

## *El gallito inglés: la historieta y la identidad posmexicana*

*El gallito inglés: the comic and the postmexican identity*

GONZALO LIZARDO MÉNDEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

**Resumen:** Desde su aparición en 1992, la revista *El gallito inglés* fue una revista independiente, dirigida por Víctor del Real, que difundió la obra de algunos maestros de la historieta hispana y latinoamericana junto a la nueva generación de jóvenes mexicanos que hacían cómic al margen de la industria y de la ideología dominante. Aunque muchos de ellos se formaron en otras publicaciones, en *El gallito inglés* pudieron consolidar libremente su propuesta estética, la cual redefinía lo mexicano transvalorizando sus símbolos. En el presente texto se analizan tres cómics de *El gallito inglés*, en el que Avrán, Luis Fernando y Clément transgredieron la iconografía de lo mexicano con el influjo del rock, la pintura y del cine, para hacer visible una especie de identidad *posmexicana*, forjada a partir del Tratado de Libre Comercio y la globalización cultural.

**Palabras clave:** Identidad mexicana, cómics, revistas independientes

**Abstract:** Since its appearance in 1992, *El gallito inglés* was an independent magazine, managed by Víctor del Real. It issued some hispanic and latino american comic master's work alongside the new generation of young mexican that made comic on the fringes of industry and predominant ideology. Though many of them developed in other publications, in *El gallito inglés* they were able to freely expound an esthetic approach that would redefine what's mexican by reevaluating its symbols. In the present work three comics from *El gallito inglés* are analyzed, in which Avrán, Luis Fernando and Clément transgress mexican iconography with rock, painting and cinema's influence, to display a sort of post-mexican identity, shaped from the Free Trade Agreement and cultural globalization.

**Key words:** Mexican identity, comics, independent magazines

## De la identidad “mexicanista” a la identidad “posmexicana”

Si entendemos como “identidad” el conjunto de criterios convencionales que permite identificarse entre sí a dos o más individuos (Abagnano 1963: 571), podríamos definir la identidad nacional como un conjunto de criterios convencionales —sociales, culturales— que permite a ciertos individuos identificarse entre sí como pertenecientes a una nación específica. Por tratarse de una “convención”, esta identidad tiene necesariamente un carácter histórico. En México, por ejemplo, tras la ruptura histórica impuesta por la Revolución (1910-1917), se consolidó un sistema de valores culturales y sociales opuesto al que dominó durante el derrocado régimen de Porfirio Díaz. Mientras el porfiriato había propiciado una identidad basada en una cultura cosmopolita, afrancesada, los gobernantes revolucionarios la sustentaron sobre un naturalismo artístico de contenido nacionalista que alcanzaría su cima creativa con el muralismo pictórico, la “Novela de la Revolución” y el “Cine de Oro” mexicano, mediante los cuales se propuso una identidad nacional de corte “mexicanista”, que realzaba nuestra especificidad en contraste con las demás naciones, (pues “como México no hay dos”).



Fig. 1. Viñeta de “Sentimientos de la nación”, Luis Fernando. *El gallito inglés*, Número 10 (1993: 34).



Este mexicanismo agotó su fuerza expresiva a mediados del siglo XX, cuando se confundió con la retórica del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y su régimen antidemocrático y represivo: un monopartidismo que enfrentó su primera crisis en 1968, cuando las protestas estudiantiles fueron aplastadas y perseguidas por el Estado, dejando en evidencia que no permitiría crítica alguna a su gobierno. A raíz de este movimiento se gestó un nuevo arte —y por tanto, un nuevo concepto de “identidad”—, a contrapelo de la estética oficial y muy atento a las propuestas culturales y contraculturales del exterior: el arte pop y el conceptualismo, el jazz y el rock, la *nouveau roman* y el marxismo, el psicoanálisis y la filosofía existencialista. Frente a los maestros muralistas, la llamada “Generación de la ruptura” apostó por el abstraccionismo o por una nueva figuración, mientras que la épica rural de la “Novela de la Revolución” daba paso a una novelística que privilegiaba el lenguaje, los dramas urbanos, el juego del lenguaje. Este viraje estético reflejaba un nuevo pensamiento: un sistema plural de valores que sometía a juicio crítico la visión del dominante y su identidad “mexicanista”.

Minando los pilares del poder gobernante, este “posmexicanismo” cultural propició, acaso, que el PRI estuviera a punto de perder las elecciones presidenciales veinte años después, en 1988, cuando el candidato oficialista, Carlos Salinas de Gortari, se impuso de manera turbia al opositor Cuauhtémoc Cárdenas, candidato del Frente Democrático Nacional, conformado por una coalición de centro e izquierda. Esta señal de cambio histórico fue seguida, un año después, por la caída del muro de Berlín, un acontecimiento de alcance mundial que marcó el fin de la guerra fría y reforzó el tránsito de la identidad “mexicanista” a la identidad “posmexicana”, caracterizada por una revalorización de otras identidades, exteriores o internas.

Aunque la derrota del socialismo “real” restó fuerza y credibilidad a los países y partidos de izquierda —por su apoyo a un sistema político “fracasado”—, las esperanzas de cambio se renovaron un lustro más tarde, el 1 de enero de 1994, cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional tomó por asalto varias poblaciones y cuarteles en la sierra de Chiapas, haciendo públicas las proclamas



de su movimiento, de clara influencia marxista, pero fundamentadas en la tradición indígena, cuyo discurso fue revitalizado con metáforas de gran fuerza poética. Este alzamiento, producto de siglos y siglos de opresión, coincidió simbólicamente con la firma del Tratado de Libre Comercio: un acuerdo comercial entre México, Estados Unidos y Canadá, que marcaba —teóricamente— la entrada de nuestro país en el paraíso de la globalización neoliberal.

Como podría esperarse, esta serie de cambios tuvo amplia repercusión en todos los campos culturales, especialmente en el artístico, pero también en el sociológico, como lo explica Roger Bartra en su libro *La sangre y la tinta*:

No puedo resistir la tentación de suponer que existe una conexión entre la situación crítica de la sociología y las tensiones culturales que se observan en las sociedades del norte de América. Creo que esta conexión se puede encontrar precisamente en las formas en que pierden legitimidad las identidades tradicionales. Por lo que se refiere a México, estoy convencido de que estamos frente al problema de construir formas postnacionales de identidad, para usar la fórmula de Jürgen Habermas. En este sentido, creo que podemos hablar de una condición postmexicana, no sólo porque la era del TLC nos sumerge en la llamada globalización, sino principalmente porque la crisis del sistema político ha puesto fin a las formas específicamente “mexicanas” de legitimación e identidad (2013: 53).

A partir de este ensayo de Roger Bartra, puede entenderse la “identidad posmexicana” como un sistema de valores y prácticas culturales y sociales que surgió en México durante la segunda mitad del siglo XX, como reacción contra la «identidad mexicanista» impuesta por el PRI. La crisis de 1968, generada por la poca legitimidad de este partido gobernante, generó una respuesta activa y provocativa por parte de los artistas, que se dedicaron a proponer nuevos símbolos, nuevos ritmos, nuevas imágenes para aprehender nuestra proteica identidad. Así se consolidaron las literaturas regionales, gracias a los talleres literarios de provincia y a autores como Daniel Sada, David Ojeda o Severino Salazar. Al mismo tiempo, dentro de las artes plásticas se consolidó el movimiento “neomexicanista”, conformado por Julio Galán, Georgina Quintana y Nahum B. Zenil, entre otros renovadores de la figuración pictórica (Del Conde, 1987). En el terreno musical, la década fue propicia para las fusiones: junto al surgimiento de la música grupera —hábil combinación de música norteña y



tropical—, en el rock nacional triunfaron grupos como Caifanes, Santa Sabina, Maldita Vecindad y Café Tacuba, cuyas canciones sabían mezclar la influencia rockera con la tradición popular (Agustín, 1998: 274). En el terreno de la historieta, también fue una época muy productiva, como lo cuenta el escritor José Agustín:

Los nuevos caricaturistas, atrincherados en la contracultura, surgieron en Guadalajara: Jis, Trino y Falcón, creadores de *La Croqueta* [...] Jis y Trino causaron sensación con *El Santos y la Tetona Mendoza*. Su gran éxito se dio en *La Jornada*, por lo que coincidieron con sus moneros, que fueron muy importantes en los ochenta y que en los noventa también se dividieron, después de publicar *El tataranieto del Ahuizote*. Un verdadero acontecimiento fue la aparición de *El gallito inglés*, que en el nombre llevaba la fama y que presentó dibujos e historietas influidos por las atmósferas punk, góticas y gandallonas. El director era Víctor del Real y con él colaboraban José Quintero, Clément, Ricardo Peláez y Frick (1998: 274-275).

La aparición de una revista producida al margen de la industria y del Estado, fue muy significativa en este contexto histórico. El cómic en México tiene, desde épocas coloniales, una tradición afianzada en la adicción popular a “los monitos”, gracias a la cual, el tiraje de cómics era de 30 millones de ejemplares en 1970 y de 80 millones en 1981 (Hinds y Tatum 2007: 23). Aurrecoechea y Bartra afirman que la época de esplendor de la historieta mexicana, propiamente dicha, ocurrió entre los años treinta y cincuenta, cuando —a causa de la pobre alfabetización— los cómics servían de

Silabario y cartilla de lectura, lección de historia, fuente de educación sentimental, acceso a mundos exóticos y materia prima de sueños, satisfacción vicaria de frustraciones económicas, sociales y sexuales. Las historietas han creado mitos y consagrado ídolos, han fijado y dado esplendor al habla popular, han ratificado nuestro machismo y nuestra fe guadalupana (1989: 9).

Para finales de los ochenta, la situación no había cambiado: la industria editorial se enriquecía produciendo cómics con tirajes masivos y una ínfima calidad de dibujo, cuyas historias se limitaban a divulgar la ideología dominante. Hubo, claro, notables excepciones, como *La familia Burrón*, de Gabriel Vargas, que fue publicada de manera independiente desde 1948 hasta 2009, y que siempre se caracterizó por hacer una divertida —aunque superficial— parodia de la sociedad mexicana en todos sus niveles. Frente a este panorama, en 1992



apareció el primer número de *El gallito inglés*, con un breve editorial que resumía con humor y desenfado sus propósitos contraculturales:

Fíiu Valedores, presentamos otra forma de sacarle ampolla a esta realidad, sin rambodes, paces, bretones o verlenes. Algo más acá: ¡la historieta!  
Juzguen: todos de primera calidad y pocos con resabios de sus maestros. Con ellos afirmamos que los nuevos exponentes de la historieta, aquí y en el mundo, van camino de la *Videncia* y la *Luz* sin hacerla de tox.  
Nuestra revista es de historieta: sin embargo, tendremos invitados para textos de humor y periodismo. ¿Alguien quiere más? Pus váyanse a *la Pus* (1992: 1).

El equipo de colaboradores de la revista era muy amplio: escritores y periodistas como Guillermo Fadanelli, Juan M. Servín y Armando Vega-Gil, junto a dibujantes de Argentina, Cuba, Italia, Francia y México. Entre estos últimos, destacaron Rick Camacho, José Quintero y Ricardo Peláez Goycochea — fundadores del mítico *Taller del perro*—, además de Luis Fernando, quien dibujó los forros del primer número con un “cómic-clip” titulado *Nosotros somos los marranos*, basado en una canción de la banda tapatía *El personal*. Con tesón y entusiasmo, durante los siguientes ocho años, la revista ofreció a través de sus cómics un lúdico cambio de actitud frente a la opresiva realidad nacional, es decir, ante la historia oficial, los íconos del poder y los mitos fundacionales de la identidad “mexicanista”.

Así lo evidencian las historietas que se analizan a continuación, tres ejemplos que fueron seleccionados, entre muchos otros, por su calidad estética, por su originalidad y porque en ellas son más visibles los rasgos estéticos de la identidad “posmexicana”.

### **“Vengo a decir adiós a los muchachos”**

Con el pseudónimo de *Avrán*, Abraham Cruzvillegas (México, 1968) se estrenó como colaborador de *El gallito inglés* desde el primer número, en el que apareció un “cómic-clip” suyo titulado “Vengo a decir adiós a los muchachos”. En la primera página, se advierte que la historieta es una recreación gráfica de un bolero: la famosa “Despedida”, canción antibelicista compuesta por Pedro Flores, interpretada tanto por Daniel Santos como por Javier Solís. En once páginas, el cómic nos cuenta la historia de un joven que se despide de sus

amigos, su novia y su madre, antes de irse a la guerra. Si consideramos que el compositor era puertorriqueño, es fácil comprender que la canción describía una situación habitual entre sus compatriotas y otros latinos, quienes debían luchar por Estados Unidos para obtener su ciudadanía.

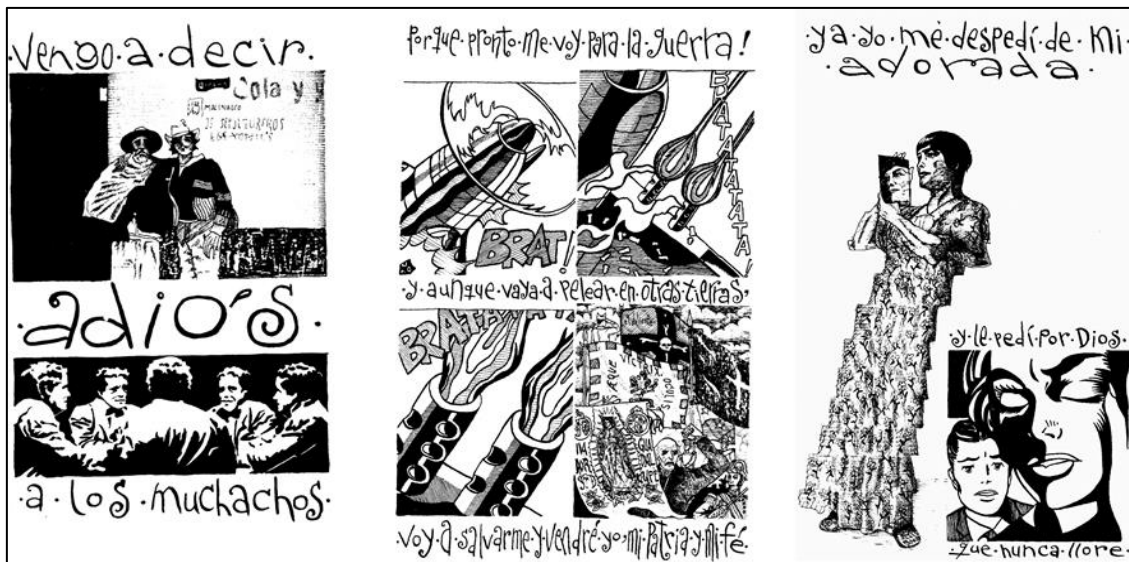


Fig. 2. Viñetas de "Vengo a decir adiós a los muchachos", Avrán. *El gallito inglés*. Número 1 (1992: 25-27).

Además de su carácter paródico e intertextual, es notable el trazo del dibujante, deliberadamente simple e ingenuo: líneas gruesas, claroscuros de alto contraste y muchas referencias culturales, no solo a la música popular, sino también a los íconos nacionales (como el padre de la patria, don Miguel Hidalgo), a los escritores latinoamericanos (entre "los muchachos" de la primera página se reconocen a Octavio Paz y a Gabriel García Márquez), sin contar con la evidente y significativa influencia de Roy Lichtenstein, el pintor pop norteamericano. Tres imágenes en la página 2 aluden a las obras de este artista pop, lo mismo que una en la página 3.



Fig. 3. Viñetas de “Vengo a decir adiós a los muchachos”, Avrán. *El gallito inglés*. Número 1 (1992: 30-32).

A partir de esta página, lo que parecía ser una transliteración respetuosa, se convierte en negra ironía, pues el argumento da una vuelta que le quita el sentimentalismo de la historia original. Por ejemplo, cuando la letra dice “ya yo me despedí de mi adorada”, nos enteramos que el protagonista tiene como novia a un feo travesti, cuyo rostro (en la página 4) recuerda los rasgos del cómico Germán Valdés, Tin Tan. Pero el pliegue argumental se vuelve todavía más perverso cuando el texto canta: “sólo me parte el alma y me condena/ que dejo tan solita a mi mamá...”, ya que a partir de ahí (página 6), los dibujos muestran una especie de amor muy distinto al amor maternal que la canción quería aludir originalmente. Aquí, la mamá del protagonista es mostrada como una mujer sometida sexualmente, que se quedará sola en casa sin tener quien llene su vacío amoroso y erótico, lo cual da a entender que el hijo era quien se encargaba de satisfacerla.

Estas sorpresas argumentales convierten el melodrama en una anécdota siniestra, casi de nota roja, como las que difundían los semanarios amarillistas que se publicaban en esos años y se caracterizaban por divulgar una moralidad conservadora. Sin mermar el mensaje antinorteamericano y antibelicista, el cómic de Avrán profana —con corrosiva ironía— algunos íconos ancestrales y cuestionables del mexicano: su patriotismo, su homofobia, su edípico y





machista amor materno. Esta ironía, ciertamente, caracterizaría los proyectos posteriores del artista, quien poco tiempo después dejaría el pseudónimo de Avrán para firmar solo como Abraham Cruzvillegas el total de su obra: performances e instalaciones que combinan video, escultura, pintura, música y otros medios alternativos.

### **“Sentimientos de la nación”**

El cómic “Sentimientos de la nación”, escrito y dibujado por Luis Fernando Enríquez, fue presentado en el número 10 de *El gallito inglés* como un “verdadero repunte de la historieta contemporánea que vio la luz por vez primera en las páginas de *La Regla Rota* allá por 1987, así que ya era hora de volverla a ver” (1993: 1). Como paráfrasis o parodia del *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, la historieta narra un viaje espiritual que dura una noche y es narrado en primera persona por su protagonista: esta vez un joven de pelo largo que nos habla con frases misteriosas, llenas de metáforas e imágenes simbólicas: “La imagen desapareció, dejándome a solas con mi asombro. Me levanté de la cama [...] Fui hacia la ventana, miré a través de ella, y sólo vi espejos”, nos dice el narrador, antes de bajar a la calle, preguntándose por el sentido de las visiones que sueña.

Como en todo viaje —especialmente los iniciáticos— el héroe debe vencer una serie de obstáculos. Luego de ser orinado por un teporocho con aliento de fuego, recorre varias calles fantasmales —que recuerdan los cuadros de Giorgio de Chirico—, hasta que sale a su paso para tocarlo una muchacha: ni más ni menos que la Virgen de Guadalupe. Después de consultar a un monumental guía de piedra que se desmorona como ídolo prehispánico, camina sin rumbo fijo por la ciudad hasta ver, afuera de una vecindad, a tres mujeres que preparan y comen tortas: “Una cortaba a la mitad teleras, otra les ponía queso de puerco, crema, cebolla y abundante salsa verde, y la última las comía vorazmente”. Tres mujeres icónicas de la cultura mexicana: la pintora Frida Khalo, el personaje de cómic Borola Burrón y la famosa “muerte catrina” de José

Guadalupe Posada que el narrador no identifica, aunque confiesa: “percibí (vagamente) el significado de la escena. Algo se inquietó en mí”.



Fig. 4. Viñeta de “Sentimientos de la nación”, Luis Fernando. *El gallito inglés*. Número 10 (1993: 29).

Mezclando distintos tipos de trazo —grosso o delgado, con muchas sombras o sin ellas—, la historieta mantiene el mismo tono en las páginas siguientes, hasta que el héroe-narrador llega al momento crítico, cuando es capturado por “la banda del Oráculo”, una pandilla de guerreros dirigida por una mujer llamada “La esfinge”. Cuando ella ordena “¡Carnitas, dale un llegue por hacerla bacardiaca”, su sicario interpreta la orden a su modo y sacrifica al héroe-narrador arrancándole el corazón como en un ritual prehispánico. Esta muerte simbólica del héroe-narrador dura poco, ya que es resucitado por un Dios-Blue Demon, —el renacentista Dios de Miguel Ángel, pero con la máscara de un famoso luchador mexicano—, quien “me ayudó a levantarme, diciendo que lo acompañara porque ya había llegado mi turno”, antes de conducirlo a la salida del sueño, el cual resulta ser circular, como lo indica el último texto: “Me levanté de la cama, fui hacia la ventana, miré a través de ella y sólo vi espejos...”.

Por la calidad de su factura, por sus peculiares atmósferas y sobre todo por su sincretismo simbólico —mezcla de lo prehispánico con lo contemporáneo, lo surrealista con lo kitsch, lo onírico con lo cotidiano—, este cómic se inscribe



dentro de una corriente, típicamente mexicana, de “historieta metafísica”, que podría incluir a autores como Miguel Ahumada, Helioflores, Sergio Arau y en cierta medida Edgar Clément. Una historieta donde la fantasía, más que evadir la realidad, la parodia y la vuelve simbólica, permitiendo que Frida, Borola y la Catrina convivan en una sola viñeta, o que se profane la sagrada imagen de Dios con la profana máscara de un luchador rudo. Este sincretismo parece expresar una necesidad interior, propia de ciertos jóvenes mexicanos, por conjuntar las contradictorias facetas de nuestra cultura, asimilando nuestra herencia histórica sin caer en sus prejuicios, para resistir, de ese modo, la desafiante realidad del mundo presente.

### “El cazador”

Cuando llegó a su número 12, varias cosas habían cambiado en *El gallito inglés*. Para empezar, tenía nuevo slogan (“Historietismo para adultos”) y había aumentado su número de páginas: además de las 64 páginas habituales, incluía encartado un fanzine de 16, llamado *Vato loco*, que se proponía dar a conocer “distintos aspectos de la cultura chola y chicana, en el corazón de la urbe angelina, la segunda ciudad mexicana más grande del mundo” (1993: 2). La revista, por tanto, había aumentado su público potencial, lo mismo que el nivel de sus colaboradores más jóvenes, entre los que se contaba Edgar Clément:

Acábensela, el higadito de Clément al fin eructa algo consistente y se proyecta hacia el mercado negro del talento, al descubrir que los ángeles no nada más sirven para recibirnos en el cielo. *El cazador* muestra por qué estos seres alados se cotizan en el mercado del arte como las bragas de Thalía. En la redacción ya le encargamos uno (1993: 1).

El cómic de Clément no solo es muy consistente, sino innovador y propositivo, en el aspecto visual tanto como en el narrativo, con una técnica mucho más fina y “realista” que la utilizada por la mayoría de sus colegas. Como si su habilidad con la pluma y la tinta china le fuera insuficiente, el autor sigue el camino abierto por historietistas como Alberto Breccia —con su magistral *Informe para ciegos*—, para experimentar con el collage, la acuarela o el aerógrafo, al grado que sus originales tienen la calidad de una obra pictórica y

su reproducción se convierte en un desafío técnico para sus editores. Al mismo tiempo, Clément explora otros ritmos narrativos, composiciones de página más complejas, mayor interacción entre el texto y las imágenes.



**Fig. 5.** Viñeta de “El cazador”, Clément. *El gallito inglés*. Número 12 (1993: 34)

La historieta transcurre en dos planos simultáneos y paralelos. El plano gráfico muestra a un cazador que acecha y caza a un ángel, antes de cortarle la cabeza y destazarla. En el plano textual, mientras tanto, el cazador-narrador reflexiona sobre su oficio, tan repugnante y sucio que “algunos no soportan el trabajo y se vuelven locos... o se suicidan”. Luego nos informa por qué caza ángeles: por su materia divina, etérea y ligera, que los convirtió en objeto de estudio en diversos laboratorios genéticos; pero también por sus ojos, que se usan en aparatos de rayos láser; por sus cabellos, que sirven para hacer cuerdas de violines; por su carne, con notables propiedades medicinales, y en especial por sus huesos, los cuales, una vez molidos, “resultan ser la droga más potente que haya yo conocido”.

El final es abierto: luego de aceptar que alguien debe hacer su trabajo, el narrador-cazador se lamenta: “podríamos ser héroes, pero nacimos marcados con vocación para la muerte. Son tiempos oscuros”, concluye, mientras su diminuta figura se pierde en el paisaje urbano de una semificticia ciudad de México, donde conviven edificios virreinales, farolas porfiristas y modernos

rascacielos de cristal y acero: una urbe tan imaginaria como real, donde cohabita el pasado histórico con el presente cotidiano, el día con la noche, la fantasía con la realidad, los ángeles con los narcotraficantes. Este cómic simbolista, lleno de acción, narrado y dibujado con técnica y virtuosismo, tuvo gran acogida entre los seguidores de *El gallito inglés*, lo que seguramente motivó al autor a continuar con la saga, desarrollando sus personajes y su concepto visual. El resultado final fue una novela gráfica de 160 páginas que la editorial Planeta publicaría completa en 1995. Anticipando simbólicamente la guerra del narco que dominaría el país durante las siguientes décadas, *Operación Bolívar* comienza con esta advertencia al “profano lector”, en la que se expresa la intención sincrética del cómic, como parodia fantástica de la conquista en su versión oficial:

Quando nuestros ancestros españoles arribaron al continente no vinieron solos, con ellos vinieron sus dioses y sus ejércitos de ángeles armados. Para nuestros ancestros indios, los ángeles no fueron los actuales vendedores de incienso, fueron los emisarios de la destrucción. Entre la espada de Cortés y la de San Miguel Arcángel no existía ninguna diferencia, y ninguna de las dos cortó de tajo las raíces (1995: 4).



Fig. 6. Viñeta de “El cazador”, Clément. *El gallito inglés*. Número 12 (1993: 40)

### Sincretismo y transvaloración: materiales para resistir la realidad

A partir del análisis anterior en las historietas seleccionadas se advierten al menos tres características comunes: la *ironía* crítica, el *sincretismo* lúdico, y la *transvaloración* simbólica. Si la *ironía*, tal como la define la RAE, consiste en “dar



a entender algo contrario o diferentes de lo que se dice, generalmente como burla disimulada”, en los tres cómics hay evidencias de esta intención con un fin crítico: en el cómic de Avrán, por ejemplo, la ironía permite que una canción de amor materno revele entre sus versos una pasión incestuosa, con una tácita crítica de género. En cuanto al sincretismo, si se le define como la conciliación de símbolos antagónicos con un fin lúdico (y estético), Luis Fernando lo aplica cuando junta a la Guadalupana al lado de Borola Burrón y de Frida Khalo, haciendo convivir los símbolos cristianos con los prehispánicos y los modernos. En cuanto a la transvaloración, se le puede entender como un deseo de infringir los valores de la cultura dominante, de modo que lo “sagrado” se profana mientras que lo “profano” se sacraliza, tal como ocurre en el cómic de Clément, donde a los ángeles se les profana cazándolos como animales, y donde se sacraliza a la ciudad de México al hacerla campo de batalla de las fuerzas celestiales.

Esta ironía, este sincretismo y esta transvaloración —como rasgos propios de la identidad “posmexicana” propia de esa época— pronto se volverían rasgos estéticos distintivos de *El gallito inglés*, revista que luego se convertiría en *Gallito cómics* y que seguiría publicándose mensualmente (o casi) hasta noviembre de 2000, cuando salió el número 60. Aunque no anuncia su desaparición, el editorial de ese último número parece presentirlo: “En el marco de la nebulosa configuración social que muestra nuestro país, damos a conocer los avances de algunos de los historietistas estelares más queridos de nuestra revista [...] Por favor, no nos lloren. Eso sí, nunca olviden: *El gallito* no se crea ni se destruye, sólo se transforma” (2000: 1).

A causa de dificultades económicas que obstaculizaban la distribución e impedían el pago a los colaboradores, el *Gallito cómics* se extinguió en una fecha muy simbólica. Luego de una disputadísima elección, en septiembre de 2000 el Partido Revolucionario Institucional perdió por primera vez unas elecciones presidenciales frente a la oposición, organizada en dos coaliciones. El candidato ganador, Vicente Fox Quesada, tomó el poder el primero de diciembre de 2000, dando inicio a una nueva época para el país: una época de alternancia en el poder, caracterizada por nuevas paradojas, injusticias, esperanzas y

desilusiones, que Roger Bartra ha calificado como “posmexicana”: una identidad social y cultural cuyos alcances no podemos aún prever, pues nos encontramos plenamente inmersos en ella.

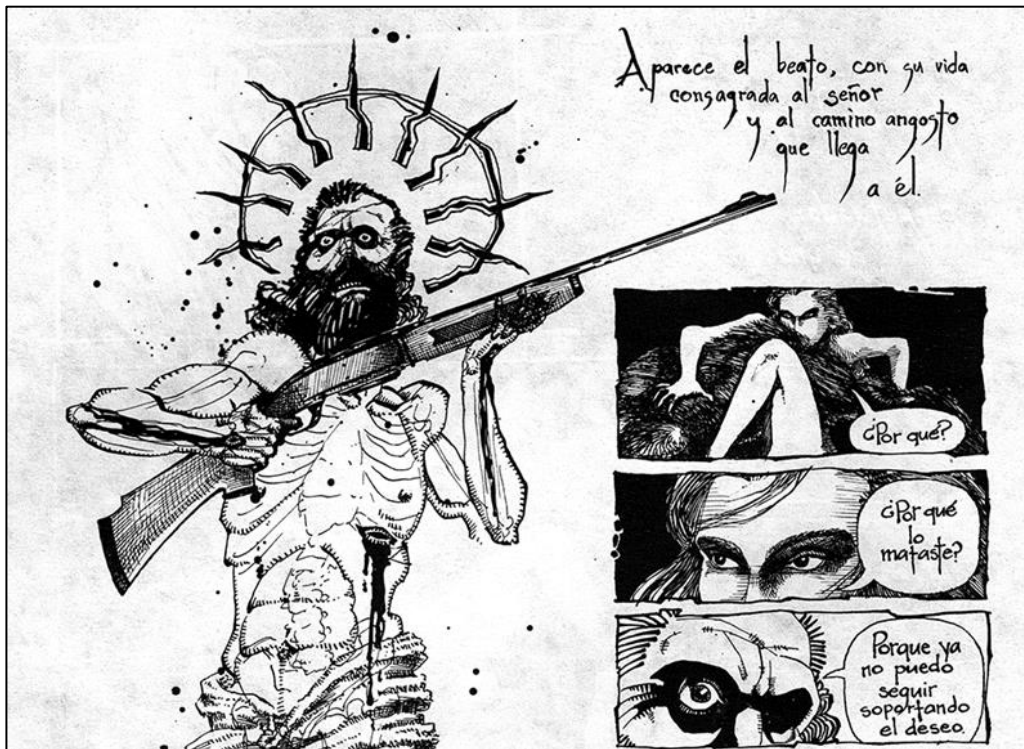


Fig. 7. Viñeta de “Lobos”, Ricardo Peláez Goycochea y Clément. *El gallito inglés*. Número 6 (1993: 40)

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAGNANO, Nicola (1963). *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- AGUSTÍN, José (1998). *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. México: Editorial Planeta.
- AURRECOECHA, Juan Manuel; BARTRA, Armando (1989). *Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1874-1934*. México: Conaculta, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo.
- BARTRA, Roger (2013). *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición posmexicana*. México: Debolsillo.
- CLÉMENT, Edgar (1995). *Operación Bolívar*. México: Editorial Planeta.
- DEL CONDE, Teresa (1987). “Nuevos mexicanismos”, *Diario Unomásuno*, 25-04-1987.
- AVRÁN (1992). “Vengo a decir adiós a los muchachos”, *El gallito inglés. Historieta, rock & humor*, enero 1992, n.º 1, pp. 25-35.
- PELÁEZ GOYCOCHEA, Ricardo y CLÉMENT. “Lobos”. *El gallito inglés. Historieta, rock & humor*, diciembre 1993, n.º 6, pp. 30-42.
- ENRÍQUEZ, Luis Fernando (1993). “Sentimientos de la nación”, *El gallito inglés*.



- Historieta, rock & humor*, marzo 1993, n.º 10, pp. 24-35.
- CLÉMENT (1993). "El cazador", *El gallito inglés. Historietismo para adultos*, junio 1993, n.º 12, pp. 31-42.
- Gallito cómics. Materiales para resistir la realidad* (1992). N.º 60, noviembre 1992.
- HINDS, Harold E.; TATUM, Charles M. (2007). *No sólo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- VATO LOCO (1993). N.º 1, junio 1993.

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2016