

This work is licensed under the Creative Commons 
Attribution-NonCommercial 2.5 Canada License

El discurso nacionalista en el cómic mexicano, *Águila Solitaria*

**Ross Swanson
Dra. Victoria Ruétalo
Honours Thesis
27 de abril de 2013**

Introducción

En un artículo, el artista Ricardo Peláez considera que el cómic mexicano es una de las voces más elocuentes que hablan por el país (Peláez 205). Después de ver los datos que presenta, es difícil no estar de acuerdo con él: según el creador de historietas, México se encontraba entre los países donde los cómics más se leían; de hecho, sólo Japón lo superaba al tener el índice de lectura más alto (Peláez 205). Irene Herner de Larrea, en su libro *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México*, apoya la afirmación de Peláez: según los datos compilados por la estudiosa mexicana, en 1976 se publicaban más de 70 millones de historietas y fotonovelas en el país cada mes, es decir, más de un ejemplar por mexicano (IX). El crecimiento del medio en esta década también es asombroso; en 1970 se vendían 28 millones de cómics por mes (Herner 112). Para escribir su libro, publicado en 1979, Herner examinó 204 títulos semanales y mensuales que, según ella, representaron una “buena parte de la producción total” (119). Con tanta presencia en el mercado mexicano, el cómic es definitivamente un medio que merece estudio.

En las tablas de estadísticas de Herner aparece un título en particular: *Águila Solitaria* (116). En 1976, la publicación de Editorial RaCaNa contaba con un tiraje de tan sólo 848 400 ejemplares por mes – nada comparado con los 8 000 000 de ejemplares del legendario *Kalimán*, pero bastante impresionante comparado con los conocidos cómics *Chanoc* y *Memín Pengüín* (800 000 y 320 000 ejemplares mensuales respectivamente). (Herner 116-118). Además, entre los cómics de su género (los westerns) *Águila Solitaria* estaba en segundo lugar después de *El llanero solitario* (Herner 120). Un par de años más tarde, Harold Hinds y Charles Tatum realizaron un sondeo entre los vendedores de cómics de la Ciudad de México y de varias ciudades en el estado de Morelos. Según los académicos, *Águila Solitaria* era un “smashing success, which far outsold the older Western favourite, *El Payo*” (20).

¿De qué se trata esta misteriosa historieta? *Águila Solitaria*, escrita por Víctor Fox (seudónimo de Héctor González Dueñas), apareció en los puestos de periódicos en 1976, el mismo año en que Herner recopilaba sus estadísticas. Víctor Fox, ganador de varios premios por sus guiones de historietas, había sido uno de los principales guionistas de los cómics y programas de radio de *Kalimán: el hombre increíble* (Hinds y Tatum 32). Y aunque *Águila Solitaria* nunca logró la popularidad de *Kalimán*, es llamativo que tuvo tanto éxito en su primer año. Al parecer, la popularidad de la serie incrementó: siguió publicándose semanalmente hasta finales de los años ochenta y llegó a un total de 874 episodios. A partir de 1979, Editora Cinco en Bogotá reimprimió 759 episodios para el público colombiano e hispanoamericano (“*Águila Solitaria* (1976)”).

El héroe de la serie, que también se llama *Águila Solitaria*, es un indígena del oeste del territorio que actualmente es Estados Unidos. Se supone que la acción toma lugar en la segunda mitad del siglo XIX ya que hay referencias a la construcción del ferrocarril transcontinental en Estados Unidos, pero el tiempo nunca se especifica y elementos anacrónicos y no relacionados al escenario (como piratas en buques de vela por ejemplo) son comunes. *Águila Solitaria* usa pantalones de piel y una aljaba sostenida por un arnés de cuero abrochado con una insignia que lleva la imagen de una cabeza de águila. Como habrán adivinado, su arma de elección es un arco con flechas. Siendo tan sólo un niño y después de perder a su familia y tribu entera en un ataque sangriento llevado a cabo por el blanco ‘El Manco’ Rocky Morgan, el protagonista es adoptado por una familia de águilas. En un nido en las cimas de las montañas aprendió el idioma de las águilas y a volar con la ayuda de una capa de plumas. Su misión como adulto es vengarse de Rocky Morgan por la violenta muerte de su familia y tribu. Tiene una esposa, Shiu (una princesa india) y un hijo, Kei. En sus andanzas y aventuras es acompañado por su ingenioso caballo Pinto y su leal hermana águila, Toky. Juntos,

conocen a tribus y personajes reales e imaginarios. Cuando finalmente logra eliminar a Morgan y se dedica con devoción a la interminable pero apasionante tarea de defender a sus “hermanos de raza india.”

Aunque publicado en México, *Águila Solitaria* parece tener pocos vínculos con su país de origen. La acción toma lugar en el oeste de Estados Unidos y los personajes provienen de allí: los indios de la historieta viven en tipis, cazan búfalos y gran parte de los antagonistas son pioneros anglosajones que viven en pueblos fronterizos típicos de las películas western. No es muy sorprendente que Irene Herner lo clasifique como un western —este género tan ligado con Estados Unidos— junto con populares cómics estadounidenses de la época como *El llanero solitario*, *Héroes del Oeste*, *Gene Autry* y *Hopalong Cassidy* (120). No obstante, si consideramos que su protagonista es indígena, *Águila Solitaria* podría ser un ‘western revisionista,’ un subgénero que surgió en los años sesenta y setenta para rebatir algunos de los estereotipos negativos (sobre todo sobre indígenas) presentes en el western tradicional (Valdez Moses 264). Sin embargo, cuando uno toma en cuenta los superpoderes de Águila —su capa de plumas que le permite volar, sus conocimientos de la lengua de las águilas y sus capacidades de combate superhumanos— un vínculo con el género de superhéroes también es evidente. Está claro que *Águila Solitaria* no es sólo un western ni puramente un cómic de superhéroes sino más bien una obra híbrida que integra elementos de los dos géneros.

