, la provee del estímulo fundamental: la garantía del entendimiento divertido del mundo.

Atmósferas: la sacralización de la técnica

El primer encontronazo es con la técnica. De alguna manera, el asombro sistemático ante las “maravillas de la técnica” es definición nacional, el *shock of recognition* de las limitaciones. Las monjas al oír al superior de la orden hablar por teléfono, suponen a este “instrumento maléfico” vocero del demonio. Las multitudes rodean al fonógrafo buscando al enano oculto que genera estos sonidos. El tren se lanza sobre la cámara y los espectadores del cine mudo huyen de sus asientos. Los revolucionarios de la Convención de Aguascalientes al ver los noticieros le gritan y le disparan al Venustiano Carranza de la pantalla con la esperanza de liquidarlo físicamente. En los años treinta, una multitud intenta linchar a la actriz Emma Roldán por las malas acciones de su personaje en *Allá en el Rancho Grande*. Con el paso del cine mudo al cine sonoro se solidifica la certidumbre: lo que sucede en pantalla es la realidad más real. No nos rechaza, nos permite la identificación instantánea, se dirige en primera instancia a nosotros, nos hace compartir su idea de nación, familia y sociedad (la televisión hereda esta indistinción entre producto tecnológico y realidad).

En la década de los ochenta, los cambios en México son extraordinarios, han desaparecido muchísimos residuos feudales, ya no estremecen

supersticiones como la honra, el machismo es casi siempre término injurioso, pero se va al cine por lo mismo, la reafirmación de las mínimas certezas, las escalas valorativas directas: tú, espectador, sigues entendiendo lo que sucede a tu alrededor, tu estilo de vida es lo suficientemente importante como para que el cine lo tome en cuenta, sigues viviendo en un país devoto del patriarcado y temeroso de Dios (a sus horas y ya con cierto humor), sigue vigilada tu propiedad (así no exista), y tu lenguaje y tu trato son tan agradables y afortunados como los de tus padres y tus abuelos.

Lugar común: el cine, fábrica de sueños

La educación insustituible. En la novela *Myra Breckinridge*, Gore Vidal cita al crítico Parker Tyler: “Durante los años treinta y cuarenta, todas las películas que Hollywood produjo fueron significativas. No hubo una sola película insignificante”. Algo similar puede decirse de la “Época de Oro del cine mexicano” (de mediados de los treinta a principios de la década de los cincuenta), donde todos los filmes son significativos, porque son creíbles, enriquecen las experiencias. Este poderío transformó literalmente los hábitos de un país, a imitación de la renovación mundial del cine norteamericano, y demuestra la falsedad de la frase: “El cine, fábrica de sueños”.

Los devotos de comedias y melodramas no desean soñar, sino ser más astutos o más desinhibidos, quieren aprender a sufrir mejor, averiguar cómo son y cómo se divierten quienes son distintos. De tal escuela-en-la-oscuridad se derivan modelos de vida, readaptaciones de la apariencia, acomodados psicológicos para el tránsito a la sociedad de masas. Novedosamente, se acepta que la eternidad de la tradición radica en su mutación incesante y, sin faltarle el respeto al pasado, las masas reorientan comportamientos, costumbres y habla, y aceptan como hecho entrañable la imposición histórica y política: la pertenencia a una nación.

En esa larga primera etapa, los trabajadores del cine sonoro –productores, actores, directores, argumentistas, camarógrafos, técnicos– no creen hacer arte o cultura. La suya es la faena artesanal, el espectáculo en serie que –sin paradojas– logre que la multitud no se sienta sola. El éxito no les sorprende porque vienen del triunfalismo de Hollywood, no otra es su inspiración cotidiana y su única formación. Quienes han sido carpinteros o electricistas devienen directores; los fotofijas reaparecen como camarógrafos; los jóvenes de buena presencia son “estrellitas” y galanes. En estudios precarios, malamente iluminados, con muy deficientes equipos de sonido, no tiene caso intentar la competencia con el cine norteamericano. Para cautivar un público de analfabetas y “almas buenas” sólo se necesitan escenas y situa-

ciones que sientan “muy suyas”, y para eso es suficiente la “nacionalización” de las fórmulas de Hollywood.

Urge retener a esos millones de espectadores de pueblos y ciudades, hechizados ante el *glamour* y la técnica. Si el término “fábrica de sueños” no persuade, sí exhibe una convicción: a estas sombras cantarinas o llorosas les correspondió medir entre las apetencias y las resignaciones, entre la ignorancia y la intuición. Las diosas y los dioses de la pantalla proponían modelos de vida naturalmente inalcanzables pero, al democratizar las ilusiones, crean el lenguaje común del deseo y la frustración.

Género culminante: la Comedia Ranchera

El gran invento, la comedia ranchera. Fernando de Fuentes dirige en 1936 *Allá en el Rancho Grande*, Gabriel Figueroa fotografía, Tito Guízar y Lorenzo Barcelata cantan, Emma Roldán y Carlos López Chaflán divierten, Esther Fernández conmueve y René Cardona representa a la autoridad. La trama es simplísima: la vida en una hacienda “típica” en los años veinte y treinta, el destino de niños que crecen para que la diferencia de clases los separe, la nobleza alícuota del patrón y los campesinos, la sombra malévola de una alcahueta, el duelo de canciones, el desafío por el honor personal y familiar, la carrera de caballos y el final feliz. Pero de este conjunto elemental el cine mexicano desprende su destino y su porvenir, no la eficiencia técnica o artística sino el candor de los espectadores mexicanos y latinoamericanos (la esencia del cine mexicano es el nivel cultural y social que los productores le atribuyen fatalmente a los espectadores). Un examen ideológico de *Allá en el Rancho Grande* y su secuela destaca de inmediato el odio implícito a la reforma agraria cardenista, la utopía latifundista, el elogio de la sumisión rural. Pero en el tiempo del estreno, a la crítica no le indigna ese vasallaje, sino, en todo caso, la trama pueril. Si Fernando de Fuentes dirige, en la misma época, la muy épica *Vámonos con Pancho Villa* y la muy antiépica *Allá en el Rancho Grande*, es debido a la falta de estatus del espectáculo intrascendente que no complace a las élites. En 1936, pese al empuje del nacionalismo revolucionario, a pocos les afecta la presencia cotidiana del clasismo. Se habla de lucha de clases y hay devoción por Stalin y las masas desfilan en las calles, pero no acongoja la presencia de los prejuicios clasistas y racistas.

La crítica cultural no evita la asistencia masiva. A un público naturalmente ingenuo, la comedia ranchera le ofrece arquetipos y estereotipos, una idea divertida de la vida campirana, un esquema “romántico” y frases que compendian estilos de vida.

Mitos: la oferta indispensable

Para que el cine mexicano consolide su público requiere los mitos (Jorge Negrete, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Mario Moreno Cantinflas y Pedro Infante) y de los Personajes Entrañables o, si se quiere, de los estereotipos que de tanto repetirse se vuelven personajes hogareños: a la cuarta película David Silva o Pedro Infante son ya los personajes David Silva o Pedro Infante, la realidad *David Silva* o *Pedro Infante*, cuya eficacia proviene de la fusión armónica de un actor y un estereotipo, Mitos y Personajes recurrentes le son indispensables a un público formado en la comprensión *personalizada al extremo* de la política, la historia y la sociedad.

En la “Época de Oro”, la concurrencia le confía todo a las películas: el manejo de su habla y de sus gestos, la visión de la sociedad y la sensualidad. En rigor, es la Edad de Oro no del cine sino del público, anheloso de poseer a sus ídolos, de entender el vértigo de la modernización nacional y que no puede desconfiar de las ofertas. Basta una sumersión en la oscuridad (de preferencia los fines de semana en la tarde, y en compañía de la familia) para fijar el sentido de la diversión, la unidad familiar, el honor, la sexualidad y la belleza de la foto fija. El mínimo trámite le permite a un público “nacionalizarse” de nuevo y compulsivamente, gracias a esos dramas, a esas comedias y a esos rostros y voces.

Lugar común: el cine, elemento de unión nacional

Un Estado laico, una secularización cuyo último escollo sangriento es la guerra de los cristeros, un cine que es instrumento que enlaza las convicciones profundas del auditorio con las imposiciones de la modernidad. El Estado fuerte es dueño de la representación revolucionaria, la educación escolar y los niveles de interpretación de política, economía, sociedad. Sólo deja fuera, para quien se interese, la vida cotidiana. De las esperanzas ultraterrenas se encarga la Iglesia; de las ilusiones terrestres el cine, la radio, la industria del disco, los cómics y, luego, la televisión. Repartición de labores: el control de la conducta del pueblo (el trabajo y la política) es asunto del Estado; el sentido final de la vida (lo que le pasa al Pueblo cuando se muere) es privilegio de la religión; lo que hace el Pueblo en sus “horas libres” le toca a la industria cultural. Por eso, el cine es decisivo en la integración nacional, por mediar entre un Estado victorioso y masas sin tradición democrática a quienes cohesionan visiblemente la educación sentimental (Si no hay vida política, que fluyan risa y lágrimas. Si la buena sociedad nos excluye, que el cine, la radio,

las historietas forjen una sociedad que nos acepte. Si no hay hábitos de lectura, que existan hábitos visuales).

Un público iletrado o que lee dificultosamente no le encomienda a las películas norteamericanas –con subtítulos– la representación de sus experiencias. Confía en una cinematografía (la suya) que le allega lo insustituible: los *giros familiares* del idioma, los escenarios de pobreza, los rostros –como espejos–, las peripecias del melodrama, la iluminación, la música sin sofisticación posible.

La tierra firme del cine mexicano es una idea implícita y explícita: la nación prolonga a *la familia*. *La familia* es la representación más cierta de *la nación*. Este nacionalismo es, a la vez útil y lamentable, real y calumnioso, falso y verdadero. Expresa a un Estado autocrático y se explica por la debilidad política y social de una mayoría que acepta todo lo que la unifica.

Atmósfera: la Revolución mexicana

Un punto de vista preferencial de la industria: la compasión teatral del “civilizado” ante el “primitivo”. Los espectadores, que se saben muy lejanos de ese “primitivismo” observado tan despreciativamente, caen en la trampa y se aferran a ella, se identifican con lo rechazado o lo observado conmisericordiamente. Conviene entonces aplicar esa técnica a la reconstrucción histórica, y recordar a pedido lo que aconteció en los campos de batalla entre 1910 y 1917: las cargas de caballería, las tomas de ciudades, el arrojode las soldaderas, el desplante de los generales, la conmoción cuyo mayor sentido fue servirle de prólogo a la calma. La Revolución todavía es rentable, qué agasajos visuales en esa conjunción de polvo y sangre, de fusilamiento y perdones, de trenes villistas y adioses porfiristas. So pretexto de homenaje, la hipocresía celebra el machismo, adecenta el pasado y convierte a una explosión social en paisaje de *western*.

Un gran apoyo para el escamoteo: Pancho Villa, que tiene todas las ventajas: no es fácilmente sacralizable, en él son indistinguibles leyendas y verdad, no fundó instituciones como Carranza, no estabilizó como Obregón y Calles, no es mártir puro como Zapata. Por si fuera poco, invadió Columbus, lloraba en los entierros, mandaba fusilar primero y averiguar después, suscitó el fanatismo en su tropa, tenía un nombre sonoro, fue bandolero social, brutal y justiciero, concentró por figura y desplantes la atención mundial. Gracias a Villa y al villismo, el cine usa la Revolución mexicana sin comprometerse en lo mínimo.

Mitos: los pies de barro que no terminan nunca

Afirma Gilbert Seldes: "Si uno ha creído que los cultos y las idealizaciones populares son expresiones aisladas de una clase especialmente estúpida, será inevitable el enfoque satírico... Pero si uno toma esos cultos y movimientos como anomalías estrechamente ligadas a la vida normal, parte de la existencia ininterrumpida de la nación, uno necesitará tan sólo describirlos y ponerlos en su verdadera perspectiva". La estética del cine mexicano se funda en su semejanza con la vida ideal de sus espectadores, lo bonito y lo divertido se parecen en sus sueños elegidos y cultivados, sus lugares comunes, sus prejuicios, sus arrogancias, su idea del sexo y de la violencia. El cine no debe adelantarse, no debe diferenciarse.

A la industria le sirven magníficamente los arquetipos: la Sufrida Mujer, la Prostituta de Corazón de Oro, el Macho Generoso, el Hombre Primitivo que aspira a la Justicia, el Héroe Cómico que Nunca Saldrá de su Lugar. De todos, quien mayor persistencia y arraigo tiene es Pedro Infante, figura no susceptible de exportación (fuera del mercado latinoamericano), el Hijo del Pueblo cuyas limitaciones son su mayor virtud y cuyo intenso localismo evita cualquier expropiación. Si encarna con tal naturalidad a un perdedor es porque desde las butacas no suelen contemplarlo vencedores. Infante es resultado del propósito popular de elegir símbolos e interlocutores. Al principio, es el Macho desbordante de simpatía que cautiva y deslumbra con canciones y actitudes. Hoy es una suerte de museo dinámico del México que desaparece. Sigue siendo el más actual por representar un país donde la gente se conocía y vivía sentimientos que sus antepasados hubiesen identificado con facilidad.

Atmósfera: la pobreza

El cine mexicano hace de la pobreza su razón de ser. No por razones políticas sino escenográficas y presupuestales. Si es inútil competir con Hollywood, mejor basarse en las carencias: escenarios lamentables, improvisación, torpezas de edición, de fotografía y de sonido, falta de profesionalismo por parte de las estrellas, etc. No importan inexperiencias y torpezas de argumentistas y guionistas. En caso de duda, recórrase a la música: llena tiempo, disculpa las fallas narrativas y satisface a raudales. De esta miseria, surge una estética ardorosamente vivida por millones de espectadores en México y en América Latina. La pobreza de los escenarios los acerca al cine, suspende cualquier intimidación cultural o social.

Voluntaria o involuntariamente, el cine mexicano copia las estructuras de Hollywood y evita la exhibición de recursos. Que se note la falta de dinero, la incapacidad que nunca erigirá escenarios majestuosos. Ni tenemos ni podemos disponer de un Cecil B. de Mille, de miles de extras o de la escenografía babilónica de *Intolerancia*. Nos corresponde imitar (“nacionalizar”) géneros, formatos, técnicas de presentación de las primeras figuras, tramas inolvidables. La verdad está en la repetición: a fuerza de ver los mismos sets, el espectador los siente absolutamente genuinos: han permanecido al cabo del desfile de rostros y situaciones, han sobrevivido a tragedias temáticas y a desastres artísticos. La repetición conmueve: al reiterarse los tres o cuatro argumentos básicos, los espectadores hallan su identidad memorizando sus propias reacciones. Lloro porque soy sentimental; me indigno porque soy muy hombre; río porque sé reconocer lo que es chistoso. La estrategia del mismo diálogo ante el mismo escenario engendra confianza. Lo que no varía es digno de crédito, es *espectáculo para familias*, y en la expresión *espectáculo para familias* culmina un “juego de espejos”: la familia mexicana cree que el cine refleja su eterna unidad y la industria considera inmóvil para siempre a la familia, atada a sus semejanzas con lo que pasa en la pantalla. Ni siquiera deshace el ensueño la convicción de que el cine adelanta la moral de la época (es su vanguardia obligatoria). Sólo el auge de la televisión independizará al cine de sus cuidados hogareños.

Mito: la televisión desplazó al cine

Sí, en un sentido. No, de manera esencial. En los treinta y los cuarenta, su público demanda del cine nacional lo que el norteamericano no concede: las imágenes de virtudes públicas y vicios privados, la reafirmación de las categorías de *virtud* y de *vicio*. En los ochenta, los espectadores exigen de su cine algo fuera de los alcances de la TV: un panorama de vicios públicos y virtudes privadas. Si el país ha tomado el aparente rumbo de la modernidad (en donde no encajan las mayorías), justo es que los espectáculos celebren los defectos de sus clientes: son mujeriegos, borrachos, irresponsables, ignorantes, incluso despreciables. Hablan con “malas palabras”, se deslumbran ante el albur, domestican su hambre sexual. La TV, espectáculo clasista para todas las edades, es fría y aséptica, mantiene sus distancias, carece de sentimientos convulsos y de tremendismo. El cine solivianta los sentimientos de sus espectadores, el primero de ellos, el de clase. Los ricos en el cine son una nebulosa, la abstracción arrogante y casi siempre canallesca. Los pobres son lo asible y, al no tener nada que perder, son *nobles* y *auténticos*

(“Tomar partido por los de abajo” no implica ubicarlos en su realidad laboral ni la mínima complicidad con las mujeres, audiencia cautiva sin derecho a la independencia, cuyas representaciones prestigiosas siguen siendo el heroísmo silencioso y la abnegación).

En esta ideología de la explotación se educan multitudes que exaltan sus propias limitaciones, como si pertenecieran a una colectividad remota. La ideología se actualiza para proseguir, acude a mujeres desnudas, palabras antes prohibidas, rupturas de la norma. Si la televisión se pliega a una fantástica “decencia familiar”, el cine escenifica lo que los productores suponen los estallidos del inconsciente colectivo. Los dos medios no se enfrentan, se complementan.

Mito: Emilio Fernández, “El Indio”

El nacionalismo cultural en el cine deriva su repertorio épico de imitaciones de Eisenstein y del *western* y lo sazona con recuerdos vagos de la escuela primaria y las fiestas cívicas, la Nación Inventada en donde nos escondemos de la Nación Real. La cumbre de este nacionalismo cinematográfico es Emilio el Indio Fernández, creyente enardecido de la Mexicanidad, paraíso perdido donde la tragedia reina, los paisajes y las canciones norman el sentimiento, y las mujeres humilladas y los hombres muy hombres forman parejas clásicas. Durante años, la fuerza lírica del Indio y la admirable fotografía de Gabriel Figueroa hacen creíbles estas “fiestas atávicas”. El público (y los críticos extranjeros) suponen que así son los mexicanos, así viven el paisaje, así quieren, así acuden a la cita del destino, ya sea bajo la forma de una emboscada mortal o de una mujer. La tradición (siempre externa) enlista rostros, seres y escenarios. En pocos años, de este nacionalismo cultural no quedan restos. Con él se entierra la confianza de quienes, apegados al turismo, sólo aplican el criterio de realidad del “exotismo”.

Mitos: María Félix y Dolores del Río

La belleza cruel y la belleza irreprochable. La mujer que exige su lugar de preferencia y el sometimiento que encumbra a quien lo encarna. La devoradora y el ave del paraíso. Doña Bárbara y María Candelaria. Si Dolores del Río es la fragilidad que hace de la belleza su fortaleza invencible, María Félix es la hembra que se vuelve macho para sobrevivir y humillar a las demás mujeres, las que no son hermosas, carecen de personalidad, no pueden im-

ponerse ni manejar el látigo. Ambas definiciones de la mujer hermosa ocultan y posponen a todas las demás.

De Dolores del Río y María Félix atrae el carácter irreplicable de sus figuras y de sus facciones, su cualidad de estrellas de una época donde el cine magnificó y encauzó el ánimo religioso, aniquiló las dudas. En un siglo formalmente laico, el cine representa una persistencia mística, de adoración de vírgenes y santos, la transformación catedralicia de héroes y heroínas, la canonización de la Pareja, la ascensión y resurrección del Rostro, la piedad para cortesanas y bufones, el estremecimiento beatífico ante la presencia del mal y del horror que, desde las butacas, se revelan como Milagros Travestidos, las Apariciones de Nuestra Señora Sedienta de Sangre. “*We had faces then*”, aclara con orgullo la diva del cine mudo Norma Desmond (Gloria Swason) en *Sunset Boulevard* de Billy Wilder, la película que marca la transición de Hollywood de iglesia onírica a pasión cultural. Sí que disponían de rostros entonces, concedidos por la naturaleza, recreados en los estudios, mantenidos por el esfuerzo sacrificial de las propietarias... y por un conjunto de maquillistas, modistas, iluminadores, fotógrafos, los varios expertos en el trasvasamiento de luces y sombras en donde el *close-up* minimiza nuestra incredulidad y libera y exige nuestro candor. Por eso Dolores y María son las mujeres más bellas de este siglo mexicano, y la *belleza*, aquí, es término donde se funden la hermosura evidente, el arte de la apariencia y la voluntad de una industria. Ninguna nativa ha sido tan definitiva (e irreal) como Dolores del Río en *What Price Glory?* O *Flor Silvestre*; nunca cacica alguna alcanzó el esplendor de María en *Doña Bárbara*. Son ellas, indistinguiblemente, mito y realidad, la leyenda que persuade por su demostración de méritos. Su condición de arquetipos nos mantiene en la prudente o excesiva distancia, humaniza calladamente nuestro entusiasmo. Son deslumbramientos transformados en ideas; son ideas que nos persiguen como deslumbramientos.

Atmósferas: la comicidad

En el cine, la mecánica de aceptación y consagración de los cómicos conoce escasísimas variantes. Un cómico cinematográfico necesita:

- Pertener desde el aspecto a las clases bajas y expresarlas verbal y socialmente, ser simpático pero obediente, lascivo pero dominante, pícaro pero honesto.
- Representar no el conflicto de clases sino las limitaciones de los desposeídos, su timidez o su falsa arrogancia o su mitomanía. Lo principal es

convertir el rencor social en folclore obsequioso, hacer del humor una técnica que amortigüe impulsos rebeldes o levantiscos.

- Vivir los conflictos amorosos de modo que se vea en la comicidad una prolongación del sentimiento. El chiste es un paréntesis de la emotividad y las risas ocultan el llanto (aunque no a la inversa).
- Mantener su principal atractivo, es decir, su personalidad anterior, la que lo condujo al cine desde el teatro o la carpa o la televisión (no se ha dado hasta hoy un cómico *originado en el cine*). Sus recursos nacionales (expresiones, voz, sobrenombre, modales) serán sus recursos finales en un medio reactivo al *gag* o chiste visual.
- Permanecer, pase lo que pase, en el mismo ámbito. Del arrabal al arrabal al arrabal (con una estancia en la riqueza, obligadamente breve).
- Aceptar el uso abyecto de sus talentos. Con la excepción de Cantinflas y Tin Tan, todos los demás han sido empleados como alivios o apuntamientos de la Pareja Inmaculada o de la Pareja Trágica. Lo quiera o no, el cine mexicano es incapaz de generar a un Groucho Marx o, siquiera, a un Bob Hope. El humor es, para la industria, función degradada y auxiliar, y el cine –instrumento de conquista que educa a la fuerza a un país– es magia atenta al melodrama, el único género significativo.
- Ser vehículo de puerilidades idiomáticas que consagran, por métodos invertidos, el terrorismo cultural de la Academia de la Lengua.
- Atender a la principal regla del juego: en la diversión popular, el chiste es el reducto más prestigioso. Lo otro, las imágenes hilarantes, o el ingenio del instante traducido en frases, apodosos y gritos oportunos, no se considera sino –lo que nunca es lo mismo– *relajo*, la falsa subversión del orden, la tontería que se ríe a partir de nada y se queda en nada. El chiste, en su turno, es la capacidad (autodescubierta) de reírnos de algo que es, *en sí*, gracioso, ya que se le puede memorizar y transmitir fielmente.
- Resignarse a la falta de desarrollo humanístico por la ausencia de estímulos. Si el público y los productores se saben incapaces de competir con Hollywood o con Cantinflas, un cómico de éxito podrá llenar teatros y cines, será un ídolo, pero en la mecánica identificatoria nunca será un mito

porque no representa al Pueblo (la entidad con mayúsculas), sino variantes de lo popular. A tal grado monopolizó Cantinflas la representación del Pueblo que incluso Tin Tan, famoso y admirado, nunca obtuvo esa fuerza complementaria que obliga al público a divertirse *por lo que sabe*, por los chistes que oye y *por los que se imagina*, por el humor que le consta y por el que narrará extasiado al día siguiente.

Metamorfosis que no lo es tanto: el melodrama

Sin el melodrama, no hay cine mexicano. En un ámbito negado al humor y la crítica, tienen segura resonancia las catarsis a domicilio, la degradación de las pasiones. De la ortodoxia sufridora de los cuarenta (el horror de la bastardía, el temor del adulterio, la caída en el vicio y el hampa) se transita al horror de la soledad, el temor de la monogamia, la indiferencia ante el vicio y el hampa. En el cambio continuo, el cine se reserva una lealtad: el formato del melodrama que, en los sesenta, busca asir el tono de clases medias, fingir la condición europea y transmitir el vacío de la vida, la infinita pesadumbre del tedio, o actuar a “lo Estados Unidos” y aceptar la libertad corporal. Pero el saldo de *Ave sin nido* y *El derecho de nacer* a *La otra virginidad* y *Amor libre* nunca se completa, porque sigue siendo mecánica y machista la visión de la mujer, porque no se provoca sino se halaga a los espectadores y el sufrimiento es todavía el mayor instrumento de goce.

De escuela de costumbres a paisaje del vertiginoso cambio social. En los cuarenta, el melodrama exaltó verbalmente a los Altos Valores, cuya debilidad exhibió al conceder el atractivo visual de la ruptura y el pecado. Ante la “pérdida de valores morales” el cine se limitó a exaltar verbalmente las instituciones y, paulatinamente, invirtió el orden de las relaciones-morales-en-pantalla. La condena teórica y la insinuación práctica cedieron el sitio al regaño demagógico y las imágenes exaltadas. Una prostituta (vestida) fue una provocación; una vedette (desnuda) es una admonición, aunque ésta no parezca preocuparle al espectador ganoso de combinar jadeos y risas.

Pregunta inútil. Interrogación desesperada. El “¿Para qué defender la virginidad hasta la muerte?” se trunca por el “¿Para qué seguir creyendo en la felicidad en un mundo promiscuo?” (July, la chava alivianada en *Amor libre* (1979) de Jaime Humberto Hermosillo, es contundente: “Eso del hogar dulce ya pasó a la historia, mi hijita” o “los hombres son como klínex, desechables”). Pero el tono vindicativo es de la época, no de la amplitud de criterio de una cinematografía y por eso, así mude sus normas, el melodrama es fiel a su temperamento. Promueve las “costumbres libres” con el tono con que aca-

tó las buenas costumbres. Con oportunismo y lágrimas fingidas se exhiben con fruición los nuevos hábitos colectivos sabiendo que, en lo fundamental, no amenazan lo mero principal: el sentido de la propiedad.

Una metamorfosis: Padre, ya no quiero confesarme

En un cine dedicado al servicio degradado de las clases dominantes, el cura es figura definitorio. En los cuarenta, en cintas como *Rayando el sol* de Roberto Gavaldón o *Maclovía* de Emilio Fernández, pertenece al orden natural de las cosas la judicatura moral del sacerdote. Discrepar de su autoridad es rebelarse contra Dios. En *No basta ser charro*, el sacerdote (Enrique Herrera) va a la cantina a exhortar a los parroquianos para que acudan a misa. Un cliente (con los rasgos profesionales torvos del Indio Bedoya) se molesta y le dice, muy razonablemente, que a la cantina no se va a escuchar sermones. Esto indigna al cura que lo arroja a golpes del nuevo centro de conversión de almas.

Tal fue la norma: el cura es la voz de Dios, su intérprete favorito e inapelable, quien enseña a las mujeres a conservar su sitio, quien promete paz en el otro mundo a cambio –en este preciso momento– de la obediencia al amo. En los sesenta lo inapelable desemboca en lo pintoresco: la propaganda reaccionaria se mantiene maquillada con concesiones humorísticas. Desaparecen el cura rebotante de bienaventuranza, el hombre bueno que resiste el mal y lo vence. Si no es “humano” el sacerdote no puede continuar.

Demasiado humano: la industria cinematográfica apoya al autoritarismo que procura recapturar la credulidad de las masas. Se insiste levemente en el cine piadoso y milagrero más versiones del Tepeyac, *Fray Escoba*, *Yo pecador* (la inefable “biografía” filmica del inefable José Mojica, etc.) pero ya no se quiere diferenciar al cura del resto de los galanes. Será boxeador para salvar a los pobres (*Los tres mosqueteros de Dios*), seducirá y enamorará sólo por salvar almas. El sacerdote al “humanizar” le agrega a este cine una seguridad, que va de los curas a los cuales les debemos Historia a los curas a los cuales debemos teología a los curas a los cuales debemos diversión. El enlace entre Hidalgo y el Concilio Vaticano se llama Cantinflas. La unidad entre el cura Morelos y el encargado de la parroquia de Tanzicuaró es el Pi- porro. Descanse en paz la imagen.

El “aggiornamento” interrumpe el idilio cinematográfico con los Pastores de Almas. La aparición de sacerdotes radicales anacronizan brutalmente la figura del curita regañón y bondadoso, transmisor de la Moral Eterna. Quedan, solícitas y abnegadas, las monjas, eternas sobrevivientes de las Leyes de Reforma y la persecución callista, que cantan como los propios ángeles, vue-

lan como los propios *jets*, son hacendosas y desafiantes, capaces de noquear a un malvado. La parodia de la parodia llega a una de sus culminaciones con *La Madrecita* (1975) donde ese símbolo del racismo compasivo y sonriente, la India María, conducirá a un grupo de niños por el camino del catecismo previa adoración de la ignorancia y sus resultados bienhechores. Lo que Cantinflas logra en *El Padrecito*, lo mejora la India María en *La Madrecita*: la ridiculización feroz e involuntaria del clero tradicional, logrero y supersticioso.

En 1975, también se inicia la desmitificación con una de las escasas películas que aprovecha la “apertura democrática” de Echeverría. *Canoa*, dirigida por Felipe Casals con guión de Tomás Pérez Turrent, acude a un hecho dramático de 1968 y lo convierte en violenta denuncia de un personaje vivo e impune, el cura Meza Pérez. En 1968, en San Miguel de la Canoa, Puebla, una turba instigada y agitada desde el curato, con plena anuencia de campanas y sistema de sonido, linchó a un grupo de excursionistas (empleados de la Universidad de Puebla) y a Lucas García, el campesino que les dio asilo. El sacerdote Meza Pérez, responsable directo de los asesinatos, propalador del rumor definitivo (los excursionistas son un grupo de comunistas que vienen a asesinar al cura, profanar el templo, violar jovencitas y quemar las cosechas) obtuvo como único castigo su traslado a otro pueblo de la sierra, sin perder por ello el control económico de la población (al estrenarse *Canoa*, la Mitra emite un pálido desmentido y el propio cura Meza Pérez se declara “víctima” y reitera: “Los muertos obtuvieron lo que se merecían”).

La realidad sucinta y brutal de *Canoa* nos remite a la vida obligadamente devota, a la impronta clerical sobre vidas y honras. El cura Meza Pérez (interpretado con excelencia por Enrique Lucero), en su incapacidad de tolerancia o duda, transparenta la tiranía dulzona e hipócrita de los curas que encarnó con beatitud Domingo Soler. En tanto mito, el cura sólo es “humanizado” cuando la secularización real hace imposible resguardarlo en un nicho. Sigue siendo dominante, pero ya su figura pública no es intocable. Ya ahora, alcanzado por Freud, apetece, fornicar y renuncia a su magisterio en aras de los sublimes misterios del coito (ver *La viuda negra* de Arturo Ripstein).

Una obra singular: Luis Buñuel

A su llegada a México, Luis Buñuel parece ajeno a su leyenda surrealista (*Un perro andaluz*, *La Edad de Oro*) y trabaja en películas hoy sólo rescatables por la burla subterránea que se les atribuye: *Gran Casino* y *El gran calavera*. Pero en 1950 dirige *Los Olvidados*, obra maestra que supera con facilidad el final declamatorio impuesto por la censura, pone en relieve las condiciones psicológicas y sociales de la miseria, crea personajes e imágenes de fuerza

perdurable, junta la observación de la realidad, los clásicos españoles y las provocaciones surrealistas. Cambia el registro y la vigilia resulta un espacio atravesado por el inconsciente, pero sometido en la apariencia a la lógica del orden.

“Para mí, declaró Buñuel, lo sentimental es inmoral. Odio la dulcificación del carácter de los pobres”. Él le añade al cine mexicano una dimensión: la intensidad moral, una seguridad narrativa atenta a (pero no servidora incondicional de) sus propias obsesiones. La influencia de Buñuel es enorme pero no asimilable, porque su formación cultural y su pasado heroico le permiten creer en las otras funciones del cine (poéticas, morales, liberadoras), en una etapa de comercialismo desenfrenado. Él no es naturalista, ni costumbrista, ni esclavo de la taquilla y si fracasa (el caso de *Susana carne y demonio*, *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor*, *El bruto*, *Abismo de pasión*), no es por ceder a criterios de mero entretenimiento sino por deficiencias narrativas. Su actitud es excepcional. En el cine mexicano de esa época, nada más Alejandro Galindo en *Una familia de tantas* y *Doña Perfecta* comparte su indignación ante la represión moral y sexual. Pero Galindo no maneja elementos poéticos y su costumbrismo es una limitación expresiva. Buñuel, en sus filmes significativos, entretiene el relato lineal con la audacia cultural, la crítica con el hallazgo poético: *La ilusión viaja en tranvía*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *Simón del desierto*. Y esto se potencia en las obras maestras: *Los olvidados*, *Él*, *Viridiana*, *El Ángel Exterminador*.



¿Qué es la moral burguesa? Buñuel no lo dice, lo demuestra con rencor irónico. Él no “denuncia” en el sentido judicial; muestra las visiones masturbatorias que son el sustrato de las buenas conciencias, los límites de la caridad, los esqueletos en el clóset, la similitud entre hipocresía y deseo, entre mística y represión. Para él existe un evidente centro de conflictos: la opresión de la ética judeocristiana en su escenario ideal: la sociedad capitalista. En *Él*, la voluntad de posesión de un burgués católico se reduce y amplifica patológicamente; en *Viridiana*, la filantropía ridiculiza con crueldad a la pobreza; en *El Ángel Exterminador*, la vida social se condensa angustiosamente en un relato que desborda todas las interpretaciones y cuya mejor exégesis es la descripción. Siempre a contracorriente, se filtran el poder y la esclavitud del erotismo.

La influencia de la crítica

No le es difícil a la crítica de cine lanzar, a principios de los sesenta, la condena de la industria. He aquí la fábrica de la enajenación, los envilecedores de una colectividad indefensa. Acertada en el diagnóstico, la crítica no asume su dimensión política y, al conformarse con el dictamen artístico, se queda implícitamente en la condena del público zafio, ávido de basura. Algo se consigue: alejar del cine mexicano a una clase media aculturada, feliz de huir de productos que la humillan, que la enfrentan al candor de sus padres, y a su propia inocencia reciente. Si, insólitamente, la clase mediana acepta a la crítica es por requerir argumentos que le expliquen su disgusto ante una falta tan evidente de prestigio. El concepto del cine, expresión artística y cultural, se impone y trae consigo un aumento de la cultura cinematográfica y una considerable dependencia de las modas.

En los cuarenta, Xavier Villaurrutia en la revista *Hoy* no creía preciso trabajar sus notas. Eran quehaceres mecanográficos necesarios para vivir. Ni el cine era un arte ni la crítica una responsabilidad cultural. Desde los sesenta, la crítica del cine mexicano se escribe para quienes, de cualquier modo, no frecuentan estas películas. Y la falsa paradoja explica también el desastre cultural y la felicidad económica de una industria.

Los mitos: ¿pero hubo alguna vez “Época de Oro” del cine mexicano?

En países regidos en gran medida por el analfabetismo funcional, el cine sigue siendo (no obstante la influencia todopoderosa de la TV) el gran adelanto que es la confirmación en el atraso. Por eso, en la “Época de Oro”, nadie, seriamente, pensó en criticar el machismo, el moralismo feudal, el clasismo, el racismo interno. Lo esencial para la industria era adular a su audiencia y la “Edad de Oro” exaltó el primitivismo y las supersticiones, enterró y prolongó una moral, confirmó y aplazó un sentido de nación a base de metamorfosis: a las costumbres que desaparecían, se les alababa; a la modernidad en verdad promovida, se le criticaba. Por reaccionario y clerical que fuese el mensaje ostensible, el mensaje visual era muy distinto. Por audaces que fuesen las imágenes, el peso ideológico las neutralizaba.

Agréguese a esto la falta de originalidad: trama y diálogos de tal modo inscritos en la memoria colectiva que funcionan a modo de páginas en blanco donde cada espectador halla lo que quiere ver. La censura gubernamental actúa para proteger a la familia, garantizarle a la Iglesia la fidelidad del Estado, certificar la eterna minoría de edad de los espectadores. ¿Por qué no? El

cine (se pensaba y se piensa) no es arte, ni instrumento de consolidación estatal. Es, en el mayor de los casos, un espectáculo genial e intrascendente. Tal idea prosiguió, destruyó esfuerzos costosísimos y evitó un *nuevo cine* (así se den obras aisladas de importancia). Todo con tal de mantener los puntos de vista sobre el público, y su necesidad de tutela, por negar la existencia de realidades culturales, políticas, morales. El Estado no cree en el cine como recurso expresivo y la industria vierte sin riesgos su odio a lo subversivo, su antintelectualismo, su baratura.

Ésta fue y sigue siendo la gran ventaja de los productores privados: la esencia del cine mexicano es, hasta la fecha, la relación de dominio entre un aparato industrial y un público que siente natural y justo el desprecio a su inteligencia y a sus capacidades de renovación, gracias a que ve satisfecha o asociada su gana de sensaciones.

¿Qué va a ser hoy, de un cine de tremendismo verbal y puerilidad moral? El espectador de ficheras y prófugas de la monogamia se sabe no frente a la realidad sino frente al séptimo arte, y le divierte no la vida sino el choteo de la vida. La realidad lo espera en casa, contenida o enmarcada por una caja. Del cine de familias al cine para individuos o grupos que se creen a salvo de la mirada de las familias. Antes se solía creer que lo ocurrido en pantalla era cierto porque ni la fotografía ni el estado de ánimo mentían. Hoy, ya más enterados, se elige la realidad fílmica. Y sin embargo, de algo le ha servido este cine a sus espectadores, les ha dado lazo de unión, los ha modernizado en alguna medida, ha conjugado la impotencia y las aspiraciones heroicas de una colectividad sin salidas públicas. Quien quiera usar este cine como instrumento efectivo de liberación deberá empezar por traicionar a su pasado, a las esperanzas notorias de su público, su destino impuesto, sus tradiciones, su oprobiosa historia no exenta de momentos muy recuperables.

LA MÚSICA POPULAR

Pulquerías del demonio

Los conquistadores españoles necesitan arrinconar a la música indígena y usar la nueva fe contra los usos e instrumentos ceremoniales. Eso implica el destierro siempre parcial de chirimías, teponaxtle, huéhuetl. Al adueñarse del campo la música sacra, la popular se convierte en un subproducto eclesiástico; himnos lentos, largos, tristes, forzosamente repetitivos:

Perdón, oh Dios mío, perdón y clemencia, perdón e indulgencia...

A fines del XVIII, surge el corrido, derivación del romance, que será el género rural por excelencia. En las ciudades, a la música hoy llamada tropical se le persigue por su carga erótica.

Se prohíbe el chuchumbé, recuerda Salvador Morales, por ser música “escandalosa, obscena, ofensiva para oídos castos, que se baila con me-neos, manoseos, y abrazos, a veces barriga contra barriga”. A mitades del XVIII, las pulquerías preceden a las cantinas en la función de promover la música popular. Condenados por el clero que las considera “imagen e idea viva del infierno”, estos “tugurios demoníacos” permiten el baile de sones, ruido que detestan las autoridades civiles y eclesiásticas favorecedoras del jarabe, bailando por parejas “pudorosamente separadas”. Las guerras de Independencia reinstalan vindicativamente a los ritmos proscritos, a la buena sociedad le placen los ritmos del Extranjerismo Delicioso (mazurcas, polcas, cracovianas y redovas) y se implanta la ópera italiana, sedimento del lujo y la exaltación lírica. La música sacra también se ve afectada por los vaivenes políticos, y la popular –advierte Morales en *Auge y acoso de la música mexicana*– resulta condenada por “género íntimo, deleznable y digno de la peor especie de gente”. Por más de un siglo, los compositores luchan por nacionalizar los géneros europeos, en especial la tendencia itálica, y esto repercute en la canción.

Por 1840, se inicia formalmente una corriente nacionalista que las urgencias políticas de las guerras de intervención acrecientan y fortalecen (re-vísense las canciones liberales *Los cangrejos*, *Adiós Mamá Carlota*, etc.). Los músicos cultos se multiplican (óperas, romanzas, polcas, valeses, marchas, canciones) y se prodigan los conjuntos de cuerda pueblerina (entre ellos el mariachi jalisciense). Los cancioneros de feria con métodos novedosos (llamado de atracción, comentario y petición de solidaridad económica a cargo de un ayudante) difunden los corridos e impulsan la canción popular, ayudados por organilleros, vendedores de dulces y pequeños grupos de cuerda.

Para que la canción se prestigie, debe apoyarse en la religión laica del XIX, la poesía. Ejemplo: *Las Golondrinas* de Narciso Serradel o *Marchita el alma* de Antonio Zúñiga. Si letra y música son indistinguibles, la fuerza de la canción se duplica. Un ritmo, el vals, hace circular una sensibilidad cuyo centro es la finura del Espíritu: *Dios nunca muere* (Macedonio Alcalá), *Sobre las olas* (Juventino Rosas), *Capricho* (Ricardo Castro), se distribuyen la armonía que confirma la estabilidad social. El grupo de Castro, Felipe Villanueva y Gustavo Campa se opone victoriosamente al italianismo imperante y los músicos instauran la leyenda sórdida y dorada de la bohemia a través de existencias trágicas, de frenesí alcohólico (Juventino Rosas y Alcalá) o tajadas prematuramente (Villanueva muerto a los 31 años). Un público creciente ado-

ra esta música y, pese a exhortaciones moralistas, idolatra a los artistas. Se adapta una parte de la producción para las élites a las necesidades de barrio y rancherías; se festeja la vida marginada en canciones de borrachos, estudiantes, soldados, mariguanos, valientes, bandidos, carcelarios, limosneros, tahúres, vaqueros, arrieros, marinos, comerciantes, obreros (v. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana*); se memorizan las cuartetos que refieren amoríos y rebeldías políticas (pro lo común con final trágico); se celebra la poesía al alcance de la cultura oral.

La reaparición de lo vernáculo

El músico Manuel M. Ponce describe la cultura musical en México. Para las Fiestas del Centenario, dice, ya conocíamos todas las sinfonías de Beethoven, la música de Charpentier, Berlioz, Liszt y ya se ha estrenado *La Siesta de un fauno* de Debussy, lo que “nos acredita como un país a la altura del modernismo clásico”. También, antes de 1910, el folclore “ha sentado su real poder cultural” entre la población. Sin embargo, “la música vernácula” agoniza en las rancherías del Bajío... “Surgía el desdén de los compositores más prestigiados y la música popular se escondía como chicuela avergonzada, ocultando su origen plebeyo a las miradas de una sociedad que sólo acogía en sus salones a la música de procedencia extranjera y con título en francés. Hubiérase juzgado un enorme atentado contra su majestad el *chic*, la intromisión de una canción vulgar en el programa de una velada esplendorosa”. El carácter regional de los indígenas obstaculiza la unidad de estilos y la homogeneidad expresiva, que es de donde se desprende todo nacionalismo artístico. Para colmo, el gusto de la juventud neorristocrática la lleva “hacia los dislocados ritmos del *cakewalk*”. Esto, declara Ponce, “no es crítica sino la expresión del anhelo para encontrar lo nuestro”.

La Revolución vivifica el nacionalismo que encuentra en la canción una de sus expresiones fundamentales, un puente entre la tradición romántica y las nuevas vivencias. Renovado, el corrido conoce años de auge y encomiendas categóricas: cantan la gesta de un pueblo que se reconoce en la violencia, consagrar héroes y leyendas, sostener la idea de la Historia como duelo de caudillos, promover un arquetipo de poesía popular, implantar el orgullo de tropa, seleccionar las batallas memorables, destacar la figura de Pancho Villa, hacer las veces de memoria sintética de la Revolución. Como lo demuestran las recopilaciones de Vicente T. Mendoza, el corrido es un elemento musical, político e informativo, un sistema de enlaces en un país desvinculado. Vuela, vuela palomita, y dile al corrido que represente simul-

táneamente a la poesía, la novela, la historia, las partes militares, el cuento, el rumor.

Las canciones que los combatientes hacen inequívocamente suyas, responden a esta tradición. *Cielito lindo*, *La cucaracha*, *La Adelita*, *La Valentina*, *Joaquinita*, participan de la descripción regocijada y la celebración marginal, consignan la aparición de la mujer en la vida histórica de México, dan fe de una valentía inevitable que las condiciones sociales convertirán, décadas después, en el festejo del machismo.

Una música se adhiere históricamente al cambio social, va más allá de su encomienda de divertir, y adquiere calidades de exhortación, de arraigo emotivo. Los villistas cantan *La Cucaracha* y los ejércitos de los sonorenses escuchan con unción relajenta *Club Verde*, el vals aplebeyado de Rodolfo Campodénico. Se rescatan piezas semiolvidadas: *Las Tres Pelonas* (de Isaac Calderón), *La Barca de Oro* (Arcadio Zúñiga), *La Marcha de Zacatecas* (Genaro Codina). La secuencia del filme de Fernando de Fuentes, *Vámonos con Pancho Villa* (1936), es simbólica y representativa: en la cantina, en el fragor de la toma de Torreón, un músico (Silvestre Revueltas) toca Joaquinita y coloca un letrero: “Se suplica no tirar al pianista”.

El corrido cumple una variedad de servicios: ésta es la poesía popular con su destreza lírica, éstas son las “metáforas” que todos entienden, éstas las tragedias divulgables, esto le pasó al hijo desobediente, esto le sucedió a los dos hermanos rivales o a Simón Blanco o a la desvergonzada de Rosita Alvérez o al valiente Pancho Villa. Frente a la amplitud anónima del corrido, la canción romántica es didáctica y conminatoria: así debes reaccionar en caso de enamoramiento absoluto, estas frases deben pronunciar cuando te abandonen (si se prescinde de la anécdota es para transmitir estados de ánimo).

Las mitificaciones del recuerdo

La estabilidad política afirma a la canción popular. Por su participación en la contienda, le corresponde un inolvidable lugar secundario en la nueva “esencia nacional”. Así lo exige el redescubrimiento del país pregonado por intelectuales y políticos. De 1912 a 1913, el compositor de música culta Manuel M. Ponce rescata y compila los productos populares más interesantes, ofrece conciertos y prepara el terreno para lo que en los veinte será una invención cultural centrada en la evocación campesina: *Adiós Mariquita linda* (Marcos Jiménez), *Canción Mixteca* (José López Alavez), *La Casita* (Felipe Lleras), mitificaciones del país inmóvil que desaparece entre migraciones forzadas. Ponce hace de la poesía evidente un gran instrumento de la recuperación. Él

define a su celeberrima *Estrellita* (de 1912): “*Estrellita* es una nostalgia viva; una queja por la juventud que comienza a perderse. Reuní en ella el rumor de las callejas empedradas de Aguascalientes, de los sueños de mis paseos nocturnos a la luz de la luna, el recuerdo de Sebastiana Rodríguez”.

¿A qué se alude? A la provincia conocida, con sus metáforas sobre el piano y sus valsos y su sociedad ajena a la política. Se recupera o se instaura el entusiasmo por la “canción mexicana” (que será la canción ranchera), se idealizan imágenes y se arrinconan realidades agrarias. Ignacio Fernández Esperón, Tata Nacho, compone *Adiós mi Chaparrita* y “*La Borrachita...* que si se va del rancho, muy pronto volverá”. La nostalgia es vínculo social entre lo perdido y lo que se presenta victoriosamente. Urge rescatar lo olvidado o destruido por la ciudad: el campo, las costumbres criollas, la afectividad folclórica y personal: *Te he de querer*, *Un viejo amor*, *Pajarillo Barranqueño* (Alfonso Esparza Oteo). En provincia, lo popular se liga a la sensibilidad de los poetas románticos (que será también la sensibilidad de la clase vencida). La trova yucateca, insomne y amatoria, reemplaza al modernismo y es un ejemplo masivo de “poesía pura”: Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín y sus letristas, poetas populares de enorme habilidad: Luis Rosado Vega, Antonio Médez Bolio, Ricardo López Méndez:

Yo sé que inútilmente te venero,
que inútilmente el corazón te evoca.
Pero a pesar de todo yo te quiero,
pero a pesar de todo yo te adoro
aunque nunca besar pueda tu boca.

El ejemplo de Manuel M. Ponce cunde y en 1921, el secretario de Educación Pública José Vasconcelos le encarga al maestro Joaquín Beristáin divulgar y rescatar músicas y danzas nacionales, que se opongan exitosamente a la invasión de la zarzuela española, la explosión del tango y la música norteamericana ejecutada en cines, teatros y fiestas.

La idealización de una fuerza cultural que se diluye, va de la poesía a la canción, del discurso conservador al cine mudo, del resguardo de las esencias a la “disipación bohemia”, cuya Vida-Según-la-Poesía resiste malamente a la modernización implacable. La canción popular cumple en la década del veinte lo presagiado en 1901 por el escándalo de *Perjura* (una historia de adulterio combatido por la censura), y se transforma en el espejo doble de la moral tradicional y de la moral que empieza a surgir. Esto acentúa la importancia de las letras, porque las melodías, invariablemente, son elementos cómplices: agradables, memorizables, dulzones, calificables según reacción de ánimo.

Vieja y nueva nación, antiguas y nuevas costumbres

En tres décadas, de los veinte a los cuarenta, se producen modificaciones importantes y el nacionalismo cultural usa la canción para surtir de estímulos a colectividades cuya única identidad reconocible está en el pasado. En espera de las actualizaciones de la industria, se fabrica una canción nostálgica. Un compositor arquetípico: Ignacio Fernández Esperón, Tata Nacho (*Adiós mi chaparrita*). Se quiere fijar el perfil idílico de la tradición que desaparece y agregarlo a la memoria colectiva, desarrollar conjuntamente una sensibilidad y una industria. Algunas características de este periodo:

- Un compositor, Agustín Lara, aporta una mitología instantánea: pianistas de burdel, hijo de familia acomodada, artista precoz a quien una prostituta carimarca fatalmente, autor de líneas que deslumbran y de melodías que se propagan en los cabarets y en las familias. En 1926, su canción *Imposible* (dedicada a una “mujer de vida fácil”) lo convierte en el heraldo de una sexualización eufemista y vehemente. En teatros de revistas y salones de baile, ante un público que decide qué canciones desaparecen y cuáles se propagan, Lara resulta el poeta de las mayorías, un hombre famoso-de-vida-marginal que canta a la prostituta y se entrega sin miedo a la *cursería*. Muralla nacional y nacionalista, sintetizador de tendencias, irrupción literaria y melódica (no forzosamente en ese orden), Lara detiene el auge del tango, le gana territorio a los compositores mexicanos, entroniza una sensibilidad literaria que hará por mucho tiempo las veces de poesía contemporánea, idealiza el sentido (moderado) de costumbres.

Una conjetura: Agustín Lara es productor del más estricto romanticismo, heredero de Manuel Acuña y Manuel M. Flores. Pese a que sus contactos con el modernismo son los más memorizados (“el hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde, etc.”) resultan, cuantitativamente, mínima porción de su obra. A Lara, más que la musicalidad de sus letras, le importa la conjunción de su figura y leyenda (cultura popular en grado de desenfreno) con lo abrumadoramente “artístico”. El punto de encuentro entre el arte y la vida: la sensualidad desgarrada, la composición que escucha por el oyente (Theodor Adorno). Y esto se aplica a su variedad de recursos melódicos, a su literatura “desgarrada” y a su leyenda (el fenómeno Lara nos enfrenta a las dificultades del *Kitsch*. Es difícil probar la irrelevancia de cualquier estética de los límites en sociedades donde el mal gusto es el único gusto auspiciado).

En los cabarets y prostíbulos cuyo auge refleja el crecimiento urbano, las canciones de Lara sintetizan la experiencia, son incentivo y confirmación.

El lugar común es cierto: tras la técnica de idolatrar a la Mujer acecha la ambición de volver abstracto –una vez utilizado– el objeto de placer, y el ritual incluye la prescindencia de cualquier culpa. La prostituta deificada protege a la familia, exalta al patriarcado y constela de lágrimas a la prostituta misma, confiriéndole calor hogareño a la evocación de vidas explotadas.

- El danzón, a fines y principios de siglo el sonido por antonomasia de los prostíbulos, diluye su agresividad y se convierte en la avanzada de una “música tropical”, importante por consentir el libre y legalizado frotamiento de los cuerpos y por ser el apoyo indispensable de la fiesta popular.
- Complementando el éxito de Lara, se produce un resurgimiento moralista, un regreso al hogar fundado en la “pureza del alma”; el éxtasis amoroso. Las canciones de Guty Cárdenas o Ricardo Palmerín agregan “poesía” (el certificado de nobles sentimientos y pasiones encumbradas) a las relaciones personales y expresan el autoengaño y las reticencias ante la vida urbana. El “romanticismo” de la canción tradicionalista, irrealidad comprimida y aclamada. De principio de los años veinte a mediados de los cincuenta, la “canción romántica” es el género dominante.

La pléyade del Hogar

En los treinta, Agustín Lara se consolida. Es genial, excesivo y metafórico. Irrepetible, irremplazable. Surgen otros sin esta repercusión extraordinaria pero capaces de conformar un gusto uniformado. Una lista sintomática, no exhaustiva: María Grever (*Júrame*), Consuelo Velázquez (*Bésame mucho*, *Verdad amarga*), Gonzalo Curiel (*Vereda tropical*, *Incertidumbre*, *Yo nada soy*), Abel y Alberto Domínguez (*Frenesí*, *Perfidia*, *Humanidad*) y, muy especialmente, Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri, melodista y fabulista en la tradición de Iriarte, Samaniego y Guillermo Prieto.

La clase media urbana, por inercia y recuento acumulativo, reemplaza a las evocaciones más conservadoras. Cine, radio o industria disquera promueven una ideología a la vez imprescindible y limitadora, grata y fatalista que instituye un sentido de “lo artístico”. Melodías rápidamente memorizables, letras que jamás se apartan de los moldes del romanticismo o del modernismo, concentración en las intensidades amorosas. A las canciones que corresponden a este molde de irrealidad se les promueve moderadamente dejándole la responsabilidad de su encumbramiento a las promociones del cine. Un fenómeno contiguo: el aprovechamiento ideologizado de la música.

El mejor ejemplo del nacionalismo cultural vuelto melodrama es la canción ranchera que niega el espíritu narrativo y colectivo del corrido, se olvida del significado compensatorio de la antigua “canción mexicana” y exalta el monólogo desesperado.

Yo soy charro que levita, de esos de la esotería

En 1901, Miguel Lerdo de Tejada, pianista y compositor, funda la Orquesta Típica y, en forma innovadora, viste de charros a los músicos, y en 1928 (aproximadamente) don Gaspar decide el éxodo del Mariachi Vargas de Tecalitlán, Jalisco, sede natural de este grupo, lo ve partir a fines de los veinte rumbo a la ciudad capital. Los instrumentos primitivos del mariachi: dos violines, una vihuela chica, un guitarrón de golpe, arpa y tambora. El conjunto y la vestimenta atraviesan por una sofisticación paulatina: se suprime la tambora, se elimina el arpa, se introducen guitarras y –según la leyenda, a sugerencia del propio Azcárraga– se agregan las trompetas, anuncio indispensable de las hazañas del dolor exhibible y gozable, transformación inequívoca de un conjunto rural en uno urbano. A través del mariachi –signo de la “folclorización” del pasado– se consuma la comercialización de las tradiciones: una “nacionalidad” irrumpe agresivamente y se impone entre calidades melódicas, letras de humor involuntario o de poesía inevitable y descripciones costumbristas que vencen de modo subliminal cualquier incredulidad de sus oyentes. De la desolación del “corte campirano”, se pasa a los ofrecimientos industriales que, en muchas ocasiones, se vuelven creación popular (nada más entrañable para sus oyentes que las canciones industriales de José Alfredo Jiménez).

La radio, la televisión y la industria del disco (transnacional) modifican a pedido las expresiones de la música popular, ya integradas en la “identidad nacional”. En los primeros años de la televisión –la década de los cincuenta– la idea de “lo ranchero” se compendia en el programa *Así es mi tierra*, calumnia “autóctona” que es a la canción lo que el ballet floclórico a la danza popular. *Así es mi tierra*: escenografía de teatro frívolo, restos de improbables fiestas campiranas, confeti, y quioscos desmoronados, charros y chinas poblanas que cruzan al escenario con paso de escuela de modelos, escenificación de la hombría y el “hembrismo” rurales. Al ocurrir la crisis inocultable de la Reforma Agraria y las grandes migraciones del campo a las ciudades, se reinventa lo campirano, y la realidad agrícola se torna utopíaailable y cantable, el Rancho Grande que pospone al Juicio Final (la eterna víspera de la fiesta). A nadie le importa ser verosímil y el campo es hipótesis difusa, en un proceso equivalente a los cambios que van de Jorge Negrete a Pedro Infante a Javier Solís a Vicente Fernández a Juan Gabriel.

Hey Jalisco, don't be chicken

El proceso industrial sigue diversas etapas:

- a) La teatralización de los sentimientos primitivos donde el intérprete es el mensaje. Ejemplo inmejorable: la gran cantante Lucha Reyes (“La Reina del Mariachi”) de quien la XEW y la RCA Víctor impulsan versiones exaltadas que refrendan localismo, definiciones de la femineidad (“como buena mexicana, sufriré el dolor tranquila”), jactancia que decora el ánimo festivo (“Borrachita de tequila, llevo siempre el alma mía”). Desde la apariencia, desde la voz desgarrada, desde el uso del mariachi como la nación que atestigua la tragedia, la Reyes, La Hembra Bravía, es la perfecta criatura del nuevo folclore. Frente a lo dulcemente “campirano” (Esparza Oteo, Tata Nacho) se eleva el ánimo combativo de barriada.
- b) De fines de los treinta a principios de los cincuenta, las exigencias del desarrollo de la industria cinematográfica –fomento de turismo interno y externo– fabrican en serie canciones cuya apariencia “rural” desea fomentar los orgullos estatales (*Ay, qué lindo es Michoacán*, *El corrido de Chihuahua*, *Ay, qué lindo es Guanajuato*, *Ojos tapatíos*). Para los transmigrados en las grandes ciudades, las “vivencias provincianas” contrarrestan la opresión visual y psicológica del medio urbano (todavía para ellos un domicilio completamente utilitario).
- c) La desolación prefabricada: la letra de la canción ranchera describe un proceso (informe) y ofrece la lección de una conducta (formal). Tema: “Me cansé de rogarle” y acto seguido, el drama y la moraleja. Proceso: 1) relato de abandono: “Por tu amor que tanto quiero y tanto extraño”; 2) quiebra existencia y gana de autodestrucción: “Que me sirvan otra copa y muchas más”; 3) ilustración de una actitud ejemplarizante: “Que me sirvan de una vez pa’ todo el año”; 4) insistencia teológica: “Que me pienso seriamente emborrachar”. Las relaciones humanas son amalgamas del destino, la maldad inherente de las mujeres y las debilidades del macho.
- d) Una moda notoria: “lo mexicano”. El éxito latinoamericano de *Allá en el Rancho Grande* (1936) descubre y amplía mercados. Si el charro es un símbolo tan rentable, conviene surtirlo de melodías y letras desafiantes. Una voz con dejos operísticos y una figura rígida son los vehículos idóneos del proyecto que desea aprovechar comercialmente los gestos y la

moral de la hacienda porfiriana. Ernesto Cortázar (letrista) y Manuel Esperón (músico) son los proveedores del armamento de Jorge Negrete: *¡Ay Jalisco no te rajes!, Cocula, Tequila con limón, No volveré*. Negrete en canciones y películas es un magnífico aunque involuntario retrato paródico de las creencias sociales durante dos décadas, el equivalente masculino de lo que fue Mae West en Estados Unidos. La West redujo al absurdo, al subrayarlo hasta la explosión, las características femeninas. Negrete obra de modo similar en lo relativo a la hombría, la apostura, la sonrisa de jactancia que lo conquista todo a su alrededor. Él seduce con la voz y la frase intimidatoria: “¿Qué hay? ¿Se es o no se es?” (Canaima). Lo cual es espléndido en un cine tan necesitado de arquetipo para sus auditorios cautivos, doblegados por el *shock* industrial (y el analfabetismo).

Las revanchas a pedido

Ida y vuelta: mientras un tipo de canciones, no necesariamente antiguas, representa en verdad a la tradición, por su poder evocativo y su imaginería ligada a la poesía del corrido, otra corriente industrial renuncia a cualquier poesía y opta por una producción a la altura de la no visible sociedad de masas. El enlace lo deciden los cantantes; para empezar, Pedro Infante, el mayor fenómeno de masas. A continuación, Lola Beltrán, Javier Solís, Lucha Villa, Vicente Fernández.

En 1950, un vuelco cualitativo: la obra del compositor y cantante José Alfredo Jiménez que es, a pesar de todo, poesía popular, en su traducción exacta de sensaciones o metáforas sencillas, en su elogio de las frustraciones. Como en el caso de Agustín Lara, también en José Alfredo se fundan canciones y vida, autobiografía y autodestrucción, confesiones de la marginalidad indefensa (“Yo sé bien que estoy afuera”) y de la presunción machista (“Te solté la rienda”). Lara y José Alfredo perduran enconadamente en la memoria popular por su vivificación de esquema de conducta: bohemia, disipaciones, amor sin límites, pasión sin esperanza. Algo queda en claro: el sexismo es creación y requerimiento, conjuntos de compositores y público. De la presunción local a la vanidad del desastre inminente, de la exaltación nacionalista a la íntima y pública celebración alcohólica, de lo chovinista (“Yo soy mexicano, mi tierra es bravía...”) a lo irrenunciablemente individual (“Por el día que llegaste a mi vida”).

El surgimiento del “bolero ranchero” es la última etapa de la desaparición de los lazos entre medios masivos y registro verista de “lo campirano”. Sigue el tono rijoso de la voz como garantía de bravura, pero los trajes acep-

tan ya cualquier metamorfosis. Apoteosis de la minifalda y de los trajes de charro rosa frenesí y de las escenografías “de vanguardia”. Cantar “ranchero” es vaciar quejumbrosamente el alma entre nubes y bataholas de organdí. La estilización de los trajes atraviesa por el delirio imaginativo, ¿y qué productor de TV se acuerda de que alguna vez el campo y la cultura agrícola explicaron incluso productivamente a México?

Espejo de clases y de edades

Doble filo de la música popular; el ya señalado (educación literaria, aprendizaje del lenguaje sentimental, tradición instantánea, vínculos multclasistas), y el que impera desde los años sesenta: la adhesión pasiva y colonizada a un consumo que, al “internacionalizar” el gusto, fomenta la ilusión de pertenecer plenamente al Momento Actual. Enumero muy someramente algunos fenómenos del periodo 1960-1980:

- La televisión (el monopolio Televisa) determina una parte muy considerable del gusto popular, a través de programas como *Siempre en Domingo*. Esta tiranía, sin embargo, dista de ser absoluta. La radio de provincia y las estaciones sin prestigio alguno son también conductos del gusto.
- El vuelco por “razones de estatus”, en la sensibilidad de clases medias que abominan de los géneros (y del ámbito social correspondiente) más representativos del México tradicional. Se confina a la “música romántica” en la región perdonavidas de la nostalgia. Quien la oiga y se conmueva, se arriesga a saberse irremediabilmente anacrónico.
- La huída de la música popular mexicana de grandes contingentes, que se sienten adecuadamente expresados por el blues y el rock (Beatles, Rolling Stone, Chuck Berry, Bob Dylan, Janis Joplin, The Who, etc.). El proceso se inicia en la burguesía y los sectores medios y se extiende a capas muy amplias de la población.
- La extinción notoria del teatro frívolo, antes tan decisivo promotor de modas y tendencias.
- El ocultamiento y la proscripción de la música callejera.
- El control del gusto, que representa de modo óptimo la *Discomusic* en los setenta y principios de los ochenta.

Lo anterior tiene una conclusión forzada: en el ámbito de la canción mexicana, se renuevan las actitudes y sensaciones en quienes se saben ante productos finalmente locales, para jóvenes o viejos que no pueden darse el lujo de ser modernos.

La música tropical, símbolo pregonado de lasitud, sensualidad y abandono del cuerpo, se ve arrinconada unos años, luego del periodo triunfal de la Sonora Matancera, Celia Cruz y Daniel Santos, y del arrasamiento del mambo y el cha cha cha. Retornará a salones de baile, tibiris (escenarios que son a lo tropical lo que los hoyos fonquis al rock), y concentraciones populares gracias a conjuntos que expresan la necesidad de ritmos captables y letras entendibles. Eso explica, parcialmente, el surgimiento de Acapulco Tropical (que en un año vende cinco millones de discos), los incontables conjuntos de rumba, guaracha y cumbia, y el fenómeno de Rigo Tovar quien, advertido clasistamente, es el Naco Arquetípico, figura de excelsa vulgaridad, ceguera progresiva manejada comercialmente, voz desagradable, y estridente que no se comprende desde las perspectivas cultas o rocanroleras, canciones lamentables, escasas virtudes musicales. Pero, pese a las prevenciones de los admiradores de Bruce Springsteen o Mick Jagger, Rigo Tovar es una genuina fuerza popular, en el sentido más estricto: el poder de atraer multitudes (y de crear “clubes de sirenas”). Se ha creado la división perfecta. Si en los cuarenta, gracias a la radio y el cine, Jorge Negrete y Pedro Infante son elementos de unidad nacional, en los ochenta, los conjuntos como la Sonora Dinamita o los cantantes como Rigo Tovar son las formas que adquiere la aguda separación de clases.

Por la música, un sector deja ver el alcance de sus aspiraciones, de sus frustraciones, de su opresión. No se trata de la abyección natural del público como señala incluso cierta crítica de izquierda, sino de la inutilidad de entenderse en términos estéticos con la música popular en sociedades donde el “mal gusto” es todo el gusto disponible. Ante la producción de cumbia nacional, en pésimas grabaciones o interpretada por conjuntos ciertamente perfectibles, se podría pensar en la predilección por la salsa, de calidad incomparablemente superior (Celia Cruz, Johnny Pacheco, Eddie Palmieri, Willy Colón, Rubén Blades, los intérpretes y músicos de la productora Fania). Si esto no sucede, no es por el deterioro innato de una clientela, sino porque en la elección misma de estos “géneros fracasados” está la decisión de corresponder con los gustos a las atmósferas urbanas y las vidas propias. Rigo Tovar o los numerosos aspirantes a sucederlo, pertenecen sin duda a la experiencia esencial de quienes compran sus discos, los oyen en la radio y los utilizan exhaustivamente en fiestas de barriada.

Televisa impulsa lo que necesita, y lo que cree que su auditorio necesita. Ante el impulso proletarizado de Rigo Tovar o el Acapulco Tropical, se elige a los cantantes y canciones hispánicas y argentinas, de Raphael a Camilo Sesto a Julio Iglesias. La balada romántica es, según sus oyentes, himno desmesurado que prende en un público de jovencitas urbanas, las mayores y más constantes compradoras de elepés. Un criterio distinto de la industria del disco y de las radioemisoras: el público a conquistar, de púberes y adolescentes, está disponible y es siempre persuadible. Si un sector juvenil continúa leal al rock o a la música *funky* o *new wave* y otro prefiere la canción protesta o el folclore latinoamericano, la mayoría se norma por modas forjadas en la sexualización de las letras y la complicidad evidente de la música.

Al cesar la dictadura de la música disco, y el no resultar siquiera moda efímera la *country music*, Televisa desata una nueva ofensiva industrial. Si la mayoría de la población (más de 70%) tiene edades inferiores a los 15 años, conviene patrocinar a los conjuntos infantiles y púberes, provenientes de España (Parchís), Puerto Rico (Menudo), Venezuela (Chamos) o México (Timbiriche y demás). En perfecto equilibrio se construye otra imagen social de la niñez, que devasta el mercado y sexualiza sin decirlo a millones de jovencitas. En sólo un año, surgen más de 500 grupos infantiles-púberes en el país. El récord: Acapulco con 60, Guadalajara con 50. La televisión comercial impone una moda y la transforma en otra etapa de la niñez.

Nuevos rumbos o tendencias que retornan

- la perenne actualidad del corrido, narración popular por excelencia. Sin hazaña revolucionarias que contar, hoy el corrido se aboca a la antiépica. Un ejemplo: el tráfico de mariguana, del que vive parte de la población campesina. Recuérdese *Camelia la Texana*, *La banda del Carro rojo* y sus secuelas.
- el auge de la música nortea, ligada con la relación intensificada con el mundo chicano y su combinación de rock y música tradicional, de redova y letras “provocativas”, lo que va de *El Chubasco* de Carlos y José al repertorio triunfalmente procaz del cantante chicano Johnny Chingas (*sic*).
- el triunfo insólito de Juan Gabriel, fenómeno musical y de modificaciones de la moral sexual, que renueva el tono de la canción ranchera.
- el éxito relativo pero constante de las letras abiertamente sexuales, con melodía de bolero tradicional por lo común, que tienen problemas para su transmisión radiofónica (compositora típica: Lolita de la Colina).

El panorama no permite con facilidad el señalamiento de alternativas. Desde hace más de 50 años, la música popular es fenómeno gobernado en gran medida por la industria, y también por las limitaciones confesas y gozosas del público. Lo que se haga por destruir la abyección actual, debe tener, por lo menos, la radicalidad popular de esta tradición.

LA HISTORIETA

Y todo México dijo “¡gulp!”

A mediados de la década del treinta, el empresario periodístico José García Valseca decidió editar historietas “para esa mayoría de la población que no sabe leer”. El proyecto era claramente racional. Eran tan vastos el analfabetismo absoluto y el funcional que sólo quien los tomase en cuenta podría aspirar a una enorme circulación. García Valseca es tan exitoso que determina una producción industrial: la edición de historietas (llamadas entonces “monitos” y después cómics) *para quienes no leen*, así hayan aprendido las primeras letras. Las limitaciones culturales del público se convierten en la gran justificación de visiones y explicaciones elementales; se preservan y fortalecen la ingenuidad, el primitivismo, los prejuicios sociales, sexuales, raciales. El éxito de *Paquito*, la historieta de García Valseca, confirmó la validez de su proyecto. “Tenía *Paquito* –dice Enrique Cordero y Torres, hagiógrafo del empresario– un cuento, una aventura, una historieta o un pequeño melodrama de la vida real, pero todo ilustrado y sin más texto que uno que otro diálogo muy breve”. Gente que apenas sabía deletrear y que no sentía alguna inclinación a la lectura, se deshacía fácilmente de diez centavos para adquirir *Paquito*. Y gente que no sabía leer se entretenía siguiendo el desarrollo de las ilustraciones y recurría al pariente o al vecino para que les descifrara los breves diálogos, no sin que a los pocos días la curiosidad les impulsara a aprender el alfabeto... *Paquito* se metió en todas partes; en las misceláneas, en las peluquerías, en los mercados, en las vecindades, en los pueblos y hasta en las rancharías. Pronto le nació una hermanita, *Paquita*, y luego le siguió el más pequeño de la familia: *Pepín*... Fue tal la demanda, que en misceláneas y neverías encuadernaban colecciones de “Pepines” y las alquilaban por cinco centavos a un público heterogéneo de chicos y grandes que acudían a leerlos, o simplemente a “ver los monitos”. Los analfabetas tenían así publicaciones al alcance de su mano y hasta un incentivo –al modestísimo alcance de su mente en penumbras– para aprender a descifrar los breves diálogos entre el muchacho y la muchacha... *Paquita* llegó, en poco

tiempo, a la increíble circulación de 320 mil ejemplares diarios. ¡Más de diez mil pesos de utilidades al día!



Al principio, las historietas deben ser “cómicas” (de humor) y muy nacionalistas (véase la primera historieta reconocida: *Don Lupito* de Andrés Audiffred, para el periódico *Argos*). En 1921, *El Heraldo de México* le pide a Salvador Pruneda una serie, *Don Catarino*, que mezcla las andanzas de un charro hiperlocalista con situaciones hogareñas. La fórmula de *Don Catarino* resuelve el “dilema de originalidad”: para diferenciarse de los extranjeros hay que aceptar las fórmulas narrativas e intensificar las expresiones locales. Si el habla es nacional, qué más da que los autores de “monitos” se sometan a los esquemas reinantes en el mundo entero y les agregue candor extremo, ingenio infalible, torpeza anecdótica. Los lectores redimen las fallas con su risa solidaria y los “moneros” no se sienten artistas, no hay quien así los considere.

En 1925-1926, apremiado por la escasez de material, el diario *El Universal*, organiza un concurso. El ganador, Hugo Tilghman, crea, parodiando a la enormemente popular *Bringin' Up Father* o *Educando a Papá*, una historieta: Mamerto y sus conocencias, con una pareja “folclórica”: él, charro invariable; ella, de eterno rebozo, trenzas con moños y vestido de jaripeo. Sin énfasis no hay convicción: o se exagera en el lenguaje y en el vestido o se estará siempre a la zaga de los extranjeros, más hábiles en despliegue de personajes y en anécdotas graciosas. Para afianzarse, el cómic mexicano intensifica frases y costumbres, reproduce técnicas de teatro frívolo o de género chico, insiste en situaciones muy “mexicanas”; como el traslado del rancharo a la capital y la sorpresa del “payo” (el provinciano) ante la complejísima civilización. Al llegar a la ciudad de México, Mamerto y su mujer se convierten en la imagen masiva del estremecimiento migratorio: “¡Caray, vieja, qué estación tan rechula!”. Respuesta: “Si a mí se me afigura que aquí en México vamos a quedarnos bizcos, Mamerto”. Para hacer del nacionalismo atmósfera protectora, los lectores deben conocerse y reconocerse en las expresiones de los personajes.

Ya llegates de la milpa, Ufemio

El concurso de *El Universal* ayuda al surgimiento de otros historietistas: Juan Arthenac con *Don Prudencio y su familia*, *Adelaido el conquistador* y Jesús Acosta con *Chupamirto*, antecedente nítido de la indumentaria y el aspecto

de Cantinflas, quien le agregará a Chupamirto el lenguaje laberíntico que da en el vacío. En esa época, Andrés Audiffred introduce *El señor Pestaña* y Carlos Nava Rocambolo y Primero II Rey de Moscovia. A estos precursores se unen Bismarck Mier (*Chivo y Chiva*) y Alfonso Ontiveros (*El Detective Fisión*). En los veinte, el omnipresente nacionalismo cultural celebra la mezcla de nuevos modos de vida con los restos verbales y morales de la tradición. Los dibujantes mejor dotados, Hugo Tilghman y Audiffred, hacen de la historieta o la caricatura una sucesión de estampas costumbristas admirablemente dibujadas. La historieta y la caricatura reemplazan a los cronistas literarios en la tarea de preservar y reconocer extensamente a los tipos populares, arquetípicos desde la apariencia. Por vía de los “intrascendente y frívolo”, se filtran los (casi) milagros clasistas: un pícaro lumpen como el Chupamirto de Acosta, con su aspecto derrotado, de pantalones por debajo de la cintura, camiseta y gabardina, es personaje central de un modo que, en la época, no le consentirían ni la literatura ni el cine (el cine para admitir a Cantinflas deberá captar a su personaje como el pobre, cuya función es hacernos reír. En la literatura, la pobreza es trampa desde la cual acechan moralejas).

Si esta primera generación de moneros no se distingue por su crítica social, su exaltación costumbrista sí le da visibilidad (precaria e involuntaria si se quiere) a personajes y situaciones excluidos. Las criadas y chafiretes, los vendedores de banderitas, los globeros y los novios proletarios de la vasta feria de Audiffred, o el personaje de Chupamirto no figurarían en la crónica de quehaceres y suspiros de la clase media, en la complacencia paternalista ante las diversiones de la plebe.



La pasión que no sabe deletrear su nombre

La segunda generación de “moneros” emerge a fines de los treinta, en vísperas de las grandes campañas de alfabetización. Surgen y se multiplican las publicaciones especializadas, baratas, lamentablemente impresas, con nueve o diez historietas seriadas por números. Los *comic books* más conocidos son *Paquín* (aparece en 1934), *Paquito chico* (1935), *Paquita* (que en 1937 tira 320 mil ejemplares), *Macaco* (1937) y *Pepín* (1936-1954), que es la publicación que durante años será sinónimo del cómic mexicano.

Pepín: el Alma Nativa

Desde 1936, *Pepín* ratifica que el cómic mexicano, para sobrevivir, debe dirigirse a un público adulto. En los periódicos están ya presentes las fanta-

sías programadas de Walt Disney o las series que serán clásicas: *Dick Tracy*, *Mandrake*, *Lorenzo y Pepita*, *El Fantasma*, *Flash Gordon*. En cambio, *Pepín* publica melodramas con títulos estremecedores: *El hijo de la otra*, *Insidia*, *La víctima*, *Sombras*, *Borrascas*, *Villela*, *El Diario*, *Revancha*, y sólo dos autores “cómicos”: Gabriel Vargas y Germán Butze. Las situaciones, los personajes, los diálogos hacen las veces de literatura, recuerdan la existencia de las frases sonoras y los adjetivos del puro escalofrío: “Un póstumo abrazo que los unía para siempre, buscando la libertad eterna” (En *sombras*). A la imitación “estrujante” del lenguaje literario, corresponden dibujos sombríos (afantasmados todavía más por la pésima impresión) que evocan atmósferas del crimen, la pasión, el llanto inútil. A eso se añaden los primeros esfuerzos por hacer fotonovelas, ciertamente desastrosas, pero que coadyuvan con fuerza subliminal, a sumergir al lector en la zona borrosa y tormentosa del melodrama.

En *Pepín* se inician dos industriales de la cultura popular: Yolanda Vargas Dulché y José G. Cruz. Vargas Dulché es la argumentista de *Ladronzuela* y *Almas de niño*, que firma Alberto Cabrera y cuya metamorfosis es el blanquísimo *Memín Pingüín*. *Almas de niño* reproduce, adaptándolo a México entre vahos lacrimógenos, el molde de *La Pandilla (Our Gang)*, la serie de cortos cinematográficos de los treinta. El plagio incluye la idea de un grupo de niños como microcosmos social, y el contrapunto del niño rico y generoso y del negrito (Farina en el cine, Memín Pingüín en el cómic, con problemas raciales demasiado subrayados para México cuyo feroz racismo actúa en otro sentido).

En su atrocidad, *Almas de niño* establece una salida institucional del cómic mexicano: si no es dable competir con lo norteamericano en recursos artísticos o técnicos, la defensa es el exceso, la falta de límites del melodrama. En la apariencia, *Almas de niños* obedece a dos constantes de la ideología liberal: la protección de las minorías y la construcción mítica de la infancia. Pero, en última instancia, se quiere agregar a la niñez al campo del melodrama. No se trata, como en las novelas del XIX, de hacer del sufrimiento el aprendizaje de la madurez desde la infancia, sino de convertir al niño, por vías de su lenguaje, en un adulto-que-todavía-no-lo-sabe.



Ya sé leer. ¿Ahora qué leo?

Convertir el analfabetismo en criterio rector no se tradujo mecánicamente en historietas pueriles, simplonas. Ya en los productos de los años cuarenta,

por ejemplo, el lenguaje es variado y las tramas son enredadísimas. Eso se necesita para retener al público. Las mayores simplificaciones: el dibujo, el refrendo explícito de la moral tradicional, el apego a temas y obsesiones de la cultura oral (o del cine, la nueva versión de la cultura oral). Para evitar dificultades, se requiere una relación distinta con dibujos y textos que sustituya a la lectura tradicional. Lo anterior fundamenta el desarrollo de una industria que, en 1981, editó cerca de cien millones de cómics, cifra récord, una de las más altas del mundo y quizás la más alta en términos proporcionales. Para explicar un crecimiento de tales dimensiones no son suficientes las fórmulas de “Enajenación” y “Manipulación”. Sí, la historieta enajena, ¿pero cómo persiste en el universo regido por la TV o por el *shock* de la tecnología? Es entendible que un país con desigualdades tan marcadas sea terreno propicio para la subliteratura, pero sorprende la intensidad del arraigo.

La Revolución Mexicana (con mayúsculas que revelan el paso de la lucha armada a la vida institucional) cumplió parcialmente sus compromisos. Para crecer, el país debía liquidar el peso muerto del analfabetismo, y así se hizo. Pero se dejaron de lado las inquietudes despertadas en las mayorías, sus necesidades de conocimiento. El discurso fue previsible: “Ha transcurrido un gran levantamiento social y ya no vivimos como antes. Ahora debemos aprender, nosotros o nuestros hijos, que ya no serán víctimas de su ignorancia”. La alfabetización es el principio del ascenso, la clave de un proceso gracias al cual entendemos por qué hemos vivido así y por qué merecemos vivir mejor. Lo de menos es que no exista “gusto por la lectura”: no hay tradición que así lo disponga ni estímulos disponibles. Lo importante es la veneración medrosa de la escuela, la aceptación masiva del mito de la escolaridad.

La decepción ante el entusiasmo. En rancherías, barrios, vecindades y colonias populares (entonces “ciudades perdidas”), grandes campañas de alfabetización pasan y dejan un sedimento de frustración. Millones aprenden a leer como pueden, y allí, por motivos no tan diferentes, se estacionan (la miseria unifica las tramas vitales). Estos jóvenes sólo concluyen el tercer o cuarto año o sexto de la escuela primaria, “aprovechan mal” la secundaria; la vida no da para más, como ellos dirían. Bueno, la vida les consiente pequeñas habilidades, entre ellas el acceso a otro universo, poblado de signos que ya descifran con agrado, que les recuerdan el mundo de las experiencias cuya importancia aceptan sin conceder (el cine les afecta de modo distinto. En la historieta, el sueño social se da definitivamente a través del lenguaje).

Pobres y agregados se alfabetizan, adquieren alegre y dificultosamente una habilidad y no consiguen material donde ejercer este don reciente. Por ejemplo, millones de indígenas, malamente bilingües, quedan a la deriva al

no integrarse a la nación de criollos y mestizos (por rechazo de una parte y voluntad de conservar sus modos de vida por la otra). Han aprendido a leer pero carecen de libros (con excepción de la Biblia en algunos casos) y nada les ofrece la infame prensa de provincia. Su alternativa es su condena: las historietas. Son relativamente baratas, se entienden fácilmente y difunden esquemas narrativos “amenos y divertidos”. La aculturación allí suele empezar con las consecuencias comprobables.

Durante cincuenta años la historieta en México es la gran oferta literaria al alcance de millones de marginados, desplazados, emigrantes. El cómic es instrumento de transición cultural. Las masas abandonan las rancharías, van hacia las pequeñas y las grandes ciudades, se dirigen a Estados Unidos, se instalan como pueden en la capital de la República. En el camino, en las estaciones camioneras, en los trenes, en las plazas mientras aguardan al enganchador de braceros, en los descansos de las jornadas de diez horas, en la soledad de las tardes sin quehacer visible, advierten con voracidad estos cuadernitos mal hechos, pésimamente impresos. Y allí ratifican sus prejuicios (sus conclusiones fatales) sobre la realidad.

Leen, sí. Pero leer es empresa que requiere tiempo, apoyos, confianzas íntimas y públicas, y en este sentido el “gusto por la lectura” es privilegio de clase. Para pobres y marginados, el libro es elemento inhibitorio, y las librerías, zonas sagradas. Pero si el acceso a los libros es empresa tan difícil y paulatina, es instantánea la obtención de las revistas insignificantes, velozmente destruibles. Trabajadores, desempleados, amas de casa sin casa a su disposición, niños, adolescentes, resuelven gracias a la historieta su timidez ante el libro (objeto de lujo, de cualquier modo). Establecen su primera (y casi siempre última) relación con la literatura y emprenden uno de sus aprendizajes entrañables de la vida social.

Leer historietas

De hecho, no hay lectura en el sentido clásico, de descubrimiento y conocimiento de un texto. Mas el resultado no es menos intenso para millones apartados de las “ventajas de la civilización” que se vinculan de modo vivísimo con algo no nada más dibujo y no únicamente palabras. *De las relaciones contractuales que no se atreven a decir su nombre*. Yo, industria cultural, te cedo “mi imaginación” gastada e intrascendente y tú, clientela, me cedas tu felicidad condicionada. Tal credibilidad no es hecho pasivo. El lector de estos productos casi siempre atroces extrae de ellos lo no depositado, la imaginación y el humor y la sensualidad y el sentido narrativo. Por decisión de

sobrevivencia de las masas, las fantasías no aptas para lectores colmados de valores tradicionalistas y bravatas nacionalistas, son leídas de manera creativa, y prueba de lo anterior es que, a más de medio siglo de una industria cultural lamentable, no se han extinguido entre sus víctimas el humor, la imaginación y el deseo de resistencia.



Par todas las generaciones

Nada fuera de lo común. Las historietas mexicanas demandan de sus lectores la identificación con tramas, personajes, atmósferas. *La identificación*: el pobre se reconoce en quienes manejan palabras semejantes y viven en ambientes de algún modo parecidos a los suyos; el niño se añade mentalmente a las hazañas de sus correspondientes, que crecen bondadosos y nobles en medio del oprobio del arrabal; el ama de casa se refleja en las mujeres que sufren, ríen de impotencia y lloran por no manejar otra técnica informativa de su dolor. Identificarse es no distanciarse, reafirmar valores, mitigar la angustia del desplazamiento y la marginación. Por eso, de modo inverso al norteamericano, al cómic mexicano lo solidifica su desdén por los requerimientos estrictos de un público infantil. No es ni puede ser gratuita la fórmula clásica: “apta para niños de ocho a ochenta años”. Esto se anhela: el condicionamiento de un ámbito en donde las edades dan igual.

Desde el principio, la historieta mexicana no se dedica exclusiva o fundamentalmente a la niñez. En las primeras décadas del siglo se le incluye en los diarios para que las mujeres, negadas a la comprensión de la política, “lean algo, se entretengan”. En pos del modelo de éxito, los directores de periódicos exigen tiras cómicas (*comic strips*) a la manera norteamericana. Así se hace y pronto se traiciona la voluntad imitativa. La transformación es inevitable, no tanto por los rasgos distintos de las psicologías nacionales, como por la credibilidad social. En México no se sostienen el humor aséptico, las sensaciones de bienestar permanente, el moralismo implícito. Los lectores demandan la vulgaridad que la censura admita, el amor por la picaresca, los personajes y las situaciones locales. A la historieta no se le considera producto artístico o literario; sólo ilustración del melodrama o del humor nacional, importación de modelos de entretenimiento. Esta tajante negación del subgénero, obstaculiza la formación de dibujantes y argumentistas y, ciertamente, en México no hay artistas de la calidad de Alex Raymond (*Flash Gordon*), Hogarth (*Tarzán*),

Hal Foster (*El Príncipe valiente*), ni un talento formal y argumental como Will Eisner (*El Spirit*) y sólo en el campo del humor aparecen equivalentes (más en la inventiva que en la formal) de los creadores de *Little Nemo*, *Krazy Kat*, *Lil Abner*, *Pogo* y *Peanuts*.

A cambio de la incapacidad de experimentar y de la bajísima calidad, no hay un solo criterio determinante; pese a la competencia feroz con el cómic norteamericano, la industria cultural respeta su compromiso con los adultos y sigue produciendo para ellos (sólo la fotonovela modificará el esquema, con su auditorio fijo de jovencitas entre 14 y 19 años, y su cauda de ilusiones programadas). En prueba de lealtad para los mayores de 18 años, persisten en la historieta las prostitutas nobles y desdichadas, los gigolos que golpean y alquilan a sus víctimas, las atmósferas de vicio y redención. Y la censura, tan estricta durante décadas, no se incomoda por las “extravagancias” de un material supuestamente dirigido a los niños. ¿Para qué? Saben que esa basura se quedará en manos de vencidos de antemano. Los niños dignos de protección nunca la leerán o, si lo hacen, dispondrán de suficientes antídotos.

Lecturas paralelas y vidas opuestas. De la misma historieta –“apta para todas las generaciones”– los niños desprenden una lección y los adultos otra enteramente distinta, y el mismo material sirve en el aprendizaje de los sueños colectivos o en el entrenamiento de la resignación. Para todas las edades. La historieta acepta el reto porque un público exclusivamente infantil no le es suficiente y debe cumplir también su función de literatura del desamparo adulto, para quienes ejercen su gana de leer sin creer que están “leyendo”, y creen usar su “tiempo libre” en plena estrechez social y laboral.



El formato pequeño de *Pepín* y de su inmediato competidor *Chamaco* (reducción de *Chamaco Grande*, 1939-1956), de Publicaciones Herrerías; la pésima calidad de su impresión en colores sepia, verde y blanco y negro, no alejaron a un público ávido de producciones nacionales y de servicios: *Mandrake*, *Dick Tracy*, *El Fantasma*, *Brick Bradford*, *El agente secreto X-9*, *Supermán*. El entreveramiento indujo a la extravagancia. José G. Cruz, por ejemplo, al no poder resolver una situación de sus historietas *Juan sin miedo* o *Adelita* hacía intervenir a *Supermán*.

Si Tirado es el primer dibujante de la etapa industrial (con *Avalancha*, *El vampiro tenebroso* y el *Charro misterioso*), José G. Cruz es el primer defoliador. Melodramático y reaccionario, Cruz (cuya carrera culmina en 1971 con el cómic *Traición a la patria*) le agrega a la historieta mexicana a partir de *Juan sin miedo* un todo lúgubre que, desde los cincuenta, se petrificará en los episodios de *El Santo*. Él introduce en esta literatura las “atmósferas” del hampa y la prostitución: las series de *Percal* y *Carta Brava*.

De fines de los treinta a principios de los cincuenta, la independencia del cómic de la “moral familiar” de los diarios conduce a una etapa de enorme creatividad. Ejemplos: *Los superlocos* de Gabriel Vargas, *Rolando el rabioso* de Gaspar Bolaños, *Los supersabios* de Germán Butze, *A batacazo limpio* y *La Bruja Rogers* de Rafael Araiza. El lazo común es el despropósito, el ingenio y la aventura fundados en una conciencia de las limitaciones (el talento científico de Paco y Pepe en *Los supersabios* en una realidad que no sabe aprovecharlo; el anacronismo autodenigrante que es fuente de humor en *Rolando el Rabioso*), pero *A batacazo limpio* es el límite. Desbordado, machista, conservador, homófobo, Rafael Araiza hace de sus deficiencias sus ventajas y del mal gusto o la vulgaridad sus diferencias específicas (su atractivo, por lo tanto) con el cómic norteamericano. Todo en Araiza es desenfreno, los ojos que persiguen por el suelo a una mujer apetecible, el puño que atraviesa el estómago, los sesos que enmarcan el suicidio. Humor entonces es comentario de la actualidad, reprimendas morales a partir del examen de la moda, la lucha libre, los problemas de la vivienda, los ídolos del cine y la música popular. Araiza, partidario de las buenas costumbres, sabe del sitio eterno de la mujer en la sociedad y en una de sus historietas de *Chamaco*, “Quinceañera”, la villana es una joven que se atreve a fumar, y su homofobia es notable.

Para niños y adultos

Gracias a esta unidad generacional, la historieta mexicana persistirá en medio de la invasión de traducciones y sus felices sueños de clase media. *Doble juego*: con tal de crear clientela, la historieta en México se inspira de modo absoluto en personajes, situaciones de humor familiar y reglas de suspensión-de-la-incredulidad de la industria norteamericana. Al mismo tiempo, se liga a tradiciones profundas del gusto nacional, obligada por el atraso y la pobreza de la mayoría de sus lectores. Los historietistas mexicanos nunca han creído en su *originalidad expresiva*, no confían en hallazgos singulares sino en “nacionalizar” técnicas y tendencias, en apropiarse de formas probadas. Así intente a veces el cómic mexicano ser un “cine pobre”, las más de las veces no se propone siquiera la singularidad. De hecho, son efímeras siem-

pre las copias de Disney. Cri-Cri se reserva el monopolio de las fábulas con animales humanizados y poco importan la redondez del episodio, la brillantez visual o el juego narrativo. De las imágenes interesa que no varíen y que, a fuerza de repetirse, generen adicción. La idea fundadora de la industria que aún persiste es la mezcla de esquema del cuento de hadas con el melodrama cinematográfico, la combinación de candor absoluto con sexualización marginal.

Algunos mantienen todavía el predominio en México del cómic norteamericano, arguyendo la demanda de *El Pato Pascual*, *Mickey Mouse*, *Supermán*, *Tarzán*, *Batman*, *Los Cuatro Fantásticos* o *La Mole*. Sin embargo, las editoriales consagradas casi íntegramente a traducciones, de innegable influencia en la niñez de los sectores dominantes, no compiten, pese a sus millones de ejemplares al mes, con la historieta mexicana: *Kalimán*, *Lágrimas y Risas*, etcétera.

Sí, la fábrica de Disney divierte y los personajes de Stan Lee (*Marvel Comics*) renuevan la imaginación adocenada, pero no surgen del proceso vital de sus lectores como sí lo hacen las historietas de portadas chillonas y tremendistas, de tramas donde el diablo castiga o el destino es siempre fatal, de ensueños grotescos e himnos al mal gusto. ¿Y qué es el “mal gusto”? A fin de cuentas, los compradores actúan por necesidades que satisfacen las fotonovelas, donde la sirvienta abnegada o la guapa secretaria obtienen a su príncipe azul, los cómics de brujas que hacen desaparecer a los malvados en la taza del baño, las imitaciones baratas de *Tarzán* o los plagios remotos de *Cagliostro* y *Fú Manchú*. Se elige la cercanía cultural, garantizada por la penuria idiomática, los personajes secundarios idénticos a los vecinos de la colonia, la carencia de lógica, los saltos en la continuidad argumental (explicables por las penosísimas condiciones de trabajo y la ausencia de lectores exigentes).



Gabriel Vargas: el genio popular

En *Pepín*, se inician *Los Superlocos* de Gabriel Vargas con su personaje fantástico: Don Jilemón Metralla y Bomba, un cábula (el término es insustituible) que usa como bastón un perro o un pollo desplumado y en cada dibujo cambia de sombrero (a semejanza de Groucho Marx en *Duck Soap*). Don Jilemón, genuino “vivales”, hábil, sin escrúpulos, convenenciero, estafador,

siempre a la disposición de las circunstancias, es un entendimiento canallesco de la realidad, una expresión de la otra *moral social*, aquella condenada verbalmente y ensalzada en la práctica. A la distancia, es extraordinario este cambio de tono, la corrosiva mentalidad humorística que prodiga símbolos de un México chusco-sin-saberlo, personajes como la sirvienta Cuataneta (resignada chaparra que encarna a la sufrida mujer mexicana) y su hermano, el Güen Caperuzo, ranchero imbañable y bravucón, negro a fuerza de múltiples capas de mugre, quien todo lo arregla a punta de plumazos. Parte del éxito de la historieta (que apareció de 1946 a 1950, aproximadamente) es su carácter de retrato involuntario, vivaz y (de algún modo) exacto, del alemanismo. Don Jilemón, embaucador y transa es síntesis bufonesca del desarrollismo. Un episodio típico: Jilemón persuade a su propia abuela, Mamá Loretito, de que le dé dos millones de pesos para fundar un asilo, se gasta el dinero y planea su estrategia mientras oye la música suave ejecutada por cien criadas consentidas. Mamá Loretito le envía del pueblo un grupo de ancianos para el inexistente asilo. Jilomón los convierte en mendigos para su propio beneficio... Vargas sazona estos argumentos con un dibujo vivísimo y una recreación irónica del habla.

En su génesis, en 1948 y 1949, *La Familia Burrón* se llamó *El señor Burrón* o *Vida de Perro* y ocupó cuatro o cinco páginas de *Pepín*. Al iniciar su declive *Pepín*, se independizó (formato de *comic-book*) y durante tres o cuatro años emitió semanalmente un episodio de cien páginas (la historieta más larga que conozco). Durante más de 30 años, *La Familia Burrón* ha sido de modo óptimo, y pese a las inevitables reiteraciones, una obra maestra de la historieta que crea y revela un sentido del humor popular, no sujeto a la mecánica del chiste y capaz de modificar satíricamente el lenguaje de todos los días.

Un examen rápido de *La Familia Burrón* indica su dependencia inicial de un esquema norteamericano (en especial de *Educando a Papá*): el padre sufrido y dominable, la madre imperiosa y finalmente sujetable y tres hijos (Macuca, Reginito y un tercero, Foforito, adoptado), adolescentes banales los primeros y niño trabajador y esforzado el último. En el cómic norteamericano, de episodios brevísimos que no desarrollan un tema sino variantes de las circunstancias repetitivas, sólo se pretende contar un buen chiste, hacer de los personajes símbolos hogareños, uniformar situaciones. *La Familia Burrón*, carente de estructuras redondas, anteproyecto de obra abierta, describe un proceso y lo lleva a sus consecuencias enloquecidas: la vida cotidiana y las iconóferas de la clase media baja, del proletariado, del lumpenproletariado. Pulquerías, vecindades, terregales, mercados, carpas, billares, pobreza, apañamiento, maltrato, desempleo, corrupción.

No es el mundo circular del empleado medio, *el white collar* que trabaja en la publicidad o en las agencias de seguros, la caricatura del Hombre-organización que los sábados en la mañana, en su casa de suburbia, extrae la podadora antes del titánico baño del perro. Aquí el héroe es un peluquero, Don Regino burrón, propietario de “El Rizo de Oro”, y la antiheroína es su esposa, Borola Tacuche de Burrón, mujer-en-el-mundo que dispuesta por el precio de unos jitomates (que roba) y se abastece en una cocina económica (donde le fían). El impulso que le arrebató a los personajes la nítida seguridad de clase media (¿Quién se preocupa por la miseria en los cómics norteamericanos?) evita el adocenamiento de *Blondie* (*Lorenzo y Pepita*), la adulación al jefe, la llegada inesperada de la suegra, el costo de los sombreros de las mujeres, etc. Por el contrario, en *La Familia Burrón*, el método azaroso de trabajo permite el registro de formas de vida no tomadas en cuenta por la literatura, con eficacia que equilibra al realismo y a la imaginación humorística.



Entre la ideología y un chiste malo

La industria cultural enajena, obedece consignas del anticomunismo más abyecto, promueve y defiende el sexismo, se niega a cualquier experimentación, explota el fanatismo y las supersticiones, le tiene pánico al dibujo artístico, paga sueldos de hambre a dibujantes y argumentistas. Lo anterior no nulifica el hecho central: el cómic mexicano se relaciona orgánicamente con las vidas de sus lectores, y las portadas de lágrimas y rostros contritos, el humor oprobioso, los magos y monstruos urdidos por un niño desmemoriado de diez años, se vinculan (de la manera posible en la crisis económica permanente) con experiencias cotidianas y creencias colectivas. No muy distintos al cómic son los cromos de santos y vírgenes que atestiguan la relación con lo sagrado y no muy distintas las conversaciones de madrugada, y las frases desgarradas del melodrama que no requirió ensayo. Quien desee entender la dinámica de cómics y fotonovelas no deberá confiarle todo al juicio ideológico. Esto no es prescindible, pero en función del criterio definitivo: *la ausencia de alternativas*. Las masas se dejan manipular por historietas, fotonovelas, televisión y cine “populista”, por no tener otro sitio a donde ir, otra lectura a mano.

En las historietas más exitosas, se encuentran siempre las fórmulas probadas.

- Melodrama de sirvientas convertidas en burguesas, de odios entre familias, de fatalismos de clase, de orígenes humildes atenuados por la generosidad del alma.
- Variante del Hombre Mono con su procesión de monstruos, villanos multi-formes, fosos de serpientes, tigres inesperados y elefantes auxiliares.
- Tratamiento reduccionista de la niñez que es el espacio psicológico de comprensión de una sociedad a través del sufrimiento o la más triste banalidad.
- Variantes del superhéroe con poderes mentales, control de fuerzas astrales, dominio de las culturas orientales, percepción extrasensorial, telequinesis, capacidad de desdoblamiento, don para convertir a los hombres en animales, etcétera.
- Series humorísticas que explotan la popularidad de cómicos de moda (de Cantinflas al Chapulín Colorado), y que acuden a la vulgaridad como único criterio de la risa, pero que en sus mejores instancias (*Rolando el Rabioso* de Gaspar Bolaños o *La Familia Burrón* de Gabriel Vargas) renuncian a un imposible *american-way-of-life* en México, e intentan algo más libre, donde el delirio cómico y el sentido de la irrealidad se sujetan a la pobreza del medio y anuncian un nuevo nacionalismo, cuyo humor deriva de un afecto dolido e irónico hacia un pueblo y sus costumbres.
- Relatos de intención finalmente pornográfica, donde los argumentos son el levísimo pretexto que prodirá violaciones, sesiones interminables con hembras fogosas, adulterios tórridos.
- Cuentos de brujas o fantasmas, ligados inevitablemente con adulterios y posesiones satánicas.

Al ser tan exiguo el número de tramas disponibles, sorprende la vitalidad de estas historietas. Todos los esquemas narrativos están ya presentes en los *comic-books* de los cuarenta y ninguno nuevo se ha impuesto, con excepción del trabajo político de Rius (cuyo notable éxito internacional ratifica su eficacia didáctica). En los cuarenta o en los ochenta, los lectores de mentalidad agraria o recientemente agraria, y de experiencias marginales, le confían a la historieta la sustitución de su cultura oral, su pasión por las proezas de santos y vírgenes, su avidez de humor grueso, su fascinación ante el

relato inacabable (en el estilo de *Las mil y una noches*), su gozo maniqueo por héroes y villanos intachables, su gusto por la reproducción de un habla arquetípica.

En algo confía la industria. Para estos lectores, lo único cierto es lo conocido desde siempre, en medio de las transformaciones tecnológicas, de las migraciones, de los desastres regionales, de la búsqueda de empleo, de las desintegraciones familiares, de la pérdida de creencias. *Seguridad*. La tradición delimita este mundo; forma imaginación, deseo, sentido del chiste, uso de las frases dramáticas. Si la tradición se modifica es de modo insensible, acatando una frustración que deriva de la incertidumbre ante la historia nacional e internacional, de la humillación laboral, de la represión policiaca, del pasma ante el ritmo de la modernización.

Escapismo es una palabra moralista y regañadora, y carece de sentido hablar de “fuga de la realidad” en las clases populares. El lector (en verdad, el espectador) de las historietas no huye de realidad alguna. Se limita a no alejarse de su pasado, su presente y su (previsible) futuro. Recuerda a sus padres y sus amigos, se inmoviliza en las atmósferas del taller o la fábrica o el comercio o la oficina, evoca su infancia y la considera entrenamiento indispensable para la monotonía actual. Estos argumentos lo conmovieron de niño, gracias a estas imágenes se relacionó por primera vez con la fantasía, este humor y este idioma no lo han sobrepasado.

Del gusto popular y quebrantamiento de géneros

Si el análisis más apropiado para el cómic mexicano es el sociológico, también conviene una aproximación estética. Pero la determinante es la cuantía del fenómeno. En millones de historietas anuales sólo una porción mínima es de publicaciones educativas o de genuina imaginación popular. El panorama es ominoso. Según el criterio disponible, el índice de ventas, en México el cómic interesa por distintas razones:

- Las razones implícitas de arte: la presentación estrepitosa, el dibujo de vagos orígenes académicos, el énfasis del paisaje o de las formas sensuales. El “arte publicitario” es la mayor influencia con su dibujo repetitivo y obvio.
- Las nociones implícitas de sociedad: cerrada, autoritaria, dogmática. El poder incontrastable del patriarcado se corresponde con la debilidad, la perversión o la sumisión innatas de las mujeres. En la historieta, el sexismo perdura con virulencia ya perdida en el cine y la televisión. Al saberse

- dedicados a un público carente de satisfacción, los dibujos y los argumentos extreman el culto del sexismo, la misoginia, la homofobia.
- Las nociones implícitas de “tiempo libre”: la sensación de leer sin el legendario esfuerzo de la lectura; la satisfacción de un ejercicio sin problemas para los temerosos de no entender esos objetos llamados *libros*, tan protegidos por el clasismo, por la idea de que *leer libros* es privilegio de unos cuantos.



Las claves

Es incalculable la influencia del cómic. A principios de la década del cuarenta, de cada libro de la mínima industria editorial se tiran mil ejemplares (que tardan años en venderse). En su turno, *Pepín*, una colección de historietas horrendamente impresas tira 300 mil ejemplares diarios (dos ediciones los domingos), para una audiencia ávida de sus combinaciones temáticas y formales: dibujo rígido, colores sepia, aventuras de la Policía Montada de Canadá, prostitutas y canallas de los barrios bajos, paralíticas que defienden la unidad familiar, series humorísticas.

En los cuarenta, sólo los sectores conservadores en México condenan las historietas sin preocuparse en demasía de los efectos de su rechazo (la izquierda los desprecia a demasiada distancia). En los ochenta, esta subliteratura con tan escasas excepciones de calidad sigue usando la falta de alternativas de su público. ¿Qué mayores certezas podrían adquirir a esos precios? La historieta le ofrece a sus compradores:

- Elementos básicos de su sentido del humor no sexual, el gusto de frases hirientes y sobrenombres, el entendimiento de lo ridículo.
- Elementos básicos de su predilección por el *Kitsch*, expresado en las portadas chillonas, en el lenguaje desenfrenado y romántico, en los argumentos de pasiones obsesivas, relaciones imposibles y milagros vertiginosos.
- Elementos básicos de su proceso imaginativo, determinado entre otras cosas por la ausencia de lecturas fundamentales, y el placer de la repetición argumental en cine, televisión e historietas.
- Elementos básicos de su hambre de referencias sexuales manifiestas en el alto consumo de seudopornografía. A la “liberación de la censura” (la in-

dustria ajusta su moral a la demanda) corresponde el olvido de convicciones antes juzgadas “eternas”. Desfilan en el cómic, con el vano pretexto de moralizar, nuevas situaciones dramáticas: el enloquecimiento de la droga, la “perversión”, las violaciones, la vida en torno a la obsesión carnal. Este reconocimiento del sexo nunca trasciende el ardor de un adolescente una noche de lunes imaginándose una noche de sábado. La historieta se actualiza mínimamente y su autocensura es tan vigorosa como la censura. Lo explícito –la exhibición de la genitalia, por ejemplo– sería su ruina. El cómic mexicano se alimenta de insinuaciones o exhibiciones unilaterales, de respetar el espacio psicológico entre la lectura y las represiones.

- Elementos básicos de su idea de continuidad narrativa. En la falta absoluta de respeto a la lógica, en la aceptación candorosa del absurdo, se manifiestan a dúo la improvisación de la industria y la fragmentación cotidiana.
- Elementos básicos de la nueva cultura oral, determinada por la reelaboración de los productos de medios masivos, la influencia del deporte como sistema catártico, la transformación de la experiencia tecnológica en pensamiento mágico y la asimilación de la experiencia política y social a través del rumor. Antes, la cultura oral (predominantemente campesina) señalaba el grado de secularización de la sociedad, su dependencia de la imaginación milagrosa, la contigüidad entre las creencias y las fantasías. Ahora, en una sociedad radicalmente transformada por la tecnología, la industria cultural niega la posibilidad misma de lo fantástico, mediante vulgares trasposiciones lógicas. De acuerdo con la historieta mexicana, por ejemplo, la imaginación popular es un subproducto de la renuncia a la imaginación, de aquello tan “increíble” (tan oficialmente “fantástico”) que nulifica la fantasía; superhéroes que emplean de modo cíclico fuerzas cósmicas, seducciones satánicas, seres de otros planetas y otras dimensiones, etc. Lo “increíble” nunca deja de serlo y la fantasía se reserva entonces para lo inmediato: rumores políticos, innovaciones científicas jamás comprendidas, etcétera.
- Elementos básicos del rencor social (el agravio informe, sin connotaciones organizativas) que se manifiestan en el odio temeroso a la autoridad, el entusiasmo ante el sarcasmo y la parodia elementales, burla caricatural de los ricos, antiintelectualismo, etcétera.

Este año, también, pese a la crisis, se venderán en México millones de historietas.

EL CARICATURISTA Y OTROS PARECIDOS DELATORES

Una hipótesis de trabajo: como casi en ningún otro género periodístico, en la caricatura –y éste es un fenómeno mundial– se expresan las versiones directas e inclasificables del proceso público. Estudiar la caricatura, el dibujo satírico mexicano, es acercarse por una vía fidedigna a la idea de la política no sólo de participantes y testigos cercanos sino de gente medianamente informada y también de quienes ni siquiera se molestan en articular su punto de vista. En los países latinoamericanos (espacios sociales de analfabetismo) el dibujo político ha resumido oposiciones y descontentos, con mecanismos casi siempre al margen de partidos y de organizaciones. Lo que expresa el dibujo, precede y sucede al descontento dirigido, sintetiza el encono natural contra la autoridad, las frustraciones personales, el conocimiento íntimo y público de las injusticias. Así, el éxito de un caricaturista no depende tanto de su influencia ideológica, sino de su fuerza para difundir desprecios o burlas hacia sus adversarios, los políticos, los empresarios, los poderosos.

Como elemento periodístico, la caricatura surge en México con la Independencia y con el desarrollo de la imprenta. Es, por esencia, elemento definitorio de la libertad de expresión que la burguesía requiere y lucha por imponer. Sin libertad de expresión no hay el ámbito de estímulos que hace falta. Desde 1820, en panfletos, revistas y periódicos la caricatura inicia sus amplias funciones didácticas. Pronto su sistema de signos es comprendido y el pueblo (esa noción difusa que se inicia donde termina el Supremo Gobierno) sabe que la caricatura está allí para transmitirle el alcance, la agresión, la ironía, el sarcasmo a través de los símbolos; la prensa de a centavo (la *penny press*) es un arma política y un instrumento de logro artístico. Véanse si no publicaciones como *El Calavera* (1847), *La Caricatura*, *La Pata de Cabra*. Llama la atención en ellas la perfección del dibujo, la técnica consumada y la indecisión respecto a sus alcances. Por ser finalmente asunto de humor, nadie toma demasiado en serio la caricatura (la sátira es género de la impotencia o de la frivolidad, se considera entonces). Pero tampoco se puede desdeñar a la caricatura por ser extrema la semejanza, por ser demoledor el parecido del caricaturizado con su caricatura. Este escalofrío de las similitudes llama la atención en un medio primitivo habituado a creer en las representaciones.

Ante los magistrales dibujos de Constantino Escalante en *La Orquesta* (1861-1877), los liberales más ilustrados pudieron sonreír entusiastas o evocar al francés Grandville. El pueblo acepta como audacia sin límites la obtención de semejanzas y cree mágicamente en el robo de facciones. Dos lenguajes simultáneos: el de la élite crítica y el del pueblo entusiasta; la alta

calidad técnica y la eficacia expresiva. Para unos –que dan por sentada la calidad– lo importante es el sentido; para otros, la forma. La caricatura se vuelve así el espacio de la dualidad donde unos vacían su rencor o su entusiasmo, y otros se asoman al mundo de la significación política.

En el porfiriato la caricatura política es, en lo fundamental, un recurso catártico. En sus desahogos, el pueblo apoya con admiración las virtudes cívicas de los dibujantes, el riesgo ciertamente físico que implica cada dibujo, cada número de sus revistas. A nadie preocupa la calidad, porque está garantizada de antemano; hay una eficacia técnica incontestable derivada del pasado académico de los participantes (de hecho, todas las grandes revistas de oposición: *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Colmillo Público*, etc., son productos del esfuerzo de artistas de formación culta). Por lo demás, los estilos de los dibujantes antiporfiristas son casi indistinguibles. Presumiblemente, más que una escuela artística, los unifica el miedo a las represalias. Con la revolución, cesan los ocultamientos y florecen los estilos individualizados.

La caricatura florece con fuerza inevitable. Si más del 80% de la población es analfabeta, cada dibujo será pieza mortífera. Si el impulso alfabetizador de la revolución no va a fondo, sí le acarrea un público adoratriz al artículo político, lo que en la etapa institucional devalúa a la caricatura, reducida al papel de ilustración (lo que no había sido; más bien el artículo había ilustrado a la caricatura) y sin la movilidad –el filo– que tuvo durante la dictadura. Lo anterior explica un distingo de dos épocas: por el solo hecho de serlo, un caricaturista de la oposición a don Porfirio goza de autoridad moral entre sus lectores; por el solo hecho de serlo, un caricaturista de la prensa nacional en el periodo del PNR-PRI, debe ganarse día a día la autoridad moral de sus lectores.

Porfirio Díaz gobierna a través de terquedades dictatoriales que son parábolas: el lujo psicológico de quien manda son sus acciones, cristales donde se quiebran las profecías, comportamientos que ignoran las motivaciones del inconsciente. Que no logre el mando quien no ha sabido formarse como es debido. Sobre nosotros el aura de la Gran Familia: aquí está el Padre, impulsor de la Vida, el que no admite réplica; aquí estamos sus hijos, hechos para callar y obedecer y memorizar sus facciones: cinismo declarativo, orgullo histórico, pasión genuina, hipocresía que no se reconocerá jamás como tal, tolerancia forzada, desdén ante la crítica, compasión colérica. Unamos las líneas y contemplemos los rasgos autoritarios de una clase que usa también el símbolo para apuntalarse en sus poderes sucesivos.

¿Cómo ver de cerca a la élite? En el porfiriato se forja una tradición (un movimiento) de identificación que es resistencia y burla y enfrentamiento.

Los artistas José María Villasana, José Guadalupe Posada, Álvaro Pruneda, Daniel Cabrera y Jesús Martínez Carrión en sus publicaciones *El Ahuizote*, *El Colmillo Público*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Ahuizote Jacobino*, *El Diablillo Rojo* o *México Nuevo* captan y develan hechos límite, presunciones ridículas y soberbios homicidas. Vanguardias de la oposición, los dibujantes “humanizan” el régimen a través de la cólera, travistiendo o animalizando a Díaz y a los “Científicos”, acercándonos a su pompa histórica. En un país de anal-fabetas, ellos producen imágenes que captan, en su baile enloquecido, las ineptitudes del poder y que importan por la denuncia, la sorna y el desprecio. A una sociedad agradecida y sumisa, le oponen la metamorfosis incesante: transfórmense en crítica y escepticismo la suma de rumores y enconos, rezongos y chistes entre dientes, impertinencias y querellas febriles. Y la sátira memorable, si no cree, sí alienta la politización. Quien se ría viendo al Príncipe de la Paz, convertido por decisión de *El Ahuizote* en gato mañoso o bailarina de can cán, ratifica su resistencia íntima o su decisión combativa. No hay respuestas neutras ante la sátira.

El pueblo –afirma Pasolini– no es humorístico, en el sentido en que se puede hablar del humor de un escritor del siglo XVII, de un Cervantes, de un Ariosto, de un Dickens. El pueblo es cómico: “chistoso”. Esto, de algún modo, lo supieron agudamente estos dibujantes acogidos al espíritu cómico y a la perfección artística. Hoy entendemos su eliminación de sutilezas: ellos vieron en el porfiriato lo que había que ver: humor involuntario, facciones ávidas de falsa solemnidad. Todo el tiempo quisieron corroer la solemnidad, quebrantar la apariencia. En correspondencia, el porfiriato puso a su disposición el exilio, las imprentas destruidas, las mazmorras de Belén o de San Juan de Ulúa.

El Machete

Por lo demás, un sector de la izquierda no cree en la caricatura, suponiéndola ornato, frivolidad, accesorio inútil. *Regeneración*, por ejemplo, el muy influyente órgano periodístico del grupo anarcosindicalista de los Flores Magón, desdeña las ilustraciones. Este desdén se quebranta con *La Vanguardia* (1915), se rompe en los veinte, con la primera etapa de *El Machete* (órgano del naciente Partido Comunista Mexicano) y se reanuda con la segunda etapa del mismo *Machete*, que en los treinta ya se rehúsa a las ilustraciones. En *El Machete* de los veinte llama la atención el despliegue técnico, la inventiva, la agresividad, el humor. Los pintores se acogen a la tradición dual de Daumier y Posada con resultados magníficos. Diego Rivera, José Clemente Orozco, Javier Guerrero, Siqueiros, son admirados

dibujantes políticos que recuperan a la caricatura para la izquierda, contrarrestando las excepciones del periodo de lucha armada; la más notoria, *Multicolor*, el semanario de la reacción obstinada en el linchamiento moral del presidente Madero, donde colaboran artistas de la calidad de Ernesto García Cabral y Pérez Soto. *El Machete* confirma una tradición de la caricatura y continúa la línea de *La Vanguardia*, la revista constitucionalista que se editó en Orizaba, Veracruz, con dibujos y caricaturas del Dr. Atl y José Clemente Orozco.

En los veinte o en los treinta, la caricatura apuntala, corrobora puntos de vista, ratifica de modo poco perceptible. No se cree socialmente ni en su valor artístico ni en su agudeza política. Es sinónimo del chiste, lo festejable pero nunca memorable. La confusión de la época, las dificultades para precisar dónde está la convicción genuina y dónde el interés de grupo, obstaculizan su desarrollo, llegándose a desdeñar el mérito de los ataques (de cualquier modo valerosos) de quienes dibujan impiadosamente a Calles, el Jefe Máximo, y su corte. A nadie, ni a los propios dibujantes, les importa demasiado el descenso de la calidad, la inferioridad notoria respecto a lo obtenido en *El Hijo del Ahuizote* o *El Colmillo Público*. La atención de lectores, periodistas y políticos se concentra primordialmente en los artículos y secundariamente en la información. El caricaturista es mal menor o bien anecdótico y nadie se irrita ya tanto ante sus audacias como para destinarlo a la cárcel de Belén o a las tinajas de San Juan de Ulúa. Si mucho apuran, que se presione al dueño del periódico para que despida al majadero.

Rasgos jacarandosos, felicidad esplendente. En el México de los años de ascenso burgués, la palabra *caricatura* está cargada de tonos peyorativos o, si acaso, condescendientes. Es el precio por una estrategia de adulaciones que desistió de una tradición combativa para ceñir miméticamente a los moldes de un “periodismo nacional” domado, corrupto, reaccionario y carente de cualquier imaginación. Es preferible la gratitud del aludido, su decisión de comprarnos el dibujo para su biblioteca: eliminemos cualquier desafío en el trazo de los poderosos, no mellemos su imagen, suprimamos la corrosión a favor del espíritu restaurador, enderézale la nariz, dale armonía a su rostro, ennoblece la mirada, imprímele alegría al semblante. Sin ferocidad visual todo es deleite y estímulo: la sonrisa del *Presidente* Alemán, la severidad del *Presidente* Ruiz Cortínez, la postura del *Presidente* López Mateos, la final bonhomía del *Presidente* Díaz Ordaz. ¿Para qué molestar a mandatarios, ministros, gobernadores, líderes, banqueros, obispos, empresarios? ¿Para qué insistir en el antiimperialismo? ¿Por qué perturbar a un público que de la caricatura sólo espera el “enorme parecido” con el caricaturizado, el guiño del

humor que nos revela que este dibujo es un simple “homenaje gráfico”, otro ejemplo de los virtuosismos “que no trascienden”? Aparte de la buena salud estética de los miembros de *Establishment*, el tópico lo es todo: el mundo con un chichón en la cabeza que indica la zona de conflictos, el oso ruso, el Tío Sam, el indio acuclillado, el charro que es México sobre un burrito dándole serenata a la belleza distante que es Occidente.

¿Qué caso tiene, pudiendo hacer amable y ameno el mito del desayuno del poderoso, quién lo convierte con rápidos vistazos a la prensa en “amplia consulta con la opinión pública”?

El sometimiento es profundo y más vale sacarle partido al rostro de la clase dirigente, ver sus ángulos francos y sinceros, constructores de la patria.

La tradición de Posada, Pruneda o Cabrera pierde continuidad –después de un ínterin tumultuoso– por razones contundentes.

La caricatura en el periodo 1940-1968 halla su centro de gravedad en la timidez del impulso crítico. El gobernante es intocable (el Hombre sin Rostro) y la censura a figuras menores se produce con agresividad explícitamente cortés. De eso hablan, en las incursiones hemerográficas, los dibujos políticos de tres décadas. Predomina el guiño cómplice al lector, la certeza del chiste veloz como única función del caricaturista; todo tema es gracioso y el dibujante, humorista profesional, sabrá hallarle la gracia volviendo vívido el chiste verbal en boga.

El poder carece de rasgos delatores e inculpadores. En esta etapa prolifera la caricatura que es “ocurrencia” o “distracción visual”, y el caricaturista complace, persuade alegremente, es dueño de un “salón de belleza” donde todo concentrador de fuerza (económica, social, política) emerge desbordando virtudes cívicas y faciales. Si el poder político no tiene rostro, tampoco el económico que es, de nuevo, una caricatura, una simpática obesidad coronada por un brillante en la nariz. Desfile de arquetipos y estereotipos, ronda de apariciones y desapariciones.

Ojos que nunca me veis... Fuerza es que me contempléis. ¿Tiene la clase gobernante un rostro ajeno a la caricatura, el póster o la foto publicitaria? Entre juegos de luces y sombras, la mitología popular sólo percibe –a través de la leyenda, la exaltación programada o la impotencia que atisba– la imagería de lo remoto, del poder cuya fuerza desdibuja sus rasgos. El reino de la abstracción se pretende naturaleza inaccesible. Llámennla astucia, instinto o estrategia, pero ninguna casta reinante desea para sí un rostro preciso, mejor difuminarse o extenderse, ser un cúmulo autoritario de donde se desprenden vaguedades descriptivas, que enmarcan adjetivos: benevolente, paternal, cruel, decadente, lacerada... Los políticos sufren la soledad

del poder, consumidos, en la frialdad de sus residencias por las severas responsabilidades: más para gastar, más para cuidar.

Táctica de huída de autohomenaje: si a la distancia las intimidades crecen, la clase dirigente evita hasta lo último verse atrapada en el detalle, en esa intolerable vulgarización que es la contigüidad. Para ello dispone de las brumas parejas de la influencia y el derroche; altos muros que adulan la importancia de su contenido, fiestas inolvidables por su semejanza con fiestas inolvidables, guardaespaldas que se multiplican como almenas, secretarias, ayudantes y dictáfonos, explosión demográfica de teléfonos, el turismo como sedentarismo. Que se fije la distancia requerida mientras la minoría gobernante se hurta y se aleja, sombras que se agigantan o se escurren al filo de la definición y que sólo permiten (o auspician) la doble caricatura del elogio rendido o la diatriba.

El problema de la caricatura no es necesariamente la calidad, como demuestran los excelentes artistas Ernesto García Cabral (de indicios reaccionarios) o Miguel Covarrubias (retrato frívolo). El escollo básico es un lenguaje del dibujo que corresponda al deseo de modernización del sector ilustrado de clases medias. En los cincuenta, Abel Quezada transformó el cartón político y lo adecua a los requerimientos expresivos donde al chiste lo sustituyen el sentido del humor (favor de las circunstancias) y la burla *cultural* (mucho más que política) de PRI y sus verborragias. Quezada es extraordinario: gracia de fabulista, percepción finísima de las circunstancias políticas, captación perfecta del ridículo. Él le agrega al cartón una densidad literaria y le da continuidad al preferir al personaje por sobre el arquetipo: el Charro Matías (el oportunista del gran sombrero que apoya al que se deja), don Gastón Billetes (el multimillonario con el anillo en la nariz), el Tapado (más que el candidato a la Presidencia, la atmósfera cortesana de intrigas y complicidades).

Con el tiempo, muchísimos cartones de Quezada no sólo no han perdido: han ganado en eficacia (véase su libro *El mejor de los mundos posibles*). Sin embargo, en los cincuenta y en los sesenta, su intención crítica es rápidamente asimilada por el medio político que no puede darse el lujo de un adversario, pudiendo disponer de una “conciencia humorística”.

Rius

A principio de los sesenta, precedida por la actitud de Vadillo, Eduardo del Río Rius rompe por su cuenta y (auténtico) riesgo el *impasse* de la caricatura. Él —en *Siempre!* y *Política*, en cartones políticos y en el cómic— no espera la

declaración oficial de una “apertura democrática” para expresarse, y pretende la pulverización moral de los objetivos de su ironía y sarcasmo. Caricaturista o autor de historietas, Rius, en sus numerosos libros, en publicaciones, en *Los Supermachos* y *Los Agachados*, crea un mundo y es un gran factor de sensibilización. No obstante, durante una etapa prolongada, Rius combina la enorme brillantez de sus tratamientos políticos con actitudes conservadoras frente al arte y la moral sexual.

Pese a Quezada y Rius, transcurre una década antes de la gran modificación del dibujo político. Gran parte de las dificultades provienen de un entendimiento superficial del medio. Es apenas natural: los caricaturistas se han formado en las seguridades de un *star system*, en la devoción por las figuras sobresalientes que —como sea, se dice— sazonan y diversifican la realidad. Las consignas implícitas: sin “estrellas” no hay caricatura, la esencia de la caricatura es el culto a la personalidad.

Al insistir el dibujante político y exaltar héroes y antihéroes, adorna la mitología del consumo. Que la reiteración inutiliza la burla, y la transforma en elogio ceremonial lo prueban las decenas de miles de caricaturas que ridiculizan al PRI abstracto, no el laberinto del poder sino el membrete, no la opresión evidente sino el recurso a mano del humor, el payaso-de-las-bofetadas. Hay un PRI que gobierna, corrompe y reprime. Hay un PRI intemporal a la disposición del desahogo y la indefensión, máscara de la fatalidad que nos veda la democracia.

Con todo, el dibujo político, sin movilizar masas o derribar instituciones, sí estimula un uso flexible (y divertido) de la crítica y auspicia en el lector lo que Naranjo llama “virtud del cartonista”: el pesimismo. Los caricaturistas son avanzadas de la libertad de expresión y esa condición (de algún modo semejante a la del bufón medieval), les permite ampliar semanalmente sus propios límites, derrotar con frecuencia a la censura.

Los privilegios no son omnímodos. En primer lugar, gran parte de la fuerza del dibujante deriva de la confianza pública en las revistas o periódicos donde colaboran. Mucho debieron los mejores resultados de Abel Quezada en *Excélsior* al ámbito general, a la interacción con reporteros y articulistas. En otro periódico, donde el esfuerzo del caricaturista es aislado, su impacto forzosamente aminora. Naranjo en *Proceso* y Magú en *Unomásuno* disfrutaron de doble atención, la concedida a su trabajo y el crédito de las publicaciones.

Tres figuras emergen de los sesenta: Rogelio Naranjo, Helio Flores y Magú. Las diferencias conspicuas fortalecen la coincidencia: el ejercicio a fondo de las libertades expresivas sin gesticulaciones de héroe o mártir pero, también, sin “respetos” prefabricados. Es tiempo ya para las figuras del

Establishment de una crítica –fundada en la calidad artística– que se niega a usarla como signos convencionales de la época e intenta, además de semejanzas y gracia visual, un tajante y *memorable* resumen de las conductas políticas. La técnica aquí ya no es pura gratuidad. Naranjo, asombroso dibujante, le declara a Elvira García: “Mi intención es presentar la pobreza de un hombre a través de la ausencia o de la pobreza de líneas, para que, más que risa, provoque lástima, dolor. En cambio, para presentar a un ricachón, a un industrial del Grupo Monterrey, me inclino más hacia el dibujo depurado estilísticamente. Afirmando la línea logra hacer grotesco al personaje”.

En Helio Flores, la técnica es parte importante del mensaje, o mejor de la crítica que desconfía de los mensajes y prefiere las interpretaciones abiertas. Los trazos gruesos de Helio, sus climas de “cine negro” (las penumbras de donde surgen el crimen o su variante, la política) desdibujan las atmósferas “sonrientes” de la caricatura tradicional y proponen un pacto: “Te estás enfrentando a un dibujo intencionalmente sombrío, carente de esas luces y complicidades de la alegría convencional. Se te pide que prescindas de tu prejuicio sobre la caricatura y que te enfrentes a otra manera (que es también una toma de partida) de asumir un miedo expresivo”.

Naranjo y Helio Flores no son propiamente humoristas. Rius y Magú sí (con tal de que despojemos el término “humorista” de cualquier connotación industrial) y usan su capacidad de divertir en función de alternativas. Magú dialoga –en la tradición de Quezada y Rius– y es muy eficaz dentro de una estética felizmente evocativa del dibujo infantil.

LAS FOTONOVELAS: el cine de los pobres

Relativamente nueva, la fotonovela (con su mezcla de procedimiento del cómic y el melodrama teatral y cinematográfico), cubre el campo ajeno por lo común a las preocupaciones de la historieta: la conquista y retención de las mujeres. Los destinatarios evidentes del cómic han sido hombres y niños; está bien si lo leen mujeres y niñas, pero no es ésta la clientela preferencial, pese a excepciones como el cómic norteamericano *Susy, secretos del corazón*. El poder adquisitivo de las mujeres ha sido secundario y si no han leído libros, tampoco han comprado diarios y revistas. Con los cambios de moral social, las mujeres, antes confinadas al melodrama tradicionalista, gustan del cómic y, en el caso de las adolescentes, se reconocen en la fotonovela sentimental, con su séquito de heroínas incomprendidas, tragedias irreparables, galanes apuestos, padres intolerantes y madres disolutas, idilios –invariablemente condenados– entre muchacha rica y galán pobre o galán rico y

muchacha pobre, jóvenes bellísimas sentenciadas por enfermedad mortal, madres solteras injustamente despreciadas. Los sueños a domicilio son la gran salida emocional de cientos de miles de jovencitas.

En principio, la industria se apodera del reino de la novela rosa, pero los millones de fotonovelas obligan a trasladar el género a otros sectores. El primero, el inevitable, de los analfabetas funcionales, a quienes se les ofrece la crónica de crímenes, el alarmismo de *grand* guiñol. Si en las fotonovelas sentimentales, el sexismo (el machismo) actúa por inferencia, por juego de imágenes, por el rechazo ideológico al feminismo, en las fotonovelas pseudopoliciales, el sexismo es explícito, variante de la semipornografía que exagera las rendiciones sexuales, se complace en las descripciones de la brutalidad, afirma la eterna naturaleza pasiva de la mujer. El “morbo” es limitación cultural que satisface necesidades y procura a sus frequentadores el mayor deleite: burlar las prohibiciones, apoderarse de esa zona del invento masturbatorio a que tienen acceso quienes leen y quienes viajan, ignorar la censura, institución opresiva que condena furiosa “la excitación de malas pasiones o de la sensualidad; las ofensas al pudor, o las buenas costumbres; los temas capaces de destruir la devoción al trabajo, el entusiasmo por el estudio o la consideración al esfuerzo que todo triunfo legítimo necesita; escritos o dibujos que estimulen la pasividad, la tendencia al ocio o la fe en el azar como regulador de la conducta...” (del Código de Revistas). Las fotonovelas lúbricas y moralistas también hallan su mercado, junto a las pésimas divulgaciones del esoterismo, el humor, el gusto por la aventura o la fantasía. La fotonovela prolifera por concretar apetencias de una colectividad cada vez más humillada y limitada en sus vías expresivas.