

# LÁGRIMAS EN SEPIA; LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER MEXICANA EN LA OBRA DE YOLANDA VARGAS DULCHÉ, 1944-1953<sup>1</sup>

Juan Manuel Pedraza Velásquez<sup>2</sup>

## RESUMEN.

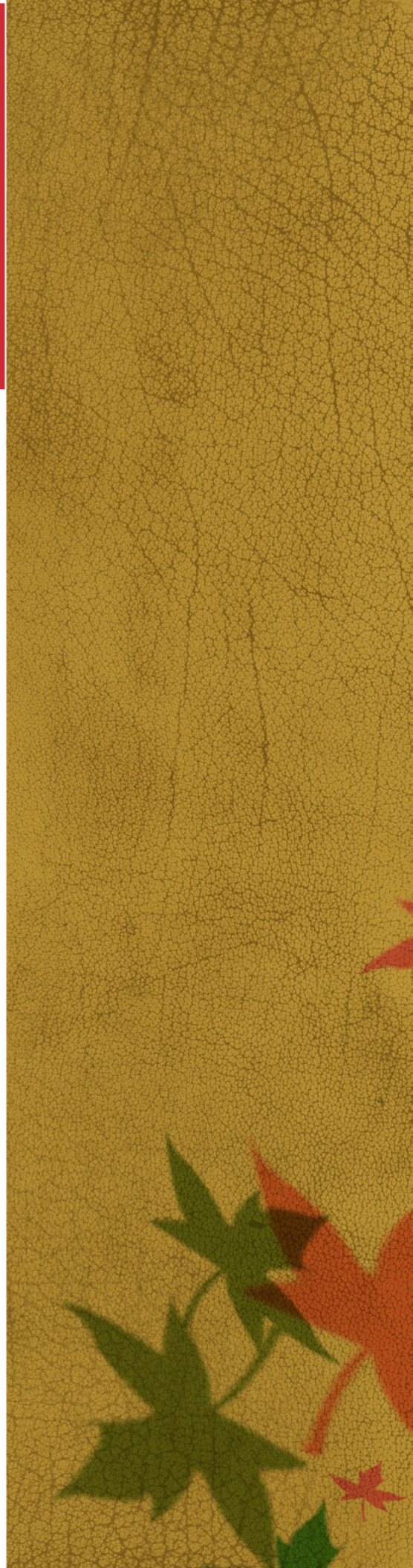
El presente artículo tiene como objetivo proponer un enfoque de análisis histórico en los argumentos que Yolanda Vargas Dulché, principal argumentista de historietas en el México del siglo XX, quien escribió en el diario *Pepín* entre 1944 y 1953. Para ello, se atenderá la visión que tenía la autora sobre el género femenino así como todo el sistema de significados construidos alrededor de éste y su relación con el Estado mexicano. Con ello no sólo se pretende un somero análisis de la historieta, sino proponer una nueva forma de investigación en el siglo XXI para un medio de comunicación que fue vilipendiado por académicos, así como revalorar a la historieta como una fuente historiográfica que permite adentrarnos a nuevos procesos y horizontes histórico-culturales.

Palabras Clave: cómic, mujer, Vargas Dulché, representación, imagen.

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el IV Congreso Internacional de Historia, Humanidades y Cultura, celebrado del 8 al 10 de octubre de 2015 en la Universidad Autónoma de Chapingo, Estado de México.

<sup>2</sup> Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México.



## ABSTRACT

This paper proposes an approach to historical analysis on the works that Yolanda Vargas Dulché, main comic scriptwriter Mexico in the XX century, wrote in the *Pepín* newspaper between 1944 and 1953. To do this I will discuss the vision for the author of the female gender and the whole system of meanings constructed around it and its relationship to the Mexican State. This is not only a cursory analysis of the comic, but the proposal of a new form of study in the XXI century for a mass media that was despised by academics. Also reassess the comic books as a historiographical source that allows us to enter new historical processes and cultural horizons.

Key words: Comic book, women, Vargas Dulché, representation, image.

## INTRODUCCIÓN.

Historieta: palabra que la investigadora Annie Baron-Carvais definió como “una sucesión de dibujos yuxtapuestos destinados a transmitir un relato, su propósito no es sólo divertir al lector, sino en ocasiones transmite por medio de la expresión gráfica, lo que no siempre logra la expresión escrita” (Baron-Carvais 1989, 13). Durante décadas fue vista por intelectuales y académicos como un género que producía evasión de los temas sociales y políticos. No obstante, pese estos apelativos y sobrenombres, poco a poco el cómic se ha ganado su lugar entre las ciencias sociales.

Los estudios que tienen a la historieta como tema de investigación son bastante benevolentes al mostrar el derrotero de este medio de comunicación, así como un breve análisis sobre los temas que abordan. De tal forma, existen investigaciones como las de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, que analizan cómo a través de las tiras cómicas de Walt Disney se propaga y difunde una ideología colonialista y capitalista en Chile (Dorfman y Mattelart 1972), Irene Herner, que se encarga de estudiar las publicaciones seriadas mexicanas (Herner 1979) y Juan Manuel Aurrecochea junto a Armando Bartra quienes, hasta el momento hicieron la mayor y mejor documentada historia del cómic en México (Aurrecochea y Bartra 1993).

Sin embargo, la historieta como material de investigación y fuente documental puede abrir diferentes perspectivas de análisis para estudiar procesos históricos, políticos, imaginarios colectivos, prácticas de lectura, entre otros temas que permitirían comprender el itinerario social y cultural que siguió el país durante el siglo XX. Empero, la historieta supone un desafío metodológico más: el no sólo desentrañar qué significado encierra la construcción de las imágenes, también el análisis del discurso en los diálogos, así como propósitos de los editores, impresores, la censura y la recepción por parte de los lectores y del Estado.

Una de las autoras más leídas en México a partir de la década de 1940 fue Yolanda Vargas Dulché. Durante mucho tiempo sus argumentos se convirtieron en cánones del melodrama seriado en México. No obstante, más allá de tratarse de un simple melodrama romántico, sus historietas como documento histórico permiten conocer ciertos aspectos de la historia mexicana, así como la dinámica social y el imaginario que se tenía sobre ésta en aquellos momentos.



La historietista Yolanda Vargas Dulché foto tomada del Archivo Gráfico El Universal <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/yolanda-vargas-dulche-comic-aniversario-luctuoso-940890.html>

El presente artículo tiene como objetivo principal demostrar cómo a través de la historieta podemos adentrarnos a los procesos y los campos de conocimiento arriba mencionados. Para ello se tomará como base la obra de Yolanda Vargas Dulché, su visión sobre la mujer y el papel que desempeñaba dentro del Estado mexicano. Con esta breve investigación se pretende un acercamiento a y la valoración de la historieta mexicana como documento histórico.

### UNA BREVE INTRODUCCIÓN A LA HISTORIETA MEXICANA Y SU HISTORIA.

Algunos investigadores han rastreado los antecedentes de la historieta mexicana en la caricatura del siglo XIX (Barajas 2009, 133), pero si tomamos en cuenta la definición del concepto, notamos que las primeras historietas fueron hechas por Juan Bautista Urrutia hacia 1904 (Camacho Morfin 2002, 107). Los monitos mexicanos se vieron interrumpidos por el proceso revolucionario, no obstante, una vez que éste concluyó, la historieta tuvo en la prensa un nuevo espacio para su difusión.

Durante la década de 1920, la historieta mexicana vio una nueva etapa de desarrollo a través de los suplementos dominicales en los diarios más importantes de la capital: en *El Herald de México*, Salvador Pruneda e Hipólito Zendejas publicaron *Don Catarino y su apreciable familia*; en *El Universal*, Hugo Tilghman y Jesús Acosta realizaron *Mamerto y sus conociencias*; Juan Arthenack, en el mismo diario, satirizó al joven capitalino de clase media en *Adelaido el conquistador* y Andres Audiffred hizo

lo propio con el trabajador oficinista en *El señor Pestaña*. Hacia principios de 1932 los suplementos dominicales comienzan a decaer cuando los servicios de prensa mexicanos empiezan a importar tiras cómicas norteamericanas.

En 1934, cuando todavía circulaban algunos suplementos dominicales como *Adelaido el Conquistador*, el periodista Francisco Sayrols prestó atención a la revista *Pin Pon*, la cual compró dos años después, le cambió el formato y la temática para volverla una publicación “historietil”; dicho de otro modo, la publicación dio un giro de 180 grados. De esta forma, Sayrols tiene un producto que, si bien no es novedoso, está listo para competir en el mercado bajo el nombre de *Paquín*, en honor a su creador.

Al ver que las revistas de monitos dejaban lucrativas ganancias, otros empresarios trataron de emular a Sayrols, tal es el caso del coronel José García Valseca, quien Dos años después de *Paquín*, crea *Pepín*; en 1937 salió a la venta *Chamaco* de Ignacio Herrerías. Muy pronto *Pepín* y *Chamaco* se disputaron el mercado de historietas, y fue precisamente en estas revistas donde nuestra autora publicó sus obras: melodramas que combinan una idílica visión de la sociedad con un argumento basado en la superación personal por la vía de la moral y la educación.



La revista *Pepín* de José García Valseca. Imagen: Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional. <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/73>

## UN MELODRAMA A IMAGEN Y SEMEJANZA: LOS ARGUMENTOS DE VARGAS DULCHÉ.

Para analizar el significado de la obra y las representaciones que hace la autora, es importante tener en cuenta algunas consideraciones teóricas al respecto.

Cuando se menciona la palabra “imagen”, generalmente el concepto nos introduce a una polisemia en cuanto a sus posibles representaciones: una fotografía, una escultura, el cine, un cartel, son algunos ejemplos que abarcan la noción de imagen. Durante mucho tiempo, las imágenes fueron utilizadas por historiadores y científicos sociales como un material de apoyo, una especie de testimonio que complementaba la narrativa histórica. Sin embargo, las imágenes por sí solas poseen un significado, su valor reside en la representación de las prácticas culturales, sociales, religiosas e incluso políticas (Burke 2001, 17). Empero, sería irrisorio suponer que las imágenes son una versión objetiva de la realidad, más bien son “un punto de vista que además de representar una intención, permite complementar o rectificar la información de una investigación historiográfica” (Hernández Aranda 1997, 36). Más allá de ver el significado “real” del concepto, también es pertinente señalar la aclaración que hizo la comunicóloga Lourdes Roca al mostrarnos que, ante todo, las imágenes son construcciones que nos comunican un mensaje implícito y, en algunos casos explícito. El valor de las imágenes como fuente histórica es entonces innegable, y su estudio ayuda a vislumbrar nuevas perspectivas de análisis (Roca 2004).

Asimismo, es necesario tener en cuenta que en la elaboración de una imagen pueden intervenir elementos externos a los ideales del autor, pues éstas son también promotoras de una ideología, por lo que quien financie y secunde su creación y difusión, implícitamente impondrá su punto de vista y un mensaje hacia un grupo receptor. De esta forma, debemos ser muy cautos en cuanto al análisis y uso como fuente histórica de las múltiples formas de imágenes. Este aspecto también lo señala José Ronzón:

Como documento ofrece al historiador la posibilidad de aproximarse a evidencias de interpretaciones, argumentos y versiones, asimismo voces y actores que manifiestan sus ideas, concepciones, opiniones desde el reflejo mismo de las prácticas cotidianas y no intelectualizados hasta discursos elaborados y estudiados con finalidades precisas [...] La imagen por sí sola mantiene una fuerza y poder, al tiempo que está definida por la fuerza y poder del que la utiliza (Ronzón 2002, 134)

En el caso de la historieta, dicho nivel de interpretación se acrecienta cuando, aunado a lo gráfico, tenemos un discurso o texto y personajes que incluyen roles de género, además de una trama argumental cuyo significado encierra una interpretación por parte de la autora y, en algunos casos, de componentes externos a ésta; en el análisis debemos tomar en cuenta los elementos externos que intervienen en la producción y elaboración de historietas como editores, dueños, dibujantes, argumentistas, impresores, censores del gobierno, entre otros, para tener un mejor acercamiento a su posible significado y valor histórico.

Como preámbulo, en el caso de nuestras historietas es preciso señalar que la cadena García Valseca publicaba *Pepín* en formato un 1/3 de tabloide<sup>3</sup>, las tonalidades eran sencillas, se preferían los tonos blanco, negro y sepia y sólo las portadas eran a color. En un principio, los pepines<sup>4</sup> tenían 64 páginas, empero, hacia 1941 éstas se redujeron a 48, en ellas se distribuían de seis a ocho series en las cuales intervenían diversos argumentistas, dibujantes, impresores y editores.

Resulta interesante analizar cómo son representadas las protagonistas en los argumentos de Vargas Dulché, en su gran mayoría provienen de clases populares o sectores económicamente poco beneficiados: María Isabel, en *Indita*<sup>5</sup>, viene de una comunidad rural marginada; Violeta, en *Violeta*<sup>6</sup>, de una colonia popular en la ciudad de México, cuya hermana sostiene sus estudios en un colegio exclusivo de señoritas; Perlita, en *Ladronzuela*, es huérfana y trabaja como “papelerita” en compañía de sus amigos; Silvia, en *Sombras*, es huérfana y maltratada por su madrastra y su hermanastro; “Chispitas”, en *Flor de Arrabal*, mantiene a su padre quien no puede trabajar debido a una enfermedad.

Es importante señalar que, pese a que se pretende retratar a estratos sociales bajos, la gráfica es bastante benévola al mostrar a los protagonistas de bellas facciones típicamente occidentales: altas, bien formadas, admiradas por su belleza. Aunque se trate de representar a sectores populares, siempre, o en su mayoría inmensa, los protagonistas repiten hasta el cansancio el ideal de belleza propuesto por Vargas Dulché, incluso los personajes mayores de 30 años (Ana Luisa, en *¿Por qué?*, y Carmen, en *La Solterona*) presentan una bella fisonomía.



La chica humilde (pero bonita) es la representación preferida en la obra de Vargas Dulché. Foto: Violeta en *Pepín* imagen del Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional. <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/141>

Otro aspecto importante que debemos tener en cuenta es que, salvo *Indita* (al inicio), *Gabriel y Gabriela*, *La Solterona* y *El hijo de Emoé*, los argumentos de Vargas Dulché están contextualizados en ambientes urbanos, en especial en la ciudad de México. *Vidas Paralelas*, *¿Quién?*, *Teléfono Público*, *Cruz Gitana*, *Alma en los labios* y *El Pecado de Oyuki* se desarrollan en las metrópolis,

pero en escenarios idílicos, contextos ajenos a México, pero indudablemente cargados de cierta aura

3 Aproximadamente 13.0 x 10.0 cm.

4 Término coloquial actualmente en desuso para referirse a la historieta mexicana.

5 La obra fue reeditada en el año de 1964 con el título *María Isabel*.

6 La obra reaparece en la revista *Lágrimas, risas y amor* con el título de *Rubí* en el año de 1963.

7 Término usado para referirse a los voceadores.

de “mexicanidad”<sup>8</sup>. La ciudad es el escenario predilecto por doña Yolanda, esto no sólo se debe a que la autora residió toda su vida en ella, también responde a una cuestión social, pues, para 1950, la gente vivía más en zonas urbanas que rurales.

Ahora bien, respecto a la gráfica empleada, ya sea fotomontaje, línea o medio tono, la técnica retrata una ciudad en crecimiento, se abandona el ambiente rural, se alcanza a notar el alumbrado público, las avenidas principales, los imponentes edificios y fábricas, los tranvías y camiones símbolo de la modernidad en el transporte público, lugares de reunión, gente trabajando y estudiantes inmersos en una rutina que incluye la casa, el trabajo y la escuela (Pepín, 8 de enero de 1949, 15-20).

La imagen de la ciudad contrasta enormemente con la del campo que en ocasiones se asemeja a los estereotipos retratados por el cine mexicano de los años treinta. Por ejemplo, en *Indita* se muestra un paisaje semidesolado, con animales de ganado que cumplen la función de ayudar en el arado, la vegetación que se ve es de pastizal, abundan nopales, arbustos que conviven entre pocos árboles, cuantiosos magueyes y plantaciones de maíz. Lo que tenemos es una imagen idealizada del campo, apenas existen unas pequeñas casas en este panorama que dicho sea de paso, es la propiedad de un poderoso hacendado (Pepín, 12 de diciembre de 1950, 3).

Sin embargo, lejos de ser prescindibles, las imágenes del campo y la ciudad encierran una significación: Vargas Dulché no pretendía hacer un retrato fidedigno de las sociedades y costumbres de los paisajes que retrataba, eso queda demostrado en el final de *El Pecado de Oyuki*, donde la autora se disculpa por “las molestias ocasionadas al representar la cultura japonesa” (Pepín, 20 de septiembre de 1950, 8) y en varias entrevistas donde aseguró que sólo buscaba la retención del lector sin ser muy estricta la representación gráfica (D’Artigues 1999, 26), en sus propias palabras: “Jamás me puse la meta de escribir *El Quijote*. Para lo que pensé hacerla [mi obra] lo logré. Que era transmitir a la gente lo que pensaba hacerlo, gozar, entretenerse” (D’Artigues, 1997, 36).

Las imágenes del campo y ciudad cumplen la función de mostrarnos el cambio en México: el contrastar un idílico campo con modernas ciudades demuestra que atrás quedó el México bucólico y apacible, la vida rural es dejada atrás para dar paso a la modernidad industrial, que dicho sea de paso, conserva tradiciones que se resisten a desaparecer. Esta modernidad también repercute en los valores y costumbres de la sociedad, y precisamente, los modos de vida de las mujeres mexicanas cambiaron debido a eso (Blanco Figueroa 2001: p 31). Los avances industriales alteraron de manera drástica los valores, costumbres y tradiciones de la población. Y es en los melodramas seriados de Vargas Dulché donde no sólo se retratará este cambio, sino que se formará una construcción sobre el deber, la idea y las obligaciones de la mujer mexicana.

8 Respecto a esto: Nueva York, Los Ángeles, París y Tokio son algunas ciudades donde se desarrollan las obras de Dulché, pero donde la autora imprime cierto toque nacionalista al extrapolar las tradiciones, lenguaje y costumbres mexicanas a esos lugares.



## DE LOS HARAJOS A LA OPULENCIA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MUJER MEXICANA.

### A) Carácter y personalidad de la mujer.

Aunado a la descripción antes mencionada, lo primero que sobresale es que los personajes femeninos de Vargas Dulché provienen de familias trucas, separadas o disfuncionales. Así por ejemplo podemos citar numerosos casos: María Isabel, en *Indita*, vive con su padre y su madrastra quien la maltrata; Ana Luisa, en *¿Por qué?*<sup>9</sup>, sufre con su madre y su hermana Silvia; Oyuki, en *El pecado de Oyuki*, no tiene padres, vive con su hermano el cual la explota inmisericordemente; Perlita, en *Ladronzuela*, es huérfana desde temprana edad; Helen, en *Vidas Paralelas*, es adoptada por el matrimonio Harrison quienes pronto se aburren del cuidado de ella, por lo que deciden internarla en una escuela para señoritas; “Chispitas”, en *Flor de Arrabal*, vive con su padre a quien debe mantener.



Las familias separadas o trucas son un recurrente en los melodramas de Vargas Dulché. Imagen: *El Pecado de Oyuki*. Disponible en <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/160/imagen/8578#imagenes>

Incluso en historietas que al comienzo fueron destinadas al público infantil podemos notar esto. En *Almas de Niño*, que después sería reeditada con el nombre de *Memín Pinguín*, la ausencia de una familia tradicional o el cariño familiar es recurrente en la trama. Doña Eufrosina, madre de Memín, e Isabel, madre de Carlos, son madres solteras mientras que Ricardo, el amigo con mejor posición social, es desatendido por sus padres absortos en compromisos sociales. Ningún argumento de Vargas Dulché presenta a la mujer viviendo en una familia tradicional, siempre falta algún miembro principal, papel que generalmente nunca se suple en la historieta.

En un primer momento, esto puede responder a la vida de la autora misma (Yolanda y su hermana fueron abandonadas por su padre), pero hacia 1940 es una situación común; el mito de la “familia grande y unida” poco a poco se ve superado por una realidad evidente en los censos y las estadísticas oficiales. Los divorcios, madres solteras e hijos abandonados aumentan en proporción directa a la industrialización, la cual altera esta clásica concepción de “la familia unida y numerosa” (Salles y Tuirán 1997, 67).

En un primer momento, esto puede responder a la vida de la autora misma (Yolanda y su hermana fueron abandonadas por su padre), pero hacia 1940 es una situación común; el mito de la “familia grande y unida” poco a poco se ve superado por una realidad evidente en los censos y las estadísticas oficiales. Los divorcios, madres solteras e hijos abandonados aumentan en proporción directa a la industrialización, la cual altera esta clásica concepción de “la familia unida y numerosa” (Salles y Tuirán 1997, 67).

9 La obra se publicó con el título de *El Atardecer de Ana Luisa* en 1971.



La madre joven y soltera también es retratada en los argumentos. Imagen: El teléfono Público disponible en <http://www.papines.unam.mx/serie/show/id/223/imagen/6314#imagenes>

Otro aspecto importante es la edad de las protagonistas. Todas son jóvenes adolescentes que aún no han alcanzado la mayoría de edad (21 años en aquel entonces). La edad preferida por la autora son los 15 años: María Isabel, Perlita, Mayanin, Helen, Gabriela y Violeta tienen esa edad. Salvo Ana Luisa en *¿Por*

*qué?* y Carmen en *La Solterona*, el patrón se repite constantemente: la chica joven que muestra interés por formar una familia o desposarse tan pronto como sea posible, lo que para el presente puede parecer motivo de escándalo (o promiscuidad inclusive), en aquel entonces no era algo extraordinario.

En el caso de los hombres, los que corresponden a las tasas de 20-24, 25-29 años y el relativo al resto de los grupos de edad. La situación de las mujeres es distinta desde el momento en que la nupcialidad es más elevada en los grupos de 15 a 19 y de 20 a 24 años; es decir, ocurre a edades más jóvenes que entre los hombres, la nupcialidad en las mujeres del grupo de 25 a 29 años se aleja de los grupos de más de 30 años. (Quilodrán Salgado 2001, 108)

La nupcialidad en las mujeres mexicanas en las décadas de 1940 y 1950 se presentaba con más frecuencia de los 15 a los 24 años. En este sentido, se refleja o construye la noción tradicional de familia o matrimonio: el casarse o mínimo esperar con ansias el matrimonio no es visto por Vargas Dulché como producto de la ignorancia, sino como una necesidad cultural y social imperante de aquella época. No obstante, lo que hace especiales a los personajes femeninos de la autora es su carácter y actitud frente a la adversidad.

## B) EL ASCENSO SOCIAL.

Las mujeres representadas, aunado a sus agradables facciones y sus deseos de enlazarse en matrimonio con un varón, exhiben un carácter agresivo, sin llegar a lo violento; son trabajadoras, buscan superarse, en algunos casos tienen gusto por el estudio y la educación, en la inmensa mayoría de los casos padecen estrechez económica, no obstante, jamás se hace alusión ni se culpa directamente al gobierno. La pobreza es una cuestión innata: uno nace pobre pero debe luchar para salir de esa condición, este aspecto lo notamos en el siguiente diálogo de Violeta:

Violeta: La vida es injusta, mamá, ¿por qué Irma tiene tanto dinero si está coja?

Doña Refugio: Precisamente Dios tenía que recompensarla con algo.

Violeta: ¿Y por qué no tengo eso? ¿Por qué Dios no me dio un padre rico?

Doña Refugio: ¡Eres demasiado ambiciosa, hija! Uno debe conformarse con lo que Dios quiera dar. (Pepín, 6 de enero de 1949, 8).

La pobreza es vista no como una condición miserable o un asunto de inferioridad social, es algo necesario para que la mujer progrese hacia un trascendente ascenso social, el cual se logra de tres formas: A) La protagonista logra casarse con su idilio amoroso, un hombre de clase alta (*María Isabel, Ladronzuela, Gabriel y Gabriela, Cruz Gitana, Teléfono Público*); B) La heroína descubre un talento, logra explotarlo y consigue un triunfo y estabilidad económica (*¿Por qué?, La Solterona, ¿Quién?*) y C) La protagonista, a base de vilezas o astucia, logra casarse con algún (des)afortunado pretendiente (*Violeta, Noche*). Ejemplo de esta “lucha por la opulencia” la notamos en la introducción de *Indita*:

La historia de una mujer valiente y sufrida que supo vencer los obstáculos que puso en su vida el origen de su cuna humilde. Con todo el valor, la abnegación y la inteligencia natural de nuestra raza de bronce María Isabel se enfrentó al destino [...] En la misma forma que sus pies descalzos cruzaron muchas veces entre las zarzas del camino sin herirse. Así su alma atravesó por un cúmulo de angustias y de injusticias que sólo lograron elevarla más. (Pepín, 15 de diciembre de 1950, 3).



El ascenso social se busca pese al origen humilde del protagonista. Imagen: Introducción de *Indita* disponible en el Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional Imagen disponible en <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/186/imagen/8439#imagenes>

Salvo *Alma en los labios*, donde Evelyn, la protagonista, es de clase adinerada y tiene que sobreponerse a un matrimonio mal avenido, en la mayoría de las ocasiones se anhela una mejora económica, salir de la pobreza con base en el esfuerzo, el sufrimiento, la correcta moral y la abnegación. Incluso a veces, esto se configura desde la niñez del personaje principal. En *Cruz Gitana*, Mayanin, siendo aún niña tiene ya esas aspiraciones:

Mayanin: Yo era una señora muy rica y ustedes venían a pedirme caridad.

Orlenda: Nada de eso, tú siempre quieres ser la rica y nosotras las pobres.

Mayanin: Pues si no quieren jugar lárguense.

Orlenda: Le diré a mi mamá que tú siempre quieres ordenarnos. (*Pepín*, 4 de diciembre de 1952, 38-39).

Lo que se construye aquí dista de ser la imagen tradicional de la mujer. Con todo y sus defectos y virtudes, y en una sociedad de constantes cambios, para Vargas Dulché la mujer debe adaptarse, integrarse a la modernidad industrial y qué mejor manera de hacerlo que tratar de lograr una meta, un propósito, romper esquemas y lograr un progreso en todos los sentidos de la palabra; quizás el ideal o la construcción del ascenso social en la mujer quede reflejado en esta afirmación que alguna vez hizo la autora en vida:

Hay dos acepciones de esa palabra [feminista], una que llega en extremo al rechazar al hombre y yo no estoy de acuerdo con eso. Creo que la mujer tiene suficiente fuerza y capacidad para no necesitar el respaldo del hombre. Si no, volvemos a lo mismo a nuestra dependencia del hombre. Creo que es terminantemente beneficioso que la mujer se esté quitando su semblanza de mujercita babosa que sólo sabe cocinar, lavar y tender camas (Miller y González 1978, 378).

Esta imagen iba acorde con los ideales del Estado mexicano. Para octubre de 1944, el gobierno de Manuel Ávila Camacho, al ver la popularidad y el potencial de las revistas de historietas, creó la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas (Diario Oficial de la Federación, 11 de marzo de 1944, Sec II, 1). El control y la censura hacia los cómics permitieron, a la vez, difundir la ideología del gobierno y de su sistema político como bien lo demuestra Ann Rubenstein:

Tenía la misión de eliminar las revistas de historietas [...] que desalentaran la entrega al trabajo o al estudio, que estimularan la pereza o la fe en la suerte, que mostraran que sus protagonistas triunfaban en la vida transgrediendo la ley o despreciando instituciones mexicanas establecidas [...] que agraviaran la moral o las “buenas costumbres” o que fueran en contra del concepto democrático (Rubenstein 2004, 202).

Si bien hubo un adelanto en cuanto a los roles de género, esto no necesariamente significó una “liberación femenina”. Al estar censuradas y vigiladas por el Estado, las revistas de historietas se convirtieron en un vehículo más difusor de la ideología oficialista. Sin embargo, frente a esta visión actual persisten los cánones, costumbres y valores conservadores los cuales también recibirán una crítica de nuestra autora.

## ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD, CRÍTICA A LOS ROLES TRADICIONALES.

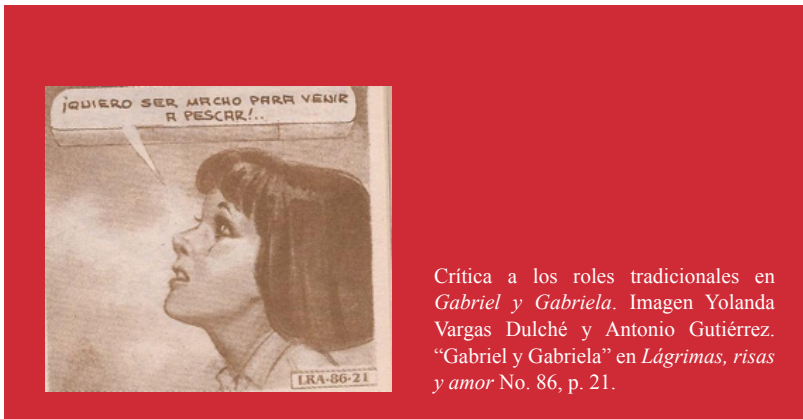
Aunque también hubo un avance en cuanto al papel de la mujer, las políticas de Estado encaminadas a obtener un desarrollo industrial, el aligeramiento de algunos valores morales y los cambios en los ritmos de vida, hicieron que el siglo XX significara también la aparición de las mujeres en la vida pública. Muy pronto comenzaron a ocupar nuevos empleos, a liberarse de concepciones conservadoras, incluso a inmiscuirse más en política, como lo prueba un mitin que hicieron para apoyar a Miguel Alemán en 1946 (Sánchez Olvera 2004, 23).

Pese a estos avances en México, ciertos sectores de ultraderecha aún conservaban como baluarte estándares conservadores sobre el papel de la mujer, esto se refleja en los refranes, dichos, y representaciones en el cine. Las historietas de Vargas Dulché no son la excepción pues exponen una crítica a la concepción conservadora de supuesta inferioridad de la mujer. Ejemplo, en *Indita*, Graciela, hija del cacique Félix Pereira, le ofrece a su padre ayuda con la contabilidad de la hacienda, en dos páginas se produce este interesante diálogo:

Graciela: ¿Qué tanto escribes papá? Me gustaría ayudarte a llevar tus libros...  
 Don Félix: Es demasiado complicado para que tú puedas hacerlo, Graciela.  
 Graciela: En la escuela nos enseñaron contabilidad y no creo que sea difícil, papá:  
 Don Félix: Las mujeres son torpes y aunque estudien mil años nunca pueden con esta clase de trabajos. ¡Si tú hubieras sido hombre sería otra cosa! (*Pepín*, 18 de enero de 1951, 46- 47)

Félix Pereira, cacique que representa las costumbres y modos conservadores de vida, es exhibido frente las ideas recientes de su hija Graciela; con la llegada de la modernidad industrial también llegan nuevos valores. Otro ejemplo similar lo tenemos en *Teléfono Público*, cuando Gloria manda a Peter (su novio) a lavar platos y cuidar al pequeño “Cuquito Smith”, asegura: “Nada de pobre, que se vaya entrenado por si las moscas” (*Pepín*, 12 de diciembre de 1952, 12).

Frente a un sector de la población ignorante, conservador, recatado en moral y costumbres, poco a poco emerge una nueva generación femenina dispuesta a liberarse de las ataduras morales del pasado, lo que revela también un conflicto generacional. Otro ejemplo, en *Gabriel y Gabriela*, en cuya historia, desde pequeña Gabriela desarrolla un interés inusual por el oficio de su abuelo (la pesca) a tal grado que asegura: “Quiero ser macho para poder ir a pescar”, incluso rechaza juntarse con las niñas de su edad ya que, según su opinión “No crees que me verá algo ridícula jugando a las comadritas” (Pepín, 28 de diciembre de 1951, 9-12).



Crítica a los roles tradicionales en *Gabriel y Gabriela*. Imagen Yolanda Vargas Dulché y Antonio Gutiérrez. “Gabriel y Gabriela” en *Lágrimas, risas y amor* No. 86, p. 21.

El hecho de que la mujer tenga un trabajo es visto como algo estrictamente necesario, todas las protagonistas desempeñan alguna labor y a partir de ahí progresan hacia algo mejor: Carmen, en *La Solterona*, es la costurera del pueblo; María Isabel, lavandera y después empleada doméstica; Ana Luisa,

maestra de primaria; Emoé, lavandera; Gabriela, marinera y grumete en un barco de pasajeros. El trabajo es benéfico y en ocasiones es lo único que ayuda a la protagonista a olvidar sus penas.

Otro aspecto importante a señalar es que el trabajo no justifica que la mujer deba alejarse de la concepción tradicional que la pone como administradora del hogar y pilar fundamental del matrimonio, principalmente como madre de familia. En las obras de Yolanda Vargas Dulché, se enaltece el papel y rol de la mujer como madre dispuesta a apoyar a los miembros familiares, incluso se critica a quien ponga en tela de juicio este rol; en *Violeta* vemos un claro ejemplo:

Violeta: Con que no hubieras ido a buscarme, con eso se hubiera solucionado todo.

Doña Refugio: Cuando se es madre no se puede pensar así, Violeta.

Violeta: Pues ojalá yo nunca llegue a ser madre para no volverme tan alarmista y ridícula.

Doña Refugio: ¡Cállate, Violeta! Ese deseo tuyo se hará realidad, Violeta. Tú nunca llegarás a ser madre, para ello se necesita tener el corazón muy blanco (Pepín, 10 de marzo de 1949, 17-18).

Si bien es cierto que podemos hablar de ciertos adelantos, no se desecha del todo la imagen de la mujer como sostén fundamental de la familia, incluso se hace una apología de “las buenas esposas”, es decir, las mujeres que deciden tener una familia, casarse, criar hijos aunado a sus obligaciones

laborales. Incluso se alaba, en algunos casos, esta concepción del matrimonio tradicionalista, prueba de esto es Luis en *La Solterona* donde afirma: “Ya lo creo, la mujer mexicana es la mejor esposa, sobre todo si es una pueblerina como Celia, la mujer candorosa e ingenua es la que todo el hombre busca por esposa” (*Pepín*, 3 de mayo de 1947, 17).



En *La Solterona* y en otras obras de la autora no se rechaza el formar una familia tradicional. Imagen *La solterona* tomada del catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/240/imagen/7906#imagenes>

A lo largo de la obra de Vargas Dulché, se prefigura y construye una imagen de la mujer acorde al nuevo estado industrial posrevolucionario. Es decir, se le da prioridad a la mujer trabajadora, emprendedora, que se acopla a las necesidades inmediatas que exige la incipiente industrialización, no obstante, sigue siendo el sostén del matrimonio, así como administradora del hogar y referente familiar por excelencia.

## CONCLUSIONES.

La imagen proyectada de la mujer mexicana en los melodramas de Yolanda Vargas Dulché es una representación que no contradice la moral del Estado mexicano y se somete a la visión del México industrial y progresista que imperaba en esa época. Esto se nota en la imagen plasmada en las páginas de la revista de la industrialización y al ver a los personajes adaptándose a esta nueva dinámica económica.

A pesar de que tenemos cierta crítica a la desigualdad social, no existe en los argumentos ninguna detracción a las políticas estatales, la pobreza y la desigualdad son vistas como cuestiones innatas. En la obra de Vargas Dulché se exhibe una imagen de mujer emprendedora, criticando los cánones tradi-

cionales de sumisión y labores del hogar, no obstante, se acepta a la labor doméstica en el hogar como un complemento de la vida diaria.

Vargas Dulché logra imaginar, crear y distribuir la imagen de la “chica moderna”, que si bien se somete todavía a estándares tradicionales como ser pilar fundamental de la familia y administradora del hogar, también muestra ciertos progresos al liberarse de las concepciones tradicionales conservadoras que la veían como un ser inferior. Trabajar, aunado a ser apoyo y el principal soporte del matrimonio sin contravenir la política de Estado es el papel de la mujer ideal, no sólo proyectada en el cómic, sino la que estaba en la óptica del estado posrevolucionario.

En conclusión, a lo largo de este recorrido por las páginas en sepia de diversos melodramas seriados, se demuestra que la historieta entendida con todo y sus elementos verbo-icónicos, es ante todo un producto y herramienta cultural que permite adentrarse en procesos culturales, políticos y sociales, es incluso un referente en la historiografía contemporánea. El cómic, tanto en México como en el mundo, exige una segunda oportunidad ante las ciencias sociales y humanidades.



## BIBLIOGRAFÍA.

**AURRECOECHEA, JUAN MANUEL, ARMANDO BARTRA**

1993 *Puros cuentos 2 Historia de la historieta en México*. México: Grijalbo-CONACULTA.

**BARAJAS, RAFAEL**

2000 *La historia de un país en caricatura: caricatura mexicana de combate 1826-1872*. México: CONACULTA.

**BARON-CARVAIS, ANNIE**

1989 *La Historieta*. México: Fondo de Cultura Económica.

**BLANCO FIGUEROA, FRANCISCO, DIR.**

2001 *Mujeres mexicanas en el siglo XX la otra revolución*. México: EDICOL-UAM.

**BURKE, PETER**

2001 *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica

**CAMACHO MORFÍN, THELMA**

2002 *Imágenes de México: las historietas de El buen Tono de Juan B. Urrutia: 1909-1912*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

**DORFMAN, ARIEL, ARMAND MATTELART**

1972 *Para leer al pato Donald, comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

**GARCÍA COSÍO, MARIA ILEANA**

2004 *Mujeres y Sociedad en el México contemporáneo*. México: Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey.

**HERNÁNDEZ ARANDA, JUDITH**

1997 "La utilización del material gráfico para la construcción historiográfica", Saúl Jerónimo Romero, Carmen Valdez Vega (Coord.) *Memorias Primer Encuentros de Historiografía*. México: UAM Azcapotzalco-División de Ciencias y Humanidades.

**HERNER, IRENE**

1979 *Mitos y monitos historietas y fotonovelas en México*. México: UNAM-ERA.

**ITURRIAGA, JOSÉ**

2003 *La estructura social y cultural de México*. México: INEHRM.

**MERINO, ANA**

2003 *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.

**MONSIVÁIS, CARLOS**

2010 *Cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.

**QUILODRÁN SALGADO, JULIETA**

2001 *Un siglo de Matrimonio en México*. México: El Colegio de México.

**ROCA, LOURDES**

2004 “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social”, *Razón y Palabra*. No. 37. México: Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey.

**RONZÓN, JOSÉ**

2002 “La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados”, José Ronzón y Saúl Jerónimo (Coords.) *Reflexiones en torno a la Historiografía contemporánea*. México: UAM Azcapotzalco.

**RUBENSTEIN, ANNE**

2004 *Del Pepín a Los Agachados cómics y censura en el México Posrevolucionario*. México: FCE. Colección Popular 648.

**SOLÍS PONTÓN, LETICIA, COORD.**

1997 *La Familia en la Ciudad de México, pasado presente y porvenir*. México: Departamento del Distrito Federal-Miguel Ángel Porrúa.

**HEMEROGRAFÍA****D'ARTIGUES, KATIA**

1997 “Entrevista a Yolanda Vargas Dulché” en *El Financiero*, México, 12 de diciembre.

1999 “Logré lo que yo quería, que todo el mundo me leyera: Vargas Dulché” en *El Financiero*, 17 de enero.

**Diario Oficial de la Federación**, 11 de marzo de 1944.

**GARCÍA VALSECA, JOSÉ, DIR.**

1945-1953 *Pepín diario de novelas gráficas*, México: Editorial Panamericana.

**HERRERÍAS, IGNACIO, DIR.**

1944 *Chamaco* México: Publicaciones Herrerías S.A.

**VARGAS DULCHÉ, YOLANDA**

1944 *Flor de Arrabal*: 8 de abril de 1944 a 20 de agosto.

1948 *Alma en los labios*: 25 de octubre de 1947 a 25 de enero.

1948 *Almas de niño*: 26 de septiembre de 1945 a 20 de mayo.

1953 *Cruz Gitana*: 28 de octubre de 1952 a 31 de marzo.

1950 *El Pecado de Oyuki*: 16 de noviembre de 1949 a 20 de septiembre.

1953 *El Teléfono Público*: 23 de noviembre de 1952 a 2 de febrero.

1952 *Gabriel y Gabriela*: 27 de diciembre de 1951 a 27 de octubre.

1951 *Indita*: 15 de diciembre de 1950 a 7 de noviembre.

1947 *La Solterona*: 2 de mayo de 1947 a 27 de julio.

1947 *Ladronzuela*: 31 de agosto de 1947 a 21 de diciembre.

1948 *Vidas Paralelas*: 26 de enero de 1948 a 11 de junio.

1949 *Violeta*: 25 de diciembre de 1948 a 13 de julio.

1951 *¿Por qué?:* 31 de agosto de 1950 a 29 de enero.