A juzgar sólo por sus aspectos exteriores, *Águila Solitaria* parece ser una pobre copia mexicana de los populares cómics extranjeros que llenaban los estantes de los puestos de periódicos de la época; a primera vista, no parece tener nada que ver con México y lo mexicano. Sin embargo, yo propongo que en realidad representar la nación mexicana es una de las preocupaciones más grandes de la historieta. Como veremos, a través de una alegoría que establece un vínculo entre Águila y México, evocando las figuras de su pasado indígena, la

historieta reproduce muchos elementos de los discursos nacionalistas e indigenistas de las décadas posteriores a la Revolución mexicana. Para explicar más a fondo esta conexión, tras un breve recorrido por los discursos nacionalistas de pensadores como José Vasconcelos y Manuel Gamio, examinaré esta alegoría y como la caracterización de Águila como un héroe indio ideal nos sugiere como debería ser el mexicano ideal también. Después, analizaré cómo el proyecto de asimilación y mestizaje se ve reflejado en el cómic. Luego abordaré la cuestión de hibridez en la obra, cómo la combinación de géneros y la mezcla de territorios y culturas también pueden contribuir al discurso nacionalista que se encuentra en el cómic. Finalmente, trataré de explicar por qué los discursos nacionalistas se invocaron en la obra, refiriéndome al contexto histórico e industrial en que se publicó *Águila Solitaria*.

Nacionalismo posrevolucionario e indigenismo

El discurso nacional durante gran parte del siglo XX tiene sus orígenes en el violento conflicto armado que fue la Revolución mexicana. Después de diez años de guerra devastadora, entre 1910 y 1920, los miembros de la élite mexicana buscaban formas de modernizar el país y de consolidar la identidad nacional. Como explica Alexander Dawson en su libro *Indian and Nation in Revolutionary Mexico*, la Revolución había dejado en claro que las desamparadas masas indígenas del país eran capaces de influir en la vida política mexicana. Los indígenas habían formado gran parte de los ejércitos revolucionarios (Dawson 3): se rumora incluso que Emiliano Zapata, uno de los principales líderes revolucionarios, sabía náhuatl (López y Rivas). Fue evidente que una nueva visión de México, que permitiría al gobierno central dominar todas las regiones del país (especialmente aquellas con poblaciones indígenas importantes) era necesaria (Dawson 3). En un intento por complacer a los indios, este proyecto nacional implicó un rechazo de la exaltación de tradiciones europeas y una nueva preocupación por el pasado

precortesiano de México. Un grupo de reformadores, los llamados “indigenistas,” vio en este pasado indígena y en algunas prácticas folclóricas una base para la elaboración de mitos nacionales, pero consideró otros aspectos de las culturas indígenas un estorbo para el desarrollo y el logro de la modernidad (Dawson xvii). Mientras los indigenistas se apropiaron de algunos aspectos culturales de los indígenas para usar en su proyecto nacional, también trataron de modernizar a estos pueblos, lo que significaba efectivamente asimilarlos a la nación (Dawson 3).

Uno de los pensadores más influyentes de esta vertiente fue José Vasconcelos. El escritor fue nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes de la Universidad Nacional de México en 1920 y luego tomó cargo de la Secretaría de Educación Pública, un puesto que le permitió realizar reformas importantes en la educación popular de la posrevolución y patrocinar el conocido movimiento muralista. En 1925 publicó su obra más renombrada, *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Según la teoría de Vasconcelos, los habitantes autóctonos de América son los descendientes de la civilización perdida de la Atlántida (17). Argumenta que antes esta raza dominaba el mundo, pero los indígenas de nuestros días representan sólo las ruinas obsoletas de aquella civilización (Vasconcelos 17). En el mundo de los años 20, dos razas dominaban : la inglesa y la española, “los dos tipos de humanos más fuertes y más disímiles” (Vasconcelos 21). América sería el campo de batalla entre estos dos grupos, el lugar donde el futuro de la humanidad se determinaría (Vasconcelos 21). La única forma en la cual la raza ‘española’ podría ganar esta batalla sería a través de la fusión de las razas indígena e hispana para crear una raza más vigorosa, lo que llamó ‘la raza cósmica’ (Vasconcelos 30). Aunque una vez fueron “ilustres atlantes” los indios ya “se durmieron hace millares de años para no despertar” y “no [tenían] otra puerta hacia el porvenir que la puesta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la

civilización latina” (30). Pero la fusión de razas sola no sería suficiente para ganar contra los anglosajones: los pueblos hispanohablantes tendrían que unirse bajo la “civilización latina.” Por lo tanto, el nacionalismo “latino” debería arraigarse no en los héroes de la independencia, sino en “Cuauhtémoc y Atahualpa” y más importante, “su fuente hispánica” (Vasconcelos 24). Claro, el otro fundamento del patriotismo iberoamericano debería ser este mismo conflicto entre los mundos anglófono e hispanohablante: “Si nuestro patriotismo no se identifica con las diversas etapas del viejo conflicto de latinos y sajones, jamás lograremos que sobrepase los caracteres de un regionalismo sin aliento universal y lo veremos fatalmente degenerar en estrechez y miopía de campanario e inercia impotente de molusco que se apega a su roca” (Vasconcelos 24). Después de considerar este libro, no debería sorprender que en las décadas siguientes a la publicación de *La raza cósmica*, Vasconcelos simpatizó con la Falange española y publicó una historieta abiertamente pro-nazi con el apoyo del gobierno de Alemania (Aurrecoechea y Bartra 75-77).

Vasconcelos, no fue el único que escribía sobre el papel del indígena en la nueva nación mexicana. En 1916, el antropólogo Manuel Gamio escribió su libro *Forjando patria*. Este libro también fue clave: un año después el presidente Álvaro Obregón lo declaró una lectura obligatoria para todos los mexicanos (Dawson 7) y a Gamio se le encomendó la creación de la nueva Dirección de Antropología. Así Gamio, junto con su equipo de cuarenta jóvenes intelectuales, pudo llevar a cabo sus proyectos científicos de índole nacionalista (Dawson xxiii). En *Forjando patria*, Gamio resume su visión de un México unido por una homogeneidad racial, algo que se lograría a través del mestizaje (Gamio 14). Las semejanzas aquí con Vasconcelos son claras. Gamio también propuso un proyecto de envergadura latinoamericana (Gamio 19). Sin embargo, el antropólogo no vio el mestizaje tanto como un proceso de fusión racial o biológica, sino que para él se trataba más bien de una fusión cultural.

Según el antropólogo fue necesario que el indio aceptara completamente las nuevas formas de vida ejemplificadas por los mestizos y blancos (Gamio 39). Para facilitar estos cambios hacía falta un esfuerzo tanto de parte de los indígenas como de los blancos y mestizos (pero especialmente de los indios):

Para incorporar al indio no pretendemos ‘europeizarlo’ de golpe; por el contrario ‘indianicémonos’ nosotros un tanto para presentarle, ya diluida con la suya, nuestra civilización, que entonces no encontrará exótica, cruel, amarga e incomprensible. Naturalmente que no debe exagerarse a un extremo ridículo el acercamiento al indio. (Gamio 172).

Forjando patria, quizá más que *La raza cósmica*, muestra una preocupación con cómo debería ser un México y un mexicano ideal. Gamio dedica capítulos enteros a cuestiones como el arte, la historia, la religión católica, las leyes y constituciones de América Latina, las mujeres mexicanas, la industria y los trabajadores del país.

En síntesis, después de examinar *La raza cósmica* y *Forjando patria*, vemos que en el discurso nacional posrevolucionario algunas características se destacan: primero, era un claro intento por establecer mitos nacionales basados en el pasado prehispánico; segundo, pretendía definir y prescribir como debería ser un México y un mexicano ideal; tercero, mostraba una preocupación por la modernización y homogeneización del país mediante un proceso de mestizaje racial y cultural; y, finalmente, se trataba de un proyecto no solamente mexicano sino también latinoamericano que se determinó en parte por su oposición a la dominación de Estados Unidos del continente.

Alegoría y nacionalismo

Nuestra tarea aquí será demostrar como *Águila Solitaria* incorpora los elementos discursivos evidenciados en el apartado anterior a su narrativa textual y visual. Para realizar

esto, es necesario primero examinar una alegoría que se refiere al México prehispánico y que sirve como una base para entender el resto de la historieta como una obra nacionalista que hace referencia al contexto mexicano.

Esta alegoría está presente desde el primer episodio de *Águila Solitaria* que empieza con un retrato del “altivo guerrero piel roja...Águila Solitaria, El Vengador” que cabalga hacia



Fig. 1. Nube Blanca muere en las llamas (Fox 1: 15).

las montañas del norte en busca de su enemigo jurado, ‘El Manco’ Rocky Morgan (Fox 1: 1). En el momento en que se menciona su nombre, los pensamientos del héroe nos llevan a su niñez y la fuente de su rencor, la masacre de la tribu de Águila Solitaria a manos de Rocky Morgan y sus secuaces asesinos (Fox 1: 3-4). En los recuerdos del héroe, vemos como los blancos llegaron a los tipis de la aldea de Águila y mataron a todos en un intento de forzar a su padre, Nube Blanca —jefe de la tribu— a revelar la ubicación de una mina de oro (Fox 1: 5). Después de

matar a todos, salvo a Nube Blanca y al joven Águila (quién logra esconderse), Rocky Morgan captura al jefe, lo ata a un árbol y le grita que revele sus secretos, torturándolo con su gancho que toma el lugar de la mano ausente (Fox 1: 12). Cuando Nube Blanca se niega a emitir

sonido a pesar de la terrible tortura, los blancos deciden recurrir al fuego (Fox 1: 15). En una escena icónica, vemos a Nube Blanca, atado al árbol mientras muere lentamente en las llamas (véase figura 1). Los blancos, sin haber encontrado el oro que buscaban, queman el resto de la aldea y la abandonan. Águila es el único sobreviviente de la matanza y jura que algún día se vengará de Rocky Morgan (Fox 1: 18-21).

En este episodio vemos semejanzas con la historia de la conquista del imperio Azteca y de la muerte de Cuauhtémoc, un líder militar mexica y el último *tlatoani* (~rey) de Tenochtitlan. Según Paul Gillingham en su libro *Cuauhtémoc's Bones: Forging National Identity in Modern Mexico*, Cuauhtémoc ('águila que descendió' en náhuatl) cuenta entre los principales héroes nacionales mexicanos y se ha considerado una fuente de la 'mexicanidad' (183). Gillingham cuenta que, después de conquistar Tenochtitlan, los conquistadores españoles tomaron preso a Cuauhtémoc y se sirvieron de su autoridad para consolidar su poder sobre la ciudad y la región. Cuando los conquistadores ocuparon Tenochtitlan, no encontraron tanto oro como habían esperado. Descontentos, sospecharon que Cuauhtémoc, tal vez en cooperación con Hernán Cortés, había escondido el oro. Para obligar al *tlatoani* a revelar la localización del oro, lo torturaron quemándole los pies y las manos (Gillingham 34). Más tarde, Cortés lo condenó a muerte, pues temía una sublevación entre los pueblos mexica y maya. Al poco tiempo ahorcaron a Cuauhtémoc en un árbol junto con otro líder mexica (Gillingham 40-43).

Las similitudes entre Cuauhtémoc y *Águila Solitaria* son obvias e intencionales —se extienden hasta a las imágenes concretas. La representación visual de Águila en el cómic, con su capa de plumas, se asemeja mucho a las representaciones de Cuauhtémoc. Por otra parte, estas representaciones tienen mucho en común con las de los 'guerreros águila' mexicas en los antiguos códices (compare figuras 2, 3 y 4). Todos llevan plumas que les dan el aspecto de un

águila, son fuertes y listos para la batalla. Águila Solitaria y Cuauhtémoc por lo menos tienen una cierta mirada ‘altiva’ y desafiante. La gran diferencia es que mientras Águila usa su puñal y arco y flechas, Cuauhtémoc y el guerrero águila usan armas aztecas tradicionales: una lanza y una macana respectivamente.

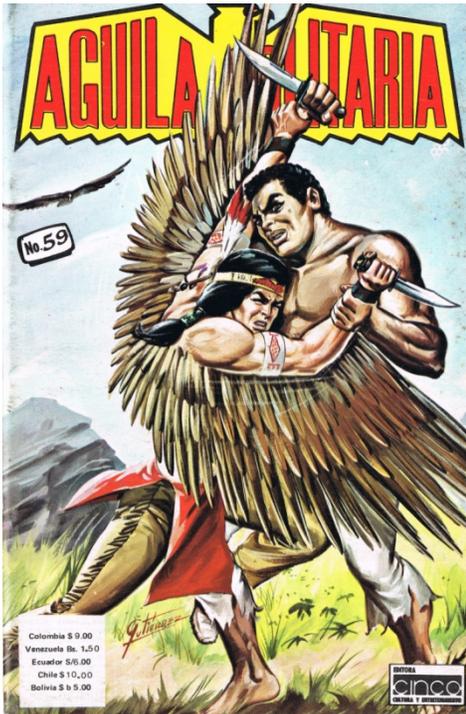


Fig. 2. Águila lucha contra el negro Clay (Fox 59).



Fig. 3. Helguera, Jesús. *Cuauhtémoc*. Colección particular. 1944. *La obra de Jesús Helguera*. Np. 12 de febrero de 2010. Web 29 de abril de 2013.



Fig. 4. Guerrero águila. *Lienzo de Tlaxcala* (48). En *Antigüedades Mexicanas*. Ed. Alfredo Chavero. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892. Impreso

Si comparamos la historia de Cuauhtémoc con la del primer episodio del cómic, vemos un vínculo incuestionable entre Nube Blanca y el líder mexica: ambos son los dirigentes de comunidades sitiadas por extranjeros en busca de oro, son torturados quemándoles los pies (con motivo de esta búsqueda desenfrenada de oro) y mueren atados a árboles. De esta manera, si Nube Blanca representa alegóricamente a Cuauhtémoc en *Águila Solitaria*, el personaje principal *se transforma en el hijo alegórico de Cuauhtémoc*. Así, Águila Solitaria puede verse también como representante de México, ya que Cuauhtémoc, como fuente de la mexicanidad

en el imaginario nacional, puede ser considerado el padre espiritual de la nación. Por otra parte, dada la oposición entre Águila y Rocky Morgan, éste último toma el lugar de Cortés en la obra, y por extensión representa a España y otros poderes imperialistas (como EEUU por ejemplo, país del cual Morgan es ciudadano). De la misma forma en que Águila Solitaria lucha contra Rocky Morgan y otros pioneros estadounidenses que colonizan sus tierras, México luchó contra la opresión colonial y ganó su independencia de España.

Las implicaciones de evocar a Cuauhtémoc, sobretodo en un contexto que lo pone en oposición a un poder imperial como el que representa Rocky Morgan, son poderosas, especialmente para el público mexicano. El héroe ha sido venerado en México desde la época colonial. En 1680, Cuauhtémoc apareció en una serie de arcos triunfales que el criollo Carlos de Sigüenza y Góngora hizo construir para celebrar la llegada del nuevo virrey a la ciudad de México. Desde entonces ha sido un símbolo de resistencia, constancia y abnegación (Gillingham 174). Porfirio Díaz hizo erigir una estatua de Cuauhtémoc en el Paseo de la Reforma en México, D.F. en el año 1887 para conmemorar el cuatricentenario de la llegada de Colón a América. Ann de León afirma que esta estatua representaba la independencia de México de España (“Archeology, Monuments...” 41-42). En la época posrevolucionaria, Cuauhtémoc se convirtió en uno de los principales y más duraderos héroes nacionales. Figuraba también en los murales nacionalistas de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y el presidente Lázaro Cárdenas y General Miguel Santa Ana les dieron el nombre Cuauhtémoc a sus hijos (Gillingham 178-179). Tras el supuesto descubrimiento de la tumba del último emperador azteca en Ixcateopan, Guerrero, el año 1950 se declaró “El año de Cuauhtémoc” (Gillingham 183). Aún en 1976, el mismo año que se estrenó *Águila Solitaria*, el presidente Luis Echeverría evocó a Cuauhtémoc como símbolo de la resistencia a la dependencia y explotación neo-colonial (Gillingham 192). Al vincular a Águila con Cuauhtémoc, se

establece un vínculo entre el personaje del cómic y la nación mexicana a través del pasado indígena del país. La existencia de este vínculo es un legado de los proyectos nacionalistas que utilizaron este pasado como una base para la creación de mitos nacionales. Pero también la figura de Cuauhtémoc – un símbolo de resistencia contra España y el imperialismo - contribuye a la idea de la pugna entre Águila Solitaria/México y Rocky Morgan/Estados Unidos, la cual recuerda particularmente los escritos de José Vasconcelos.

Caracterización en *Águila Solitaria*

Pero este vínculo alegórico también nos permite observar como el México y mexicano ideal se imaginaban en la obra de Víctor Fox. Como Águila se estableció como el hijo alegórico de Cuauhtémoc, también es un representante de México (otro ‘hijo’ del emperador azteca). Por lo tanto, a través de la caracterización de Águila como un héroe indio ideal, podemos ver como Fox imaginó el México y el mexicano ideal. La caracterización de los personajes blancos en la obra también establece cómo el autor veía a los antagonistas de *Águila Solitaria*: los ‘gringos’ imperialistas. Como el enfoque de este trabajo se relaciona principalmente a lo mexicano, dedicaré más tiempo a la caracterización de Águila que a Rocky Morgan y los blancos. Sin embargo, la caracterización de ambos personajes es importante para entender a fondo el discurso nacionalista de la obra ya que Águila no se define solamente por lo que es, sino también por lo que no es. Empecemos con la caracterización del protagonista que nos indica (alegóricamente) como debería ser un mexicano ideal.

A lo largo del cómic, la imagen de Águila como indio ideal se expresa a través de un conjunto de reglas de conducta que Águila llama “la ley india” que se evocan en numerosos episodios. En este análisis, hablo de la ley india de forma muy general. Aunque algunas conductas del protagonista hacen parte explícitamente de la ley india (porque Águila lo dice),

yo considero que otras también pueden considerarse como parte de estas reglas ya que Águila siempre actúa en concordancia con ellas y espera lo mismo de sus “hermanos de raza india.”

Una de las reglas más evidentes de la ley india es el típico grito de guerra de Águila “¡Matar o morir!” o en su otro variante “¡Vencer o morir!”. En el tercer episodio se muestra como Águila aprendió a seguir esta regla mientras vivía con las águilas en el ambiente cruel del mundo natural (Fox 3: 24). Aunque el grito de guerra puede parecer poco compasivo, en la mayoría de los casos se evoca como una llamada a la valentía para animarse a sí mismo y a sus compatriotas indígenas a resistir la colonización despiadada del hombre blanco. Sin embargo, “¡Matar o morir!” también tiene otra cara. Aunque Águila está dispuesto a matar para defenderse (y para vengarse), en otros casos evitará la lucha y el uso de fuerza, especialmente cuando se trata de conflictos con sus hermanos de raza. En esta misma línea, la ley india prohíbe “mata[r] sólo por ganar riquezas” (Fox 45: 29). Así, se retrata a México vía Águila Solitaria como un país pacífico, pero siempre listo a defenderse.

Otro aspecto del código de conducta de Águila (que no se detalla explícitamente como tal pero que constituye siempre una preocupación para el personaje) es el cumplimiento de sus promesas y deberes. De hecho esto es lo que más motiva sus acciones, por lo menos en los primeros episodios de la serie: Águila prometió a su padre antes de que éste se falleciera que se vengaría de Rocky Morgan. El cumplir con este deber no es fácil. No logra matar a Rocky Morgan antes del episodio treinta y uno y para lograr su propósito ha dejado a su joven y hermosa esposa Shiu sola con Toky, su hermana águila, como la única compañía de ella (Fox 6: 14).

La devoción de Águila a sus promesas también se evidencia en una serie de episodios en que Águila ayuda a un par de gambusinos que buscan el oro perdido de la “tribu quechua” (Fox 125: 27). Después de una pelea brutal, Águila se encuentra a punto de morir, pero un

gambusino y su hija lo encuentran y lo curan. Puesto que los blancos le salvaron la vida, Águila se ve obligado a ayudarles a encontrar el oro de los quechua, indicado sobre un mapa. Lo que hacían los quechuas (una categoría indígena asociada con los Andes) en América del Norte no parece preocuparles ni a Águila ni a los gambusinos. Aunque Águila solitaria normalmente no hubiera ayudado a los blancos en su búsqueda de tesoro, en este caso los ayuda para pagarles la deuda que les debía por haberle salvado la vida (Fox 125: 32). Claro, cumplir con su promesa implica muchas otras aventuras que se desarrollan durante siete episodios.

Cumplir con su deber también significa ser un esposo y un padre devoto. Y aunque la devoción de Águila a su familia podría ser cuestionada, ya que los deja durante largos periodos de tiempo para emprender sus aventuras, corregir injusticias y vengarse de Rocky Morgan, hay que admitir que Águila demuestra un asombroso nivel de fidelidad a Shiu a pesar de las multitudes de hermosas mujeres semidesnudas que encuentra y que se enamoran de él con desconcertante rapidez. Además, pese a sus innumerables viajes a tierras remotas, Águila siempre logra regresar a su familia justo cuando más lo necesitan, bien sea para rescatar a Shiu y Kei de lobos hambrientos (Fox 32), piratas traficantes de esclavos (Fox 53), o cazadores de cabezas (Fox 720).

Esta devoción de Águila para su familia se extiende igualmente a la adoración de su dios, “el Gran Espíritu de las Praderas del Cielo” (sabemos que esto significa “Dios” gracias a la clarificación del autor vía una nota a pie de página). Aunque se observa en varios episodios, esta devoción es clara en el episodio cuarenta y ocho en que Águila mata a Zuká, un brujo cheyene que se hizo pasar por un dios a fin de enriquecerse. Zuká había convencido a la hermosa jefa de una tribu de mujeres guerreras que debía adorarlo. Parte de esta adoración fue el conquistar a otras tribus y llevarle todo el botín que ganara. Indignado, Águila mata a Zuká y

revela su verdadera identidad (Fox 48: 26-27). Así, el personaje de Águila como representante alegórico de México nos enseña como debe ser todo buen mexicano: un cristiano, un padre y un esposo devoto además de un ciudadano responsable que siempre cumple con sus promesas.

La última regla de la ley india, y la que lleva a muchos problemas (o aventuras) al protagonista es la necesidad de proteger a los inocentes y corregir injusticias. Esta regla se antepone a todas las otras. En el episodio diez, Águila está a punto de vengarse de Rocky Morgan cuando uno de los traicioneros amigos blancos de Rocky amenaza con matar a una mujer inocente si Águila no deja a Rocky en libertad. Las palabras del narrador dicen mucho: “Águila solitaria está en la duda de cumplir su juramento, o evitar la muerte de aquella mujer inocente...No tiene ninguna relación con ella, pero se conduce al mirarla aterrorizada...” (Fox 10: 4). La decisión de Águila es definitiva: “¡No seré yo quien cause la muerte de una inocente!” (Fox 10: 5). Rocky Morgan escapa, pero Águila ha salvado la vida de la indefensa mujer. En el episodio ochenta y nueve, después de capturar al “gran jefe blanco” Búfalo Bill y entregarlo a los Pies Negros en cambio de la libertad de Shiu y Kei, toda la familia está reunida de nuevo, por fin. Águila sabe que los Pies Negros torturarán a Búfalo Bill antes de sacrificarlo a sus “dioses paganos” pero la dicha de estar con su familia vence sus sentimientos de culpabilidad; después de todo, “matar o morir” es la ley india (Fox 89: 14-15). Pero una vez fuera de la aldea de los Pies Negros, se da cuenta que nunca podrá quedarse permanentemente con su familia —“hay tantas injusticias en nuestra tierra que no tengo derecho a estar tranquilo en mi casa...”— y se pone a reflexionar sobre el cruel sacrificio de Búfalo Bill del cual él es responsable (Fox 89: 17 - 21). En la mañana, otra vez abandona a Shiu diciéndole que “No hay tiempo de pensar en nosotros mientras otros sufren y mueren” (Fox 89: 26). Estos episodios muestran otro valor de Águila y del mexicano que lo pone otra vez en oposición a los pioneros blancos y Estados Unidos: la justicia. México se ve a través de *Águila Solitaria* como una

sociedad justa que protege a los inocentes. En Estados Unidos, en cambio, la justicia es una farsa (la matanza impune de la tribu de Águila es un ejemplo).

Ninguna de las relaciones que tiene Águila con los blancos pueden considerarse amistosa. Efectivamente, Rocky Morgan y los otros blancos se muestran en oposición directa a Águila y se caracterizan por su avaricia, maltrato de las mujeres y su crueldad.

La avaricia es la motivación en casi todo momento de Rocky Morgan. Ya vimos en el primer episodio como cometió atrocidades de una crueldad impensable para obtener el oro de Nube Blanca. También en el episodio 30, Rocky Morgan es motivado por la avaricia. En este episodio Águila descubre que Rocky Morgan engañó a un grupo de buscadores de oro. El “cara-pálida” había prometido llevarlos a la pobre gente a un yacimiento de oro en cambio de \$5000 (Fox 30: 10). Cuando llegan a los supuestos yacimientos, se ve el oro en las rocas. Sin embargo, pronto aprendemos que, en realidad, Morgan sólo había disparado polvo de oro contra las rocas para hacerlos creer a los gambusinos que eran vetas de oro (Fox 30: 13). La avaricia de Rocky Morgan lo lleva a aprovecharse de un grupo de gambusinos ingenuos, pero más sorprendente aún es la ceguera que causa la ambición de estos. Águila trata en varios momentos de advertir a los blancos de la trampa , pero ninguno quiere hacerle caso y terminan burlados por Morgan (Fox 30: 12).

El oro no es lo único que desean los ‘cara-pálida.’ Los blancos en Águila Solitaria también son muy lascivos y no vacilan en abusar de las mujeres. En el episodio siete, por ejemplo, Rocky Morgan engaña a un viejo y su hija y les roba su dinero. Cuando el viejo se da cuenta de la traición, Rocky lo mata y trata de violar a su hija (Fox 7: 13). En el siguiente episodio, trata de violarla de nuevo y la golpea (Fox 9: 14). En muchas ocasiones, los blancos toman presas a las indias para ‘hacerlas sus esposas.’ Esto es el caso en una serie de episodios en que piratas secuestran a tribus enteras de indios para vender los hombres como esclavos y

violar a las mujeres (y después venderlas a ellas también) (Fox 50: 3). La esposa de Águila, Shiu, se encontraba entre las prisioneras y casi fue violada (Fox 51: 9). En estas situaciones, los blancos tratan a las mujeres indias como si fueran animales. Uno podría afirmar que tratan a los indios también de esta manera, pero en el caso de las mujeres es mucho más explícito. Para citar un primer ejemplo, el Capitán Morgan (de los piratas traficantes de esclavos) comenta “Aunque las indias no tienen sentimientos porque son como animales, me divertiré con ella” (Fox 51: 5). En el episodio dos, un explotador blanco le dice a su futura esposa india (por obligación), “Yo te domaré como a potro salvaje, ja, ja, ja” (Fox 2: 18).

La crueldad también es común a manos de los blancos. En una serie de episodios que mencioné arriba, Águila lucha contra un bando de piratas en el río Misisipi que cazan los indios de los alrededores para venderlos como esclavos. En uno de estos episodios, vemos como los piratas blancos maltratan violentamente a los prisioneros indios golpeándolos sin piedad y dándoles patadas en las cabezas (Fox 51: 4-5). Cuando el Capitán Morgan trata de violar a Shiu, ella le pega un tiro (pero no lo mata). Furioso, el Capitán ordena que la aten al mástil del barco para torturarla con una espada calentada, quemándole la espalda desnuda hasta que se desmaya (Fox 52: 5-6). Luego la suspenden del mástil del barco pirata como el cebo en una trampa para capturar a Águila (Fox 52: 29). Cuando éste viene para rescatar a su esposa los piratas lo toman preso, lo atan al mástil y el Capitán lo tortura cruelmente con un látigo (Fox 53: 19-20).

Así es el retrato de Estados Unidos que se pinta en *Águila Solitaria*: un país de avaros violadores de mujeres, que no dudan en explotar, esclavizar y torturar a los indios para ganar un poco de plata (u oro). El mensaje al lector de *Águila Solitaria* es evidente: en las palabras de Águila, “Mal negocio es pactar con el hombre blanco... El hombre blanco roba, mata y traiciona siempre” (Fox 2: 5).

Esta caracterización demuestra dos aspectos del discurso nacionalista: por un lado muestra una oposición a Estados Unidos; por el otro, las acciones de Águila que representa a México alegóricamente glorifican la nación y la muestran como el hogar de ‘los buenos.’ Águila (y entonces México también) es pacífico, pero no cobarde; honesto y devoto tanto a la familia como a Dios y, ante todo, justo.

Indigenismo, asimilación y mestizaje

La retórica sobre el mestizaje, un elemento esencial de los textos de Gamio y Vasconcelos, también aparece en *Águila Solitaria*. Mientras Rocky Morgan y los otros personajes blancos en el cómic se caracterizan todos de más o menos la misma manera, lo mismo no se puede decir de los personajes indígenas. En la historieta, Águila sí representa a México, pero sus “hermanos de raza india” no. De hecho, a pesar de las afirmaciones de amistad de Águila, sus aventuras incluyen tantos conflictos con los indios (o quizá más) como con los blancos. La ley india es a menudo la raíz de aquellos enfrentamientos: cuando un personaje indio no se conforma con el código de conducta de Águila, el héroe se ve obligado a corregir el error. De esta manera, Águila toma un rol modernizador y civilizador ante los demás indios del texto y encarna las políticas asimilatorias y modernizadoras de la época posrevolucionaria.

En casi todos los casos, los ‘errores’ de los indígenas corresponden a prácticas ‘bárbaras’ que se han atribuido a los pueblos originarios de América desde tiempos coloniales. Como subraya Olive Patricia Dickason en su libro *The Myth of the Savage*, desde los días de Colón y Vesputio la dicotomía de la superioridad de europeos civilizados contra los inferiores y bárbaros indios fue una manera de justificar la conquista de América y la imposición del poder colonial (xiii). Podría afirmarse que los europeos consideraron ‘bárbaro’ todo aquello

que no pertenecía a su propia cultura, aunque algunas prácticas en particular se destacaron como particularmente salvajes: la desnudez, la falta de religión (o una religión demoníaca), y el canibalismo (Dickason 21, 24, 30). Estas mismas se ven retratadas en numerosos personajes indígenas de *Águila Solitaria*. Como tal, Águila, al oponerse a estas prácticas desempeña un papel civilizador.

En la serie los blancos se diferencian visualmente de los indios principalmente a través de sus vestuarios. Bien que los blancos se visten de un estilo típicamente ‘occidental,’ los indios se visten de ropa estereotípicamente indígena: llevan paliacates, plumas y ropa de piel. Los indígenas normalmente tienen más piel descubierta que los blancos, sobretodo las mujeres. Es verdad que las mujeres blancas también se visten con menos pudor que los hombres blancos. La hija del gambusino que buscaba el oro quechua descrito anteriormente es un buen ejemplo: en el episodio ciento veinticinco aparece bañándose en un río y normalmente lleva una camisa ajustada que revela su abdomen. Sin embargo, esta representación no se compara con la de las mujeres indígenas que normalmente usan sólo una falda corta de piel y cubren sus senos con su cabello largo. En algunos casos aparecen completamente desnudas. Esto se puede atribuir en parte a motivos económicos, pues es bien sabido que el sexo vende. No obstante, creo que la desnudez en la obra tiene un función más profunda: obviamente se trata no solamente de una explotación del cuerpo de la mujer, sino que las consideraciones raciales también juegan un papel importante (las mujeres indígenas llevan menos ropa que las mujeres blancas).

En varios casos, aquellas mujeres que representan una amenaza para Águila suelen llevar menos ropa de lo normal. Este es el caso de la “extraña y hermosa mujer”, Tahué, una adoradora de “Cue-Chá” (Hombre-coyote, aclara la nota al pie de página) que se bautiza “la diosa del fuego” (Fox 12: 7-8, 12). Mientras cura las heridas de Águila, Tahué se enamora de él y se niega a dejarlo irse de su reino subterráneo en la “montaña mágica.” Eventualmente,

Águila encuentra a otros presos en la montaña que dicen que Tahué es una hechicera que mutila a los hombres, trata de convertirlos en animales y los sacrifica al dios Cue-Chá (Fox 13: 1-4). Luego, los prisioneros se rebelan contra ella y la mujer escapa con Águila de la montaña. Pero al salir de su reino, se transforma en una bruja vieja y fea que ataca a Águila. El hijo de las águilas no tiene otra opción más que defenderse y en la pugna Tahué cae de un precipicio, convirtiéndose en buitre antes de llegar al suelo. En los dos episodios en los que aparece Tahué, no lleva ni un artículo de ropa: sus senos son cubiertos por su cabello, y niebla cubre sus partes bajas.

También es el caso de una jefa de un grupo de guerreras, Tania, adoradoras del falso dios Zuká que aparecen en los episodios cuarenta y tres y cuarenta y cinco. Tania no lleva ropa en el episodio cuarenta y tres y apenas usa un bikini en el cuarenta y cinco. Las guerreras (que Águila condena: “¡La mujer jamás será guerrera! ¡Es la ley de nuestra raza!) sólo llevan taparrabos cortos (Fox 45: 11). Las relaciones de género aquí son interesantes y merecen investigación en otro estudio, pero para nuestro argumento vemos que Águila se siente amenazado por todas estas mujeres que le representan un peligro. Por eso se dibujan desnudas, puesto que son más ‘bárbaras’ y peligrosas que las demás de la serie.

El ejemplo de la esposa de Águila es un caso interesante y muestra el efecto que puede tener el protagonista sobre estas mujeres ‘salvajes.’ En el episodio cuatro, Águila es capturado por un grupo de guerreros “kechis” o “adoradores de osos” por haber matado a su oso sagrado que lo atacó (Fox 4: 2). El jefe de la tribu kechi, Oso Pardo lo condena a muerte y ordena que lo sacrifiquen a la merced de los osos sagrados (Fox 4: 13). Atado a un poste, espera a los osos hambrientos que seguramente le harán pedazos (Fox 4: 18). Pero de repente aparece Shiu, la bella hija del jefe, que corta sus ataduras y lo libera (Fox 5: 5). Luego, se descubre la traición de Shiu y su propio padre la condena a muerte por haberlo desafiado (Fox 5: 15). Águila, claro

está, salva a la joven y bella princesa y escapan de las garras de los osos y guerreros kechis (Fox 5: 22). Después de una noche de pasión (Fox 5: 30), Águila la lleva a su refugio secreto, un lugar edénico lleno de mariposas, venados y cascadas hermosas (Fox 6: 6). Pronto Águila tiene que irse otra vez en busca de Rocky Morgan y deja a Shiu sola con Toky (Fox 6: 13). Shiu no reaparece hasta el episodio diez, cuando, temiendo por la vida de su esposo, envía a Toky en su búsqueda. En este episodio, ya no aparece semidesnuda como antes sino con un vestido relativamente pudoroso que cubre su escote y llega hasta la mitad de su muslo (Fox 10: 31). El efecto civilizador de Águila aquí está claro; e igual de evidente es el uso de práctica ‘bárbara’ de las mujeres enemigas del protagonista de andar desnudas como base de su propia demonización.

El encuentro entre Águila, Shiu y la tribu kechi es significativo también con respecto a ideas religiosas en la obra. Águila condena el sistema de sacrificio humano de los adoradores de osos además de sus creencias politeístas. En el episodio cuatro, se dirige a sus captores con palabