



Ánfora  
ISSN: 0121-6538  
ISSN: 2248-6941  
anfora@autonoma.edu.co  
Universidad Autónoma de Manizales  
Colombia

## La figura de madre en la historieta mexicana Madre Santa de Ricardo Peláez y Eric Proaño Muciño

**Castelli Olvera, Sarahi Isuki; Güemes Cruz, Anayuri**

La figura de madre en la historieta mexicana Madre Santa de Ricardo Peláez y Eric Proaño Muciño

Ánfora, vol. 26, núm. 47, 2019

Universidad Autónoma de Manizales, Colombia

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357863763007>

**DOI:** <https://doi.org/10.30854/anf.v26.n47.2019.638>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

## La figura de madre en la historieta mexicana Madre Santa de Ricardo Peláez y Eric Proaño Muciño

The Mother Figure in the Mexican Cartoon Madre Santa of Ricardo Peláez and Eric Proaño Muciño

A figura da mãe na tirinhas mexicana Madre Santa de Ricardo Peláez e Eric Proaño Muciño

Sarabi Isuki Castelli Olvera \*  
Universidad Autónoma de Puebla, México  
ares.walburga.black@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0001-5955-6781>

DOI: <https://doi.org/10.30854/anf.v26.n47.2019.638>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357863763007>

Anayuri Güemes Cruz \*\*  
Universidad Autónoma de Puebla, México  
anayuri.guemes@correo.buap.mx

 <http://orcid.org/0000-0001-7520-3695>

Recepción: Agosto , 10, 2018

Aprobación: Agosto , 10, 2018

### RESUMEN:

**Objetivo:** determinar la manera en la que se representa la figura de la madre en la historieta independiente mexicana Madre Santa, creada por el historietista Eric Proaño Muciño "Frik" y dibujada por el ilustrador Ricardo Peláez Goycochea. **Metodología:** se partió de un enfoque cualitativo que retoma el paradigma de inferencias indiciales propuesto por Carlo Ginzburg para identificar detalles en la imagen y narrativa de la historieta, tomando en cuenta narración e iconografía. Con la finalidad de desdoblarse el relato, se utilizó la propuesta de Jenaro Talens, quien retoma de Charles Morris, los tres niveles de significación del signo: sintáctico, semántico y pragmático. Lo anterior permitió acceder a un primer nivel de interpretación de la fuente primaria y facilitó la identificación de indicios en la imagen y narrativa de la misma. **Resultados:** se encontró que la historieta Madre Santa, creada dentro del movimiento contracultural del cómic mexicano, realiza una sátira a la visión de la madre abnegada mexicana. En su representación, los autores dramatizan la generosidad y altruismo de la madre al relacionarla con la virgen de Guadalupe, pero, de manera paralela, juegan con la ironía al representarla como dueña de acciones transgresoras y violentas, que la llevan a reproducir su cautiverio. **Conclusiones:** Madre Santa fue creada en una época en la que la apertura de fronteras propia del modelo neoliberal, introdujo nuevas formas de crear, narrar, producir y consumir historietas; esto amplió la visión de los creadores locales. Esta historieta realiza una sátira a la visión de maternidad abnegada en México, la cual, sin embargo, reproduce la noción de la imagen escindida con la que se ha tipificado a la mujer en México.

**PALABRAS CLAVE:** Historieta, Cómic, Madre, Madresposa, Contracultura, Religión.

### ABSTRACT:

**Objective:** to determine the way in which the mother figure is represented in the independent Mexican cartoon Madre Santa, created by the cartoonist Eric Proaño Muciño "Frik" and drawn by the illustrator Ricardo Peláez Goycochea. **Methodology:** a qualitative approach takes up the paradigm of indicial inferences proposed by Carlo Ginzburg to identify details in the image and narrative of the story, taking into account narration and iconography. With the purpose of unfolding the story, we used the proposal of Jenaro Talens, who resumes from Charles Morris the three levels of meaning of the sign: syntactic, semantic, and pragmatic. The aforementioned allowed the access of a first level of interpretation of the primary source and facilitated the identification of clues in both its image and narrative. **Results:** it was found that the cartoon Madre Santa, created within the

---

### DECLARACIÓN DE INTERESES

\* Doctora en Ciencias sociales. Profesora investigadora de tiempo completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Correo: ares.walburga.black@gmail.com, sarahi.castelli@correo.buap.mx

\*\* Doctora en Ciencias Antropológicas. Profesora investigadora de tiempo completo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Correo anayuri.guemes@correo.buap.mx

countercultural movement of Mexican comics, satires the vision of the selfless Mexican mother. In its representation, the authors dramatize the generosity and altruism of the mother when relating her to the Virgin of Guadalupe, but, in a parallel way, they play with irony when representing her as a proprietor of transgressive and violent actions, which leads her to reproduce her captivity.

**Conclusions:** Madre Santa was created at a time when the opening of frontiers of the neoliberal model introduced new ways of creating, narrating, and producing comic books; this expanded the vision of local creators. This cartoon makes a satire of the image of selfless motherhood in Mexico, which, however, reproduces the notion of the divided image with which the woman in Mexico has been typified.

**KEYWORDS:** Cartoon, Comic, Mother, Mother-wife, Counterculture, Religion.

## RESUMO:

**Objetivo:** determinar a forma como a figura da mãe é representada nas tirinhas animadas mexicanas independentes Madre Santa, criadas pelo cartunista Eric Proaño Muciño "Frik" e desenhadas pelo ilustrador Ricardo Peláez Goycochea. **Metodologia:** partimos de uma abordagem qualitativa que retoma o paradigma das inferências indiciais propostas por Carlo Ginzburg para identificar detalhes na imagem e narrativa da história, levando em conta a narração e a iconografia. Para desdobrar a história, utilizamos a proposta de Jenaro Talens, que tira de Charles Morris os três níveis de significação do signo: sintático, semântico e pragmático. Isso permitiu o acesso a um primeiro nível de interpretação da fonte primária e facilitou a identificação de pistas na imagem e na narrativa da mesma. **Resultados:** constatou-se que o desenho animado Madre Santa, criada dentro do movimento contracultural dos quadrinhos mexicanos, satiriza a visão da abnegada mãe mexicana. Em sua representação, os autores dramatizam a generosidade e o altruísmo da mãe ao relacioná-la com a virgem de Guadalupe, mas, de forma paralela, brincam com a ironia de representá-la como amante de ações violentas e transgressivas, que a levam a reproduzir seu cativeiro. **Conclusões:** Madre Santa foi criada numa época em que a abertura das fronteiras do modelo neoliberal introduzia novas formas de criar, narrar, e produzir; Isso ampliou a visão dos criadores locais. Esta tirinha faz uma sátira sobre a visão da maternidade abnegada no México, que, no entanto, reproduz a noção da imagem fragmentada com a qual a mulher no México tem sido tipificada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tirinha, Mãe, Mãesposa, Contracultura, Religião.

## INTRODUCCIÓN

En este artículo se argumenta que la historieta mexicana *Madre Santa*, creada por el historietista Eric Proaño Muciño "Frik", con dibujos del ilustrador Ricardo Peláez Goycochea para la antología *Fuego Lento* (1998), realiza una sátira a la visión de la madre abnegada mexicana. En su representación, los autores dramatizan la generosidad y altruismo de la madre al relacionarla con la virgen de Guadalupe, mientras que, de manera paralela, juegan con la ironía al representarla como dueña de acciones transgresoras y violentas, que la llevan a reproducir su cautiverio.

*Madre Santa*, es una historieta de publicación independiente, que narra un relato breve, autoconclusivo, sobre una mujer mexicana, madre de familia, quien tiene que pasar penalidades para sacar a sus hijos adelante después de la muerte de su esposo. Un día, luego de comer, por accidente, los hongos alucinógenos de su hijo, cree escuchar a una imagen de la virgen hablar con ella; su fama, producto de la supuesta mariofanía y su rebelión contra sus jefes en la fábrica en la que labora, provocan una revuelta que termina en una explosión luego de la cual, ella, en estado de shock, golpea a su hijo hasta dejarlo sin sentido o muerto.

Esta historieta fue una autoedición publicada para la antología *Fuego Lento*, en 1998, en formato tamaño carta, con portadas a color e interiores en blanco y negro. *Madre Santa* inauguró dicha antología, la cual incluía otras historias de los mismos autores; por tratarse de una historieta de corte contracultural y alternativo estaba dirigida a "un público fiel, exigente, con expectativas altas de lectura, pero minoritario por definición" (Peláez, 2002, p. 72). *Madre Santa* es un ícono de las publicaciones contraculturales que iniciaron en la década de los noventa y cuenta con varias reediciones. Se publicó en la revista de cómic independiente *Gallito Cómics*, un parteaguas que abrió paso a la historieta alternativa en México (Priego, 2002).

Si bien la historieta mexicana siempre ha permitido la lectura adulta, más allá del público infantil y juvenil (Camacho, 2013), el movimiento de cómic de autor, en el que se insertaron los creadores de *Madre Santa*, trajo a la vista temáticas complejas, maduras, críticas y satíricas, donde las historias se situaban en su entorno

urbano inmediato (la ciudad de México) y visibilizaban sus particularidades y problemáticas desde el punto de vista de los autores: “se pretende hacer una historieta que además de todo requiere y demanda del público lector una exigencia muy por arriba de la media nacional en términos de capacidad de decodificación de lenguajes, de mensajes visuales y literarios” (Peláez, 2002, p. 66).

Ahora, la bibliografía revisada en torno a la historieta en México toma dos vertientes principales: por un lado, se analiza como un producto enajenante y repetitivo, por medio del cual se manipula a las masas; por otro, se examina como un modo de expresión y parte de la cultura popular:

A la primera perspectiva pertenece Irene Herner, con su libro *Mitos y monitos* (1979) en el que la autora hace un análisis de la producción masiva de historietas en la década de los setenta. Herner (1979), se encuentra influida por la vertiente de la Escuela de Frankfurt que representan Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, quienes conciben a los medios masivos de comunicación como un “género que se caracteriza por imponer la lógica del número y de la semejanza sobre lo particular” (Zubieta, 2000, p. 72)<sup>2</sup>. A esta misma línea pertenecen Tomás Serrano y Rocío Trejo los autores del libro *La vida es una historieta*. El papel de cómic en la vida cotidiana de jóvenes universitarios de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (Trejo y Serrano, 2001), quienes realizaron estudios de caso de estudiantes universitarias que realizaban cosplay<sup>3</sup> y consumían anime, desde su perspectiva, la soledad una familia disfuncional lleva a las jóvenes a enajenarse con el anime y las series de animación.

Por otro lado, los autores que pertenecen a la segunda vertiente, están influidos por la contracultura, que durante los noventa aún persistía, y la cultura popular. En esta perspectiva, Aurrecoechea y Bartra (1988), estudian las condiciones culturales y sociales que transformaron la producción de historietas en los ochenta y noventa. Para Bartra (2002), los monitos mexicanos surgieron del humor y la comedia; este planteamiento, va muy relacionado con la idea de la cultura popular como la cultura de la plaza pública, del humor del cuerpo, del carnaval (Zubieta, 2000).

Influido por la contracultura, Gantús (2014) propone, en su libro *La increíble y triste historia de la cándida historieta y la industria desalmada*, una serie de artículos en los que analiza publicaciones destacadas e incluye elementos contextuales como el papel de la industria editorial y los organismos gubernamentales, sociales que regulaban la producción y distribución de historieta de la segunda mitad de siglo XX. Una de sus principales propuestas es la que enfatiza que lo que se desplomó en los noventa fue sólo la historieta industrial, por lo cual destaca la multiplicidad de propuestas que se siguen generando en la actualidad (Gantús, 2014). En esta misma línea, está la investigación de Genaro Zalpa (2005), influido por la cultura popular y la noción de habitus de Pierre Bourdieu; en su libro *El mundo imaginario de la historieta*, realiza un análisis de los Sensacionales publicados en los noventa, por medio de herramientas de análisis narrativo; Zalpa subraya la existencia de un público que reinterpreta, imagina y recrea, a través de lo que lee.

En el mismo enfoque se encuentra Harold E. Hinds y Charles M. Tatum, quienes en su libro *No sólo para niños*. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta (Hinds y Tatum, 2000), analizan las principales historietas publicadas en México en la década de los setenta, queda en medio de ambas vertientes, ya que pese a enfatizar la influencia estadounidense como una forma de dominación e imperialismo cultural, estos autores reconocen la capacidad de reinterpretación y reestructuración del público y los creadores mexicanos (Hinds y Tatum, 2000).

Debido a la orientación que propone este trabajo, este artículo se adhiere a la segunda postura, influida por la cultura popular y los estudios culturales, los cuales analizan la historieta como un modo de expresión y acepta la multiplicidad de propuestas que surgen de ello. Sin embargo, la revisión anterior deja claro que no hay estudios de caso desde este enfoque que aborden la perspectiva de género; por lo tanto, realizar un trabajo de esta índole, resulta una contribución innovadora.

## METODOLOGÍA

Este artículo parte de un paradigma interpretativo-cualitativo, el cual busca producir un tipo de conocimiento basado en la interpretación y el análisis a profundidad de un fenómeno de estudio por medio de una fuente de información. Por lo que este artículo se sitúa bajo un proceso de comprensión en el que un científico social puede tener acceso al conocimiento a partir de la recreación de lo que los individuos piensan, creen y sienten; sobre esta base se puede interpretar un recorte de lo social de interés. Y como el lenguaje es base para la búsqueda de significaciones, no como medio de comunicación sino como la expresión de lo social, entendida como su materia prima, “El texto, en sus diferentes formas, se convierte en el objeto de análisis” (Kornblit, 2016, p. 9).

Los enfoques de las metodologías cualitativas actuales exigen desentrañar las estructuras conceptuales complejas que no siempre son explícitas; ello representa un trabajo intensivo y no extensivo “con lo que se pierde la posibilidad de generalizar” (Kornblit, 2016, p. 10). Se trata de un tipo de enfoque que busca “captar el punto de vista de quienes producen y viven la realidad social y cultural” (Gurdián, 2007, p. 95), lo que implica un tipo de conocimiento fragmentario que interpreta y analiza la realidad social transmitida por la fuente. Las prácticas discursivas construyen la realidad y los sentidos colectivos a través del lenguaje (Kornblit, 2016); en este sentido, se parte del método histórico en donde la fuente de información, funge como elemento principal del proceso de investigación, debido a que no se busca investigar la realidad del pasado como tal, sino la visión que la fuente comunica (Pappe, 2001).

Debido a lo anterior, en este estudio no se busca un conocimiento representativo en cuanto a la cantidad de casos a analizar y mucho menos se pretende que las conclusiones puedan ser generalizables; por el contrario, se propone examinar la fuente como un estudio de caso que permita comprender una visión de la vida, sus aspectos y objetos cotidianos, los cuales fungen “como escenario básico para comprender la realidad socio-cultural e histórica” (Gurdián, 2007, p. 95) particular de un individuo que subjetiva e interpreta una serie de imaginarios sociales.

En este artículo, se parte del paradigma de inferencias indiciales propuesto por Carlo Ginzburg desde la microhistoria, que constituye un “método interpretativo basado en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores. Así, los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, ‘bajos’ proporcionan la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano” (Ginzburg, 1986, p. 143). Se trata de un paradigma inductivo basado en la identificación de detalles que abren la vía para comprender aspectos contextuales más amplios presentes en la visión del mundo de la fuente que se analiza. De esta forma, se toma a *Madre Santa*, como la fuente primaria que se analizará a partir de detalles presentes en la narrativa y la imagen.

En la primera parte de este análisis, se utiliza la propuesta semiótico-narrativa de Jenaro Talens (1980), quien retoma elementos de análisis narratológico de Helena Beristán y Charles Morris. De Charles Morris, Talens (1980) retoma los tres niveles de significación del signo: semántico, que analiza el significado de los signos y está constituido por informaciones e índices; sintáctico que examina “las relaciones de los signos entre sí” (p. 47), mediante las funciones del sujeto del relato; el pragmático analiza el contexto de creación y la inserción de estos elementos en una formación social determinada.

Por medio de esta propuesta, se realiza un primer desdoblamiento del relato en tres aspectos: primero, se describen, mediante los indicios de la gráfica y el relato, al sujeto (la madre) y el escenario en el que se desarrolla la historia; posteriormente, se explican las funciones actanciales de la madre, en la que el autor, valiéndose de la ironía y la exageración, realiza una sátira de la visión de madre-esposa mexicana, relacionada con la imagen de la virgen de Guadalupe y, finalmente, se explica el contexto de creación de la obra inserta en el movimiento contracultural.

En este relato, a la par que se acentúa el papel de madre sacrificada, con intenciones satíricas; se cuestiona esta noción de maternidad, construida socialmente, al representarse a una madre que intenta transgredir su

papel desde el ámbito público al sentirse empoderada por su contacto con lo “sagrado” (apropiación popular de la religión); sin embargo, ello implica una sanción y un estigma cuando sus acciones la lleven a reproducir en su vida privada la violencia con su familia.

Para este trabajo de investigación son de especial utilidad la teoría de género y los estudios sobre religión popular. Desde la antropología y los estudios de género, se retoma a Marcela Lagarde (2015) con su propuesta sobre los cautiverios de las mujeres, en la que plantea que la noción de mujer es un constructo sociocultural e histórico que va más allá de las condiciones biológicas, lo que implica una construcción de la subjetividad a partir de las condiciones históricas y materiales en las que la mujer se inserta<sup>4</sup>; la idea que cada sociedad tiene sobre la maternidad, corresponde con dicha construcción social y contextual.

En relación con la religiosidad popular, para De la Torre (2012) y Rostas y Droogers (1995), los sujetos son capaces de reelaborar de manera autónoma los elementos religiosos presentes en su entorno y ello les permite establecer una relación de resistencia al poder ejercido desde la religión oficial.

La fuente primaria es la antología de *Fuego Lento* (1998), en la cual se ubica la historia de *Madre Santa*, así como entrevistas con los autores de la historia e imagen. Como fuentes secundarias se acudió a la bibliografía, las entrevistas y los medios audiovisuales relacionados el tema, los autores y su historia.

## RESULTADOS

### El sujeto del relato: espacio-tiempo y características físicas y psicológicas

La edición de *Madre Santa* que se analiza en este trabajo de investigación, se publicó en 1998, aunque la historieta ya se había publicado y participado en certámenes en fechas anteriores: en 1987 ganó el segundo lugar del “Primer Certamen Nacional: El Cómic Alternativo organizado por la Federación de Estudiantes de Guadalajara y en 1995, redibujada por Ricardo Peláez, obtuvo el primer lugar Ex Aequo La Palma Real otorgado en el marco del Cuarto Encuentro Iberoamericano de Historietistas, realizado en la Habana, Cuba” (Proaño, 2018, párr. 1). Tuvo reediciones en 2011, 2014 y la última en 2018, como producto de su treinta aniversario.

La protagonista de la historia es una madre de quien nunca se da nombre, quizás con la intención de expresar que su historia, es la de tantas mujeres mexicanas sumidas en la pobreza y la explotación laboral. En el nivel semántico, los índices<sup>5</sup> presentes en la gráfica y narrativa de la historia, remiten a una mujer de aproximadamente 40 años, que se encuentra en condiciones de precariedad<sup>6</sup>, ya que su aspecto y sus condiciones de vida así lo demuestran. Su apariencia es la misma durante toda la historia, incluso se observa un deterioro y cansancio paulatino. Viste blusa de botones al frente y falda a la pantorrilla, siempre con un delantal, tiene un paliacate en la cabeza que le mantiene el cabello lejos de la cara. Su rostro es el reflejo de una mujer cansada; física y psicológicamente desanimada, que trabaja todo el tiempo, sin un momento de descanso, absorbida, principalmente, por actividades domésticas para la reproducción del grupo, atendiendo los quehaceres de la casa para sus hijos y su marido.

En general, la historia no expresa informaciones específicas sobre el lugar en el que se desarrolla; los detalles presentes en la representación del escenario, ubican la historia en la ciudad de México; lo anterior, debido a que los autores dedicaban su obra a explorar y realizar fuertes críticas a aspectos constitutivos de dicha ciudad. La historia avanza en un espacio urbano de extrema pobreza el cual se observa desde las primeras dos páginas; en la primera, constituida por cuatro viñetas (figura 1), se observa a la madre, en un lavadero comunitario; tras ella hay un grafiti de la virgen de Guadalupe, el cual se descarapela en una barda que se cae a pedazos.

Esa escena indica ya varias cuestiones: la vivienda en la que la madre habita carece de agua potable, mucho menos cuenta con un lavadero. Las dos viñetas inferiores de la misma página nos muestran el piso de tierra y la sombra de las casas, con techo de lámina, por las que pasa la madre mientras acarrea su cubeta con la ropa recién lavada. Esta imagen es una de las primeras viñetas en la narración, y desde un inicio, se recurre a la

analogía con la virgen de Guadalupe para establecer claramente, e incluso exagerar, su relación con la pureza y el sacrificio.



FIGURA 1  
Entorno urbano en el que se desarrolla la historia  
Fuente: Peláez (1998, p. 8)

En la figura 2, la primera viñeta de la izquierda se observa el techo de lámina de una casa en la parte inferior y una casa completa ubicada sobre una barranca en la parte superior derecha de la viñeta. La mujer sube dicha pendiente con la cubeta en la mano derecha y sus enseres de limpieza bajo el brazo izquierdo. Ella vive en una zona de alta marginación y pobreza.

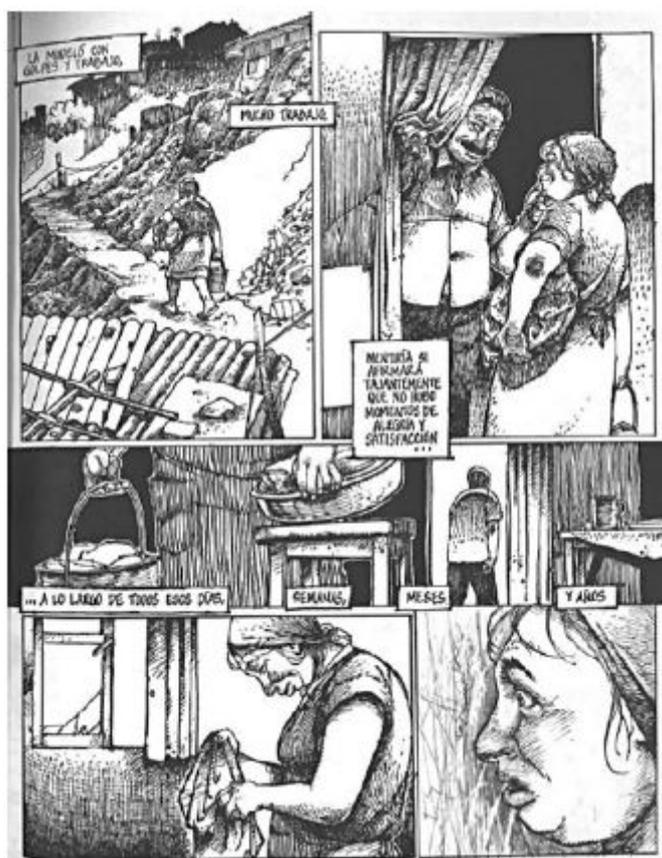


FIGURA 2  
 La representación de la pobreza  
 Fuente: Peláez (1998, p. 9)

La representación de pobreza que se realiza, mediante el espacio y las interacciones de los personajes con el mismo y entre ellos, se vincula de manera directa con la “desmitificación subversiva” que plantea Obscura (2011) cuando habla de la tercera forma de representación popular urbana que se hace en el cine mexicano de la época de oro. Esta tercera forma de representar el contexto de la miseria urbana, como en el caso de *Madre Santa*, más cerca de la vanguardia crítica del momento (constituida por el cine negro norteamericano y el neorrealismo italiano), tuvo como modelo a la película *Los olvidados*, dirigida en 1950 por Luis Buñuel. En ella, se observaba por vez primera en el cine mexicano un intento desmitificador de la miseria y de sus efectos, tomando como base casos reales de delincuencia juvenil y nota roja.

La historia de *Los olvidados* evitaba explicar la pobreza como positiva o negativa para no propiciar una falsa indignación del espectador. Su intención era explorar la conducta humana en situaciones de pobreza, mostrando ese mundo cerrado de supervivencia y orfandad sin juzgar ni moralizar, apelando básicamente a la violencia de las imágenes, en las que se advertía una crítica implícita a la profunda desigualdad social del “moderno” México alemanista (Obscura, 2011, p. 166).

Este modelo de representación de la pobreza, se habría de retomar en el cine de la década de los setenta y los ochenta, como manera de realizar una fuerte crítica al contradecir el discurso oficial sobre la pobreza (Obscura, 2011); tal cuestión se observa en la fuente primaria de este trabajo de manera clara, aunque sea de fecha posterior, no sólo por el contexto del país, sino porque la producción de sus autores se inserta en el movimiento del cómic crítico, contracultural, que toma su auge en las décadas de los ochenta y noventa en México.

En las imágenes, se juega con la representación de un espacio sumido en la miseria, casas y espacios sin servicios básicos; lo que hay se comparte, es comunal. Se trata de un espacio en el que los personajes

desarrollan sus acciones, las cuales parecen llevarse a cabo en relación con ese espacio que los enmarca y parece constreñirlos. Se presenta la conducta humana vinculada a la supervivencia, en la que se produce y reproducen situaciones de violencia de manera cotidiana.

## El sujeto del relato: la madre ambigua

Además de las informaciones y los indicios que proporcionan datos acerca del sujeto del relato, así como el espacio y tiempo en el que se desarrollan las acciones del mismo, en el nivel sintáctico se examinan las acciones del sujeto, así como sus funciones en el relato. Helena Beristáin (1984) identifica seis tipos de actantes<sup>8</sup> representados por oposiciones binarias de acuerdo con tres tipos de relaciones: amar (sujeto que desea un objeto), hacer confidencias (destinador y destinatario), ayuda/oposición (ayudante-oponente) (Beristáin, 1984, p. 70). Entonces, si se toma a la madre como sujeto del relato su objeto sería sacar a sus hijos adelante mediante su esfuerzo, sacrificio y trabajo. Su destinador es su condición socioeconómica y de género, que la obligan a dejar todo para trabajar a cambio de un salario mínimo. De su trabajo y esfuerzo se benefician sus hijos. Su ayudante es su hija mayor, quien narra la historia. Nuevamente se le opone su condición socioeconómica y de género.

Antes de pasar al siguiente nivel, es necesario enfatizar que, durante el desarrollo de la historia, las acciones de la madre la llevan de una situación inicial en donde ella trabaja y se esfuerza duramente, a la transformación que ocurre cuando ella guisa y come los hongos alucinógenos de su hijo al pensar que son comestibles. En la situación final, se ve envuelta en una trifulca en la fábrica en la que trabaja, que termina en una explosión en la que la madre pierde la razón de manera momentánea y golpea a su hijo cuando él le reclama sus hongos. La situación final de la madre es de degradación y no de mejoramiento.

### *Madre santa, la crítica del cómic de autor en México*

El contexto de creación de la obra se aborda en el nivel pragmático el cual “analiza las relaciones que se establecen entre los signos y sus usuarios” (Talens, 1980, p. 47); además, examina el lugar de inserción del autor y su lector “como sujetos de una práctica significativa, dentro de un conjunto de prácticas que constituyen una formación social” (Talens, 1980, p. 47). En este apartado, no sólo se muestra el contexto de creación de la fuente primaria, sino que se desarrolla el argumento principal del texto; es decir, la premisa de que *Madre Santa* realiza una sátira a la visión de la madre abnegada mexicana. En su representación, los autores exageran la generosidad y altruismo de la madre al relacionarla con la virgen de Guadalupe, mientras que, de manera paralela, juegan con la ironía al representarla como dueña de acciones transgresoras y violentas que la llevan a reproducir su cautiverio.

Hay dos aspectos importantes propios de este cómic: su incorporación en un contexto contracultural más amplio que se gestó en los ochenta y eclosionó en los noventa y la reflexión sobre el género (a partir de la reproducción cotidiana de la violencia, así como de la precarización laboral) en el cómic. En relación con el primer aspecto, es necesaria una breve reseña sobre los antecedentes de la historieta en México y los principales acontecimientos que ocurren en el ámbito de la misma en las décadas de los ochenta y noventa, momento en el que se gestó y publicó su primera versión.

Los orígenes de la historieta mexicana se remontan a las publicaciones ilustradas con caricaturas que proliferaron en la segunda mitad de siglo XIX, en las que la gráfica satírica pasó de mostrar una situación en una viñeta a desarrollar una historia como secuencia. A principios del siglo XX una historieta mexicana incipiente se publicaba en la prensa, sus influencias eran la estampería y la caricatura francesa<sup>9</sup> y las tiras cómicas norteamericanas. Entre los años 30 y 50 de siglo XX, dio inicio la llamada época de oro de la

historieta, que se caracterizó por la proliferación de editoriales y la creación de historietas que la población consumía en grandes cantidades.

La existencia de un mercado para el producto favoreció la consolidación de la industria editorial basada en la producción y venta masiva de historietas que se consolidó entre los años 60 y 70, lapso conocido como la época de plata de la historieta mexicana. A partir de los años 80, decayó la producción industrial de historietas debido a factores como la crisis económica por la que atravesó el país o la gran cantidad de productos culturales que entraron a México y le dieron variedad de opciones de consumo al público, como es el caso de la televisión, videocasetera, arcades etc. En este contexto, y mientras la historieta industrial entraba en decadencia, la contracultural cobraba auge; y es en esta última, donde se insertan los autores que crearon *Madre Santa* a finales de la década de los noventa.

El movimiento de cómic contracultural en el que están los autores de *Madre Santa*, no fue aislado ni único, no se generó de la nada; uno de sus principales antecedentes data de los ochenta, cuando dio inicio la publicación de tiras cómicas e historietas críticas, las cuales se publicaban en suplementos de periódicos como el Unomásuno, con su suplemento Masomenos y las Historietas de La Jornada. En la misma década destacó la publicación de la revista Snif, un proyecto con patrocinio de la Secretaría de Educación Pública, Editorial Penélope y la dirección de Armando Bartra, Paco Ignacio Taibo II, Juan Manuel Aurrecochea (Camacho, 2014).

La efervescencia de productos contraculturales, autoeditados y alternativos no se dio únicamente en el ámbito de los cómics; corresponde a un movimiento más amplio derivado la ampliación de opciones de consumo y producción: en la misma década surge el tianguis del chopo, ubicado frente al Museo del Chopo en la ciudad de México, el cual se colocó como un sitio de intercambio y la venta de libros, revistas de corte contracultural y relacionado con el rock (Ortiz, 1996). En el ámbito del arte, se dio una proliferación de espacios alternativos para exponer, como Panadería, llamada así por ubicarse en el local de una vieja panadería ubicada en la colonia Hipódromo; en ese lugar, se expusieron numerosas instalaciones, sesiones de video, presentaciones de revistas, etc. También surgieron revistas como La pusmoderna, creada en 1989 bajo la dirección de Rogelio Villarreal.

En la década de los noventa, y de la mano de Víctor del Real, surgió El Gallito inglés, que después se llamaría Gallito Cómics, influida por el rock y el cómic europeo. El primer número del Gallito se publicó en 1992 y duró sesenta números: seis por año durante casi una década. Contenía historietas originales de dibujantes como Ricardo Peláez, Edgar Clément, José Quintero, Luis Fernando Enríquez y Eric Proaño Muciño (Frik) etc. En 1998, Edgar Clément salió de Gallito Cómics para fundar el Taller del Perro y el Gallito emitió su último número en 2001.

Tanto Ricardo Peláez Goycochea como Erik Proaño Muciño formaron parte del núcleo original del Gallito; estos autores estaban influidos por el cómic europeo y su producción se centró en escenarios urbanos de la ciudad de México donde se desarrollaban tramas complejas que narraban las problemáticas urbanas. Lo anterior se observa de manera clara en *Madre Santa*, historieta que no se puede desvincular de su contexto de creación, ya que no sólo se satiriza la noción la madre abnegada, sino que se visibilizan las condiciones de pobreza de zonas marginadas, la explotación laboral y las cuestiones de violencia y opresión de género.

El segundo aspecto a destacar en este apartado es la reflexión sobre el género que, desde las academias, se llevaba a cabo de manera paralela a los mencionados movimientos contraculturales. En los años noventa, cuando dentro de la comunidad universitaria se visibiliza la categoría de género, a partir de la creación del Programa Universitario de Estudios de Género en 1993 en la UNAM (Lamas, 2013) o anterior marca un hito que dio paso a una época importante en relación con la reflexión sobre el género en México, la cual también estaba acompañada de otros temas de igual importancia como las consecuencias de la llegada del neoliberalismo como una política del Estado mexicano y, en consecuencia, las condiciones de vida de los trabajadores.

Las expresiones del neoliberalismo se hacen presentes en los años ochenta, pero sus consecuencias son claramente visibles en los años noventa, la ruptura del Estado benefactor que dejó atrás la relativa igualdad de condiciones de vida entre los habitantes mexicanos, respecto a la salud, la vivienda, la educación y el ámbito laboral está presente en *Madre Santa*.

También se refleja la ruptura de sindicatos para favorecer la competencia y romper con la solidaridad de la clase obrera, a través de una tasa natural de desempleo que permite el surgimiento de un ejército industrial de reserva del que forma parte la protagonista una vez que el marido muere, que garantizaría mano de obra barata disponible para los dueños del capital. La flexibilización laboral y la precarización son dos procesos estrechamente vinculados a la transformación de las políticas económicas que reflejan el paso de un Estado benefactor a un Estado neoliberal (Anderson, 2005); en *Madre Santa*, se refleja la condición de género y violencia en relación con la creciente precarización como consecuencia de la reducción de gasto social del Estado mexicano en los años noventa.

En el relato objeto del presente trabajo, la madre es el sujeto y agente y la principal fuente de interés toda vez que, desde la primera página de la historia, se hace una transposición de su imagen con la de la virgen de Guadalupe. La imagen 3 ocupa toda la página en un fondo negro; al centro, se representa a la madre, su vestido le llega a las rodillas y se cubre con un delantal a cuadros. En la mano derecha porta un cuchillo y en la izquierda un crucifijo. De su espalda surgen un par de alas. Esta mujer se halla descalza, parada sobre una luna, en su cabeza porta una corona.

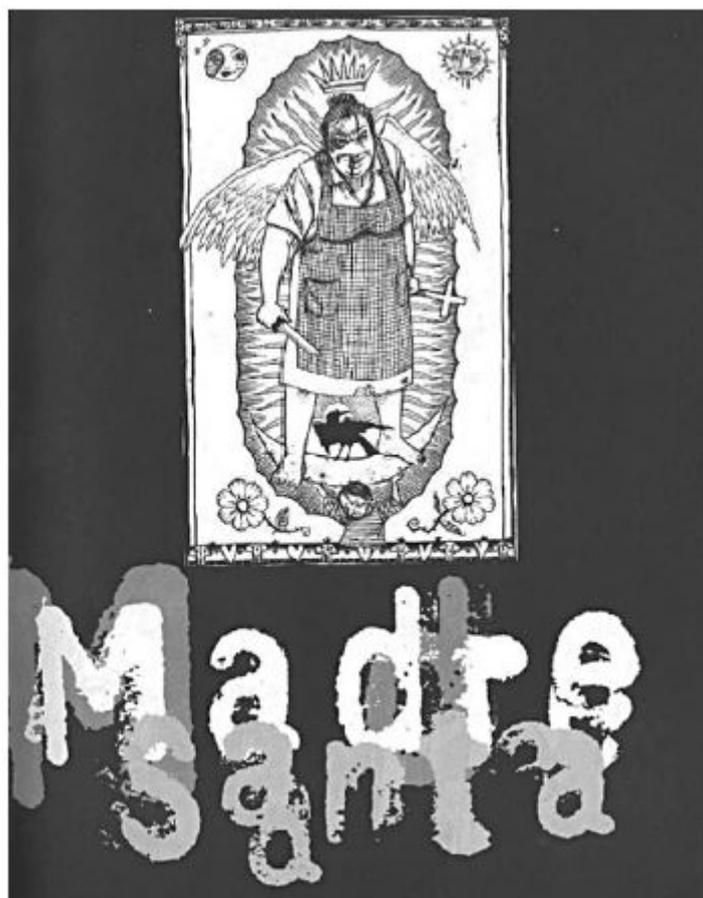


FIGURA 3  
La representación dual de la maternidad  
Fuente: Peláez (1998, p. 7)

En esta imagen, Goycochea elimina a la virgen como figura principal, deja su halo, la luna, la corona; en su lugar coloca a la madre, despeinada, el ojo derecho morado, la nariz sangrante, la mirada maligna coronada con una boca sonriente. La luna es sostenida por un niño lloroso en lugar de ángeles. Entre los pies descalzos de la madre, y parado sobre la luna, está un cuervo negro, el cual sustituye a la paloma. En la parte superior derecha, se representa la figura de una luna en cuarto creciente, a la izquierda un sol. La madre, con mirada maligna, centra su rostro en el espectador. Bajo la imagen destaca el título de la historia: *Madre Santa*. En esta imagen, que corresponde a la portada de la publicación, se destacan los dos aspectos que caracterizan la representación materna en la historia: su carácter de abnegada que la vincula con la virgen de Guadalupe, bondadosa y maternal y su carácter maligno, enloquecido, traicionero (figura 3). Se hace entonces un doble juego entre el título de la historieta *Madre Santa* y la imagen que se representa; desde el inicio, se hace uso de la ironía, la cual es una de las principales características de la sátira (Bruzos, s. f.).

El primer punto con el que se juega una vez iniciada la historia, es la insistencia en el papel de madre abnegada, ya que se acentúa su sacrificio al realizar una analogía con la virgen, símbolo de la madre mexicana<sup>10</sup>. La maternidad, la madre, son algo sagrado “el modelo maternal se caracteriza por el cuidado continuado, la postergación de los propios proyectos y la atención a los deseos y necesidades del otro” (Juliano, 2010, pp. 52-53). Así, se representa a la madresposa, cuando desde algunas posturas feministas podría entenderse como el cumplimiento interiorizado de un mandato social; en tal designación los científicos y la religión son cómplices fuertes.

Usar a la virgen para acentuar el carácter de madresposa de la mujer no es extraño; la virgen de Guadalupe representa la madre del mexicano y por ende a todas las madres de México (Traslosheros, 2002). Lo anterior se evidencia en la primera viñeta de la primera página en donde el cuadro de diálogo da inicio y reza: “mi madre era una santa”; la imagen (figura 4) que acompaña dicho diálogo es la de la madre, que en segundo plano sostiene entre sus manos una esponja: su mirada baja y las manos juntas como en una oración. En tercer plano se observa una corona en su cabeza y un halo que la rodea. El primer plano muestra el grifo de agua y los enseres de limpieza.



FIGURA 4  
La madre como santa  
Fuente: Peláez (1998, p. 8)

En la segunda viñeta de la misma página se revela la razón de la corona cuando se la representa inclinada al lado del grifo del agua y a sus espaldas se observa un graffiti de la virgen de Guadalupe, pintado sobre una vieja barda. El diálogo continúa: “Tenía que serlo para soportar la vida que llevábamos” (Peláez, 1998, p. 8). Durante por lo menos las primeras diez páginas de la historia, se resalta el carácter abnegado de la madre: su condición de viudez, el esfuerzo para sacar a sus hijos adelante, su dureza con la hija y la abnegación con la que perdona al hijo. La madre sagrada, a manera de virgen, se apunta su carácter sacrificado con la misma fuerza que más adelante, se enfatizará su traición y locura.

La imagen que aparece es la de la virgen coronada, aquella que el 11 de diciembre de 1955 fue coronada como reina del trabajo en un intento de las jerarquías mexicanas de activar las bases sociales del culto su una capa de sindicalismo heredado del tiempo de Lázaro Cárdenas (Cuadriello, 2017). Se trató de un proyecto inspirado en la doctrina social de la iglesia, que resaltaba la entrega, la abnegación al trabajo, se hacía énfasis en la virgen María como madre de los mexicanos y se rezaba para que los liberara del peligro rojo (Velázquez, citado por Cuadriello, 2017, p. 43). La madre de los mexicanos, reina del trabajo; no es casual esta trasposición a la de la madre común, mexicana, ni la alusión a los movimientos obreros, en los que su imagen va a cobrar su importancia. Este último aspecto también se representa en la historia.

En esta parte del análisis destaca la noción de la madre que se representa en la historia, madresposa, a la cual los autores exageran sus características y colocan en situaciones narrativas extremas, con la finalidad de realizar una sátira o burla a dicha representación. Esta imagen de la madre, establece en la historieta una clara analogía con la virgen; aspecto que no es extraño, toda vez que para Lagarde (2015) “La virgen simboliza a la mujer como madresposa” (p. 282). Para Bartra (2005), como madre de los mexicanos, la virgen de Guadalupe es la “expresión nacional más evidente de uno de los arquetipos más extendidos a lo largo y ancho de la historia de la humanidad” (Bartra, 2005, p. 191).

La condición de género, así como la idea que se tiene de maternidad, son una creación histórica “cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para otros” (Lagarde, 2015, p. 87). Esta afirmación permite entender la construcción de género de la mujer, como un entramado sociocultural y no como una condición natural; es decir, biológica, ya que es el resultado de una construcción histórica en la que hereda circunstancias y constreñimientos, a través de los cuales se verá enmarcada y bajo los que se sujetará o revelará.

Esta condición de reproducción biológica tiene características diferentes según la época histórica; por tanto, el significado de la maternidad es social, cultural, histórico y psicológico y, si bien no es posible modificar dicha construcción en relación al pasado, sí es posible entender a la mujer como agente que puede tomar conciencia y transformar su presente en relación con lo que se concibe como maternidad y actuar en consecuencia (Badinter, 1981; Binetti, 2013; Palomar, 2005).

Por lo anterior, la representación que se hace de la madre en *Madre Santa* implica una construcción de la subjetividad, a partir de las condiciones históricas y materiales en las que se inserta el personaje a partir de la experiencia plasmada por el autor. Como anota, Lagarde, (2015)

La condición de la mujer está constituida por el conjunto de relaciones de producción, de reproducción y por todas las demás relaciones vitales en que están inmersas las mujeres independientemente de su voluntad y de su conciencia, y por las formas en que participan en ellas (p. 87).

En *Madre Santa*, la figura de la madre se representa, desde la primera viñeta, realizando acciones para otros: lava la ropa, se desvela esperando al marido, cocina, realiza trabajo informal para completar el gasto, realiza doble jornada cuando el marido falta, etc.

Ser madrespasa consiste para las mujeres en vivir de acuerdo con las normas que expresan su ser-para y de- otros, realizar actividades de reproducción y tener relaciones de servidumbre voluntaria, tanto con el deber encarnado en los otros, como con el poder en sus más variadas manifestaciones” (Lagarde, 2015, p. 280).

En ese sentido, el centro de atención de la madre son los otros, principalmente sus hijos, por lo que tendrá que despojarse de toda aspiración individual como mujer, ya que, ante todo, será madre, incluso ante sí misma (Badinter, 1981). Juliano (2010) apunta a este respecto que

De este modo, el deber social del cuidado de la prole, que podría haber asumido por ambos miembros de la pareja, por los adultos del grupo comunitariamente, o por organizaciones aún más amplias como el Estado, se asignó unilateralmente a las madres y se naturalizó como una opción biológicamente determinada (p. 50).

Y si bien ha cambiado el papel de la madre a través del tiempo y en los diferentes contextos, actualmente sigue rigiendo el discurso del “amor maternal”, a partir del cual se le asignan ciertos deberes como naturales e incuestionables que responde a su naturaleza y no a una relación asimétrica de género que se reproduce sistemáticamente (Badinter, 1981). Como Juliano (2010) afirma “Lo que las mujeres son y hacen no se lee como construido socialmente en un sistema asimétrico de relaciones de poder sino como consecuencia de sus impulsos innatos” (p. 44).

La madre, entonces, sirve, se sacrifica, se esfuerza por sus hijos, es abnegada, trabaja el doble si le falta ayuda. Su sacrificio incluso resalta cuando, incorporada al trabajo remunerado, asume las responsabilidades domésticas como madre (trabajo impago realizado por amor) y cumple con una doble jornada (trabajo impago y trabajo remunerado). Además del trabajo que realiza para su familia, cuando este la rebasa, lo delega a las personas de su mismo género, es decir su hija, y la inserta de manera activa en la reproducción de su cautiverio, lo que reafirma las relaciones asimétricas entre los géneros y prepara a las nuevas generaciones para la naturalización e invisibilización del trabajo impago.

La doble jornada de estas mujeres consiste en las mismas actividades cada día en las mismas jornadas. Sin embargo, el que sean públicas, para extraños (no parientes), a través de un contrato, en una casa ajena [en este caso en una fábrica] y que

medie un salario, convierten en trabajo lo que en su casa y para sus parientes es natural, por amor, por instinto, o porque así quiso dios (Lagarde, 2015, p. 135).

Como madresposa, la madre de *Madre Santa* reproduce su cautiverio con su hija; de manera violenta le enseña cómo “debe ser”; ejerce violencia para enseñarle de la misma manera lo que le enseñaron a ella: “La violencia simbólica implica una construcción desvalorizadora de la otra persona, colocarla dentro de una categoría estigmatizada y negarle la posibilidad de expresar o hacer valer las propias intenciones” (Juliano, 2010, p. 68), no sólo está en una posición asimétrica de poder, ella reproduce esta asimetría con su hija; lo anterior queda claro en una de las primeras escenas narrada por la hija mayor; ella recuerda una ocasión en la que su madre la cortó con los restos del plato que por accidente ella tiró, lo que lleva a Juliano (2010) a preguntarse “¿Qué tipo de rol materno estamos imponiendo a las mujeres, cuando les pedimos que entreguen su vida a una tarea y luego juzgamos tan duramente sus resultados?” (p. 52); en la narración, ella dice,

Hija: a mí, que era la mayor de las mujeres, me encargó hacer la comida y atender a los más chicos. La verdad es que mamá se volvió más estricta, pues le daba mucha desesperación que no se le obedeciera”. Hermano: Abusados, ya llegó Hija: Tenía una reata con nudos que mojaba para pegarnos cuando fuera de ley. Conmigo agarró una costumbre que aprendió de mi abuela cuando por descuido rompía un plato...después, con lágrimas en los ojos me pedía, por favor, que no volviera a repetir esa pendejada (Peláez, 1998, pp. 18-20).

Sin embargo, los dos autores en mención, plantean su obra en pleno auge del cómic de autor en México; un tipo de historieta contracultural y crítica que situaba sus historias en el contexto inmediato de sus creadores: la ciudad de México; por lo mismo, como ya se dijo, estos autores se caracterizan por realizar crítica y sátira social y toman a la maternidad como uno de sus principales blancos a pesar de que “centrarse en marginales y excluidos provoca malestar social, más aún si a esas categorías se agrega el agravante de género” (Juliano, 2010, p. 10). Ahora, de manera paralela a la presentación de la madre como figura abnegada se resalta su carácter fuerte, su resistencia violenta al ejercicio de poder y a la violencia masculina cuando, en una ocasión, luego de recibir un golpe en la cara por parte de su marido, ella lo amenaza con un cuchillo. Además de lo anterior, ella golpea a sus hijos, los corrige y enseña a su hija mayor de forma violenta, etc. La madre vive su cautiverio, lo sufre, lo reproduce, la frustra; es una mujer doblemente oprimida: por el género y por su clase social (Sabater, 2014;Lagarde, 2015). A este respecto, Lagarde (2015) explica que

Las mujeres comparten como género la misma condición histórica, pero difieren en cuanto a sus situaciones de vida y en los grados y niveles de la opresión. Las diferencias entre las mujeres derivadas de su posición de clase, de su acceso a la tecnología, de su relación con las diferentes sabidurías, de su modo de vida rural, selvático o urbano, son significativas al grado de constituir grupos de mujeres: el grupo de las mujeres sometidas a la doble opresión genérica y de clase, el de las que sólo están sujetas a opresión genérica pero no de clase, el grupo de mujeres sometidas a la triple opresión de género, de clase y étnica o nacional, los grupos (p. 59).

Llegado a este punto, es necesario hablar sobre uno de los nodos de la historia: el consumo, por parte de la madre, de unos hongos alucinógenos que saca de la mochila de su hijo y que cocina y prueba al creer que son comestibles. La madre alucina, cree que le habló la virgen pintada en el graffitti del lavadero comunal. La gente de la colonia se entera, se asombra, se conmueve.

Hija. Entonces la vimos entrar; traía los ojos asustados, con la cara enrojecida... y las pestañas chamuscadas; se aventó de rodillas al suelo y mientras rezaba atropelladamente se interrumpía para gritar con todas sus fuerzas... Madre. ¡Me habló la virgencita! Sí, la santísima virgen de Guadalupe, madre de Dios, la mismita que estaba pintada en el muro junto a los lavaderos le había tocado su hombro y sintió como una quemazón que le recorría todo el cuerpo. La luz que despedía era tan potente que hasta le lloraron los ojos nomás de verla. Pero ninguna de estas molestias le impidió gozar el placer que le proporcionaron estas palabras. Virgen. Escuché tus ruegos y te perdono, yo te ayudaré de ahora en adelante pues te comprendo (Peláez, 1998, pp. 26-27).

El tipo de aparición que cree ver la madre es lo que en el ámbito religioso se le denomina mariofanía y se distingue de la simple aparición porque abarca más formas de contacto del sujeto con lo divino; la

mariofanía “significa todas las manifestaciones de María, que comprende apariciones, visiones, locuciones y hasta lacrimaciones, reencuentros y sudoraciones de estatuas” (Guitton, citado por Del Gaudio, 2017, p. 97). Las apariciones marianas y mariofanías se dirigen, en la fe católica, sólo a un determinado número de personas; “los videntes, de esta forma, son protagonistas de experiencias particulares con el mundo sobrenatural. La percepción que tienen de lo sobrenatural les permite experimentar aquello que luego están llamados a transmitir a los demás” (Del Gaudio, 2017, p. 11).

A la madre no se le manifiesta cualquier santo; es la virgen la que le hace un llamado. Y es que en el ámbito religioso, las apariciones de la virgen María se distinguen de las de los santos en cuanto a que estas últimas manifiestan algo nuevo en relación con el evangelio y las primeras se consideran apariciones privadas. La virgen María siempre se manifiesta para ayudar a los creyentes a interiorizar y seguir las reglas del evangelio (Del Gaudio, 2017, p. 11). En esta tónica, el supuesto contacto con la virgen podría haberlo tomado la madre como un signo de que su misión como madrespasa iba bien, como un signo de que debía seguir con su actitud abnegada y resignarse a una vida de pobreza y sumisión en pos de una mejor existencia luego de la muerte, pero no sucede así.

En lugar de continuar con sus acciones de madrespasa, la madre se rebela; da a conocer su visión; la colonia donde vive se conmueve, la escuchan, la siguen. Estamos ante un fenómeno de apropiación popular de la religión; una manera de resistencia a la versión oficial de la religión; “la religión popular puede ser un instrumento de resistencia, en la misma medida en que la religión oficial puede ser uno de dominación” (Rostas y Droogers, 1995, p. 84) y dentro de esta dinámica de manejo del poder y la resistencia por medio de la religión, son los líderes, usuarios de la religión, tienen su propio poder equivalente a líderes populares. (Rostas y Droogers, 1995, p. 86).

Si el cautiverio es la forma en que el poder negativo y positivo actúan situando a las mujeres bajo condiciones de dominación específicas, como la madrespasa que se analiza en estos renglones, entonces en la historia, la supuesta visión de la madre la hace moverse dentro de su cautiverio en relación con su nueva posición de poder; lo anterior, debido a que no se parte de la afirmación de una pasividad y quietud por parte de las mujeres, como si no tuvieran posibilidad de transformación. Por el contrario, ya que como se plantea, es una relación dialéctica.

Cada cautiverio es a la vez dialécticamente, espacio de opresión y de libertad. Es espacio de libertad, porque en él la mujer es de manera plena. La mujer existe a partir de alguna de las definiciones de su condición histórica, de ahí que su espacio es opresivo porque el contenido de la existencia no ha sido decidido por las mujeres, tampoco ha sido decidido por los hombres de manera voluntaria, sino por las necesidades de la sociedad patriarcal y clasista y porque al existir las mujeres son oprimidas (Lagarde, 2015, p. 153).

En esta historia, la madre, por un momento corto, se empodera, se rebela y traslada su inconformidad del ámbito privado de su hogar al público en su empleo: en la fábrica en donde trabaja comienza a pregonar discursos sobre explotación laboral y abusos de poder, se reúne con antiguos líderes sindicales de la fábrica,

Madre. Cristo ama a todos, pero sobre todo al pobre y desprecia al rico que guarda todo para sí, porque Cristo nunca quiso que fuéramos miserables, y si lo somos es por culpa del rico que nos paga poco y nos vende caro, por eso la virgen me recordó estas palabras de su hijo: ‘ayúdame que yo te ayudaré’ Organicemos para luchar contra el hijo rico de Belcebú (Pérez, 1998, p. 31).

Pero la madre, con ese efímero poder que le provee la supuesta manifestación de la virgen, no logra romper con su cautiverio a pesar de intentar hacerlo tanto en el ámbito privado cuando golpea a su hijo, ni en el público cuando provoca un levantamiento de obreros en la fábrica. Este desenlace muestra un final violento, porque ella acaba violentando a los que el “mandato maternal” le indicaba que tendría que cuidar y proteger; antes bien, pasa del cautiverio de madrespasa abnegada a otro con el que ya coqueteaba desde el principio de la historia: el de la loca.

Las acciones de la madre, como loca en *Madre Santa*, son parte de la conducta transgresora con la que se satiriza a la noción de madrespasa inicial: una madre pura, abnegada, sacrificada y mártir que no debiera dar

cabida a la rebeldía e inconformidad. A la hora de llevar a cabo su sátira, los autores hacen presente, en su relato, la noción dual de la maternidad, que coincide con lo que Badinter (1981) menciona sobre el cambio de mentalidad respecto a la nueva subjetividad de la maternidad, que generó dos consecuencias; por un lado, la existencia de “una alegría y un orgullo sobre la maternidad” que otras generaciones no tuvieron; por el otro, “una concepción autoritaria que creó un inconsciente maternal y un malestar, como prisión ideológica, culpabilidad y frustración” (Badinter, 1981, p. 213). La frustración en *Madre Santa*, lleva a la protagonista a pasar al cautiverio de la loca y tratar de empoderarse, como señala Lagarde (2015)

Las mujeres locas son las suicidas, las santas, las histéricas, las solteronas, las brujas y las embrujadas, las monjas, las posesas y las iluminadas, las malasmadres, las madrastras, las filicidas, las putas, las castas, las lesbianas, las menopáusicas, las estériles, las abandonadas, las políticas, las sabias, las artistas, las intelectuales, las mujeres solas, las feministas (p. 497).

Además de abnegada y mártir, la madre de nuestra historia es histórica, es iluminada, es malamadre y se representa, al final, como filicida; pero este atisbo de locura se presenta desde el principio cuando en la historia se destaca su carácter ejemplar oscurecido primero, por la resistencia a la violencia que ejerce su marido sobre ella; después por sus acciones violentas para con sus hijos; esto, según Lagarde, porque “la locura femenina no aparece como un estado diferenciado de la cordura, de la razón. La línea que separa a ambas es en ocasiones invisible. El poder define, desde la norma general, en cada caso, si la mujer está cuerda o loca” (Lagarde, 2015, p. 501).

La madre se representa como loca por no querer seguir con su cautiverio de madre abnegada; por no tomar la supuesta manifestación de la virgen como un indicio de que su camino de abnegación es el correcto. Pasa al cautiverio de la loca por querer rebelarse no sólo en el ámbito privado cuando, en shock luego de una trifulca en la fábrica, golpea a su hijo drogadicto hasta arrancarle todo el cabello (Pelález, 1998, p. 38), sino también cuando, en el ámbito público, ocupa su resquicio de poder que le da su supuesto contacto con lo divino, para predicar contra sus jefes, cansada de las largas jornadas de trabajo y la mala paga. La madre es la loca en cuanto que en la última parte del relato, deja de lado su carácter abnegado para rebelarse e intentar ejercer poder para mejorar sus condiciones de vida.

En *Madre Santa*, se observa una sátira al carácter abnegado, ejemplar y sagrado de la maternidad, que se representa al exaltar las características abnegadas de la misma, a la par que se hace énfasis en la violencia que se reproduce. Este planteamiento coincide con lo que Lagarde (2015) denomina “la imagen mítica y escindida de la mujer mexicana” (p. 57), la cual tiene como fuentes a la cultura judeocristiana y a la sociedad capitalista (Lagarde, 2015). El mismo Bartra (2005) habla de esta representación ambigua y dual de la mujer en México cuando expresa que “no es sino hasta después de la independencia que se inicia una catálisis cultural, y se va codificando un complejo mito sobre la mujer mexicana; entidad tierna y violada; protectora y lubrica; dulce y traidora, virgen maternal y hembra babilónica” (p. 208).

Ese tipo de mujer mexicana dual se representa en la noción de maternidad que plantean hacer los autores de *Madre Santa*: dulce y traidora, la madre y la hembra babilónica, aquella que “debe comportarse con la ternura y la abnegación de una virgen para expiar su pecado profundo: en su interior habita la Malinche, henchida de lascivia y heredera de la antigua traición femenina” (Bartra, 2005, p. 209). Traición que se observa desde los primeros momentos en la historia, cuando la madre es abnegada pero no tierna; cuando la madre traiciona a su hijo en el momento en el que, cansada y en shock, lo golpea hasta dejarlo sin cabellos.

Al final, la madre es incapaz de romper con su cautiverio; lo reproduce y regresa a su carácter maternal como la principal responsable en la escena final, (figura 5), en la que se la representa en primer plano, despeinada, con las ropas desgarradas y sosteniendo a su hijo inconsciente, en la misma posición de la Piedad de Miguel Ángel; en los globos, la hija, narradora de la historia, dice “para cuando llegaron las patrullas, mamá ya lo había dejado bien pelón” (Pelález, 1998, p. 38).



FIGURA 5  
La piedad  
Fuente: Peláez (1998, p. 38)

## CONCLUSIONES

*Madre Santa* es una historieta creada en un momento contextual en el que México, con sus fronteras abiertas a otros productos culturales, recibe múltiples influencias que tocan a los autores locales y jóvenes, como Peláez y sus compañeros de Gallito Cómics. En ella, se introducen nuevos estilos, tendencias y modos de contar los cuales se mezclan con la tradición local y el entorno inmediato de los creadores a partir de la reflexión gráfica sobre el género y la precarización.

En esta historia, se realiza una burla a la noción abnegada y sacrificada de maternidad, reproducida en cada acto del ámbito cotidiano, en los medios, en las acciones de hombres y mujeres, de la sociedad en general. Tal idea se encuentra en consonancia con lo que plantean Bartra (2005) y Lagarde (2015) en relación con la imagen escindida con la que se ha construido la realidad de las mujeres mexicana, tal y como lo expresa Jiro Suzuri (citado por Proaño, 2018) en un fragmento publicado por el mismo Frik en su blog:

*Madre santa* Frik y Peláez han confeccionado una sentida crítica a la maternidad color de rosa, socavando la propensión a infundir lo material con la ilusión de santidad, más por hipocresía que por convicción. Pero más importante aún, con su relato celebran la fragilidad y la entereza detrás de la madre –reivindicándola, condenándola– con la certeza de que es extraordinaria precisamente por su condición humana, plena de contradicciones y sinsabores, y no a pesar de ella (Jizo Suzuri, citado por Proaño, 2018, párr. 2).

En esta historia, se presenta una noción de maternidad construida socialmente y, por lo tanto, susceptible de ser analizada, criticada, reconstituida. Se trata de una construcción que no se da sólo en el ámbito aislado de las mujeres ni de la pareja; sino de toda la estructura socioeconómica, política y cultural, pues “La opresión de las mujeres se define por un conjunto articulado de características enmarcadas en la situación de subordinación, dependencia vital y discriminación en el Estado” (Lagarde, 2015, p. 100).

La sátira que realizan los autores, se observa desde la primera imagen de la historieta, ya que por un lado se apela a la santificación y bondad “natural” de la madre y, por otro, (Lagarde, 2015) se representa como un ser humano al que las duras condiciones de vida y la frustración, convierten en loca, traidora, filicida. Es así que la pregunta central a la que llevan los autores en esta historieta coincide a la elaborada por Juliano (2010): “¿Es cierto que la maternidad completa a las mujeres y da sentido a su existencia, que de otra manera permanecería incompleta y le generaría frustraciones?” (p. 43).

La realidad es que cada vez es más cuestionado este discurso sobre la supuesta capacidad innata de las mujeres de encontrar en la maternidad la plenitud de su género, la cúspide de su existencia y la operación naturalizada de las acciones que garantizarán su felicidad, además de la creciente precarización. La maternidad no es sinónimo de felicidad, incluso por el “contrario, las investigaciones recientes sobre vejez de las mujeres que han dedicado su vida al cuidado de la familia, las encuentran pobres, solas y desatendidas” (Juliano, 2010, p. 57), precisamente la reflexión a la que lleva *Madre Santa*.

Finalmente, la noción de maternidad de estas páginas, no pretende ser la única; hay muchas maneras de ver y vivir la maternidad en México y lo que se observa en *Madre Santa* es la visión elaborada por un par de autores que representan su modo particular de ver el mundo. En este caso, se parte únicamente de los referentes presentes en la imagen y narración de la historieta, en la que se resalta, primordialmente, el vínculo de la virgen de Guadalupe con la noción de maternidad abnegada bajo la precarización. Sin embargo, no implica que haya más referentes históricos y culturales en la noción de madrespasa que se trabaja en las líneas anteriores, los cuales no se abordan en el presente estudio, debido a que se siguen los indicios de la fuente primaria.

## REFERENCIAS

- Anderson, P. (2005). Neoliberalismo un avance provisorio. In E. Sader; P. Gentili (Comps.). *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social* (pp. 1904-1922). Buenos Aires, Argentina: Libronauta Argentina.
- Aurrecochea, J. y Bartra, A. (1988). *Puros cuentos. La historia de la historieta en México*. México, D. F: CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo
- Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal*. Madrid, España: Paidós.
- Bartra, A. (2002). Piel de papel. Los Pepines en la educación sentimental del mexicano. In E. Acevedo. *Hacia Otra Historia del arte en México, la fabricación del arte nacional a debate* (pp. 127-156). México, D. F: CONACULTA.
- Bartra, R. (2005). La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano. México, D. F: Debolsillo.
- Beristáin, H. (1984). *Análisis estructural del relato literario*. México, D. F: UNAM.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México, D. F: Porrúa.
- Binetti, J. M. (2013). La maternidad patriarcal: sobre la genealogía de la suprema alienación. *La Aljaba*, 2(17), 113-128. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28911> [Consultado el 13 de enero de 2017].
- Butler, J. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid, España: Paidós.
- Bruzos, A. (s. f.). Modalidad irónica, medio paródico, fin satírico. León, España: Uni versidad de León. [https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/alberto-bruzos.ironia.satira.parodia\\_0.pdf](https://scholar.princeton.edu/sites/default/files/alberto-bruzos.ironia.satira.parodia_0.pdf) [Consultado el 15 de marzo del 2018].
- Camacho, T. (2013). *Las historietas del Buen Tono*. México, D. F: UNAM, UAEH.
- Camacho, R. (2014). Revista historietas Bronca. <https://rickamachoricb8.wordpress.com/tag/revista-historietas-bronca/> [Consultado el 28 de julio del 2018].
- Cruz, R. I. (2010). *El taller del perro. Por una historieta de autor en México* (Tesis de maestría). México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptb2010/octubre/0663225/Index.html> [Consulta- do el 28 de julio del 2018].

- Cruz, S. (2010). *Una historietista de finales de siglo XX: La obra de José Quintero* (Tesis de licenciatura, inédita). Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Cuadriello, J. (2017). La virgen de todos: la maternidad social de María de Guadalupe. *Artes de México* 125, 32-43. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/465084> [Consultado el 17 de julio del 2018].
- De la Torre, R. (2012). La religiosidad popular como "entre-medio" entre la religión institucional y la espiritualidad individualizada. *Civitas*, 12(3), 506-521. <http://www.redalyc.org/pdf/742/74225010005.pdf> [Consultado el 14 de julio del 2018].
- Del Gaudio, G. D. (2017). El significado de las apariciones marianas para la iglesia y para el mundo. *Ecclesia*, 1, 7-25. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/486974> [Consultado el 17 de agosto del 2018].
- Dorfman, A. y Mattelart, A. (1972). *Para leer al pato Donald*. México: Siglo XXI.
- Gantús, L. (2014). *La increíble y triste historia de la cándida historieta y la industria desalmada*. México, D. F: Gantús Producciones.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios, morfología e historia*. Barcelona, España: Gedisa.
- Gurdián, A. (2007). *El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa*.
- Herner, I. (1979). *Mitos y monitos historietas y fotonovelas en México*. México, D. F: Nueva Imagen.
- Hinds, H. y Tatum, C. (2000). *No sólo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. México, D. F: Instituto cultural de Aguascaliente.
- Juliano, D. (2010). *Excluidas y marginales*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Lagarde, M. (2015). *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, D. F: Siglo XXI.
- Lamas, M. (2013). El género. La construcción cultural de la diferencia sexual. México, D. F: Porrúa y UNAM.
- Obscura, S. (2011). La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. *Cultura y representaciones sociales*, 11, 159-184. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102011000200007&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102011000200007&script=sci_abstract&tlng=es) [Consultado el 1 de julio del 2018].
- Ortiz, J. (1996). *La contracultura en México*. México, D. F: Debolsillo.
- Palomar, C. (2005). Maternidad: historia y cultura. *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, 22, 35-67. <https://www.redalyc.org/pdf/884/88402204.pdf> [Consultado el 24 mayo del 2018].
- Pappe, S. (2001). *Historiografía crítica, una reflexión teórica*. México, D. F: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Peláez, R. y Proaño, E. (1998). *Fuego Lento*. México, D. F: Publicación independiente.
- Peláez, R. (2002). La onomatopeya. *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 2(6) [http://rlesh.mogno.com/pdf/RLESH\\_06.pdf](http://rlesh.mogno.com/pdf/RLESH_06.pdf) [Consultado el 14 de mayo de 2018].
- Proaño, E. (2008). *Impresos. Madre Santa*. <http://erikperikoperro.wixsite.com/monosymonitos/impresos> [Consultado el 18 de mayo de 2018].
- Real Academia Española, RAE. (2018). *Diccionario*. <http://www.rae.es/> [Consultado el 13 de mayo de 2018].
- Rostas, S. y Droogers, A. (1995). Uso popular de la religión popular en América Latina, una introducción. *Alteridades*, 5(9), 81-91. <http://biblioteca.ues.edu.sv/revistas/10800278-8.pdf> [Consultado el 18 de mayo de 2018].
- Rubio, J. (2010). Precariedad laboral en México. Una propuesta de medición integral. *Enfoque*, 7(13), 77-87. [https://www.researchgate.net/publication/49606896\\_Precariedad\\_laboral\\_en\\_Mexico\\_Una\\_propuesta\\_de\\_medicion\\_integral](https://www.researchgate.net/publication/49606896_Precariedad_laboral_en_Mexico_Una_propuesta_de_medicion_integral) [Consultado el 14 de junio del 2018].
- Sabater, M. C. (2014). La interacción trabajo-familia. La mujer y la dificultad de la conciliación laboral. *Lan Harremanak*, 1(30), 163-198. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5029809> [Consultado el 12 de julio del 2018].
- Talens, J. (1980). Práctica artística y producción significativa. In J. Talens, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, España: Cátedra.
- Traslosheros, J. (2002). Señora de la historia, Madre mestiza, Reina de México. La coronación de la Virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895. *Signos históricos* (7), 105-147. <http://www.redalyc.org/pdf/344/34400705.pdf> [Consultado el 13 de agosto del 2018].

- Trejo, R. y Serrano, T. (2001). El papel de cómic en la vida cotidiana de jóvenes universitarios de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Pachuca, México, D. F: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Zalpa, G. (2005). El mundo imaginario de la historieta. Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Zubieta, A. (2000). Cultura popular y cultura de masas. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

## NOTAS

- 1 Parte aguas es una expresión mexicana para indicar un acontecimiento que marca un hito o un antes y un después.
- 2 A este enfoque pertenecen también Dorfman y Mattelart (1972) con su libro Para leer al pato Donald.
- 3 Contracción de Costume Play, consiste en disfrazarse y actuar como algún personaje de manga, anime, películas o juegos de video.
- 4 Existen diversas propuestas feministas que comparten esta visión, tales como la de Simone De Beauvoir (Butler, 2007; Badinter, 1981), entre otras; sin embargo, para el presente trabajo la propuesta de Marcela Lagarde (2015) es la adecuada, ya que su estudio muestra parte de la realidad mexicana, mismo contexto en el que se sitúa la historieta mexicana Madre Santa.
- 5 En este primer nivel semántico se encontraron los índices y las informaciones. Los primeros, son detalles de la gráfica y narrativa que proporcionan datos sobre las características físicas y psicológicas del sujeto de la historia; las segundas, dan datos sobre el espacio-tiempo en el que se desarrolla la misma (Beristáin, 1984).
- 6 Se entiende así a la persona que tiene “poca estabilidad” o que “tiene recursos insuficientes”, por lo que no cuenta con los medios necesarios para vivir (Real Academia Española [RAE], 2018). Para el ámbito laboral la precariedad posee algunas dimensiones que la caracterizan, tales como: 1) Temporalidad: inseguridad de la relación laboral, 2) Vulnerabilidad, condiciones de trabajo degradadas, 3) Insuficiencia salarial, nivel por debajo del mínimo para alimento, educación, salud y vivienda y 4) Desprotección laboral, reducción de prestaciones y protección (Rubio, 2010, p. 79).
- 7 Se refiere al periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés, quien fungió como presidente de México en el periodo 1946-1952.
- 8 Se refiere a un “Término tomado de Lucien Tèrnière y usado principalmente en la lingüística donde, dentro de cierta concepción de la sintaxis, sirve para denominar al participante (animal, persona o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias, considerando cada oración como un minidrama, en cuyo proceso aparecen actores y circunstancias” (Beristáin, 1995, p. 18).
- 9 Las Historietas de El Buen Tono realizadas por Juan Bautista Urrutia, que se publicaron de 1904 a 1914 y en 1922, corresponden a esta vertiente; particularmente, se inspiran en las estampas de Epinal (Camacho, 2013).
- 10 Según Jorge E. Traslosheros (2002), la coronación de la virgen en 1985, se llevó a cabo en el marco de un sermón que acentuaba tres aspectos principales: 1) la Virgen de Guadalupe es señora de la historia patria, 2) Madre del México mestizo y 3) Reina de México” (p. 120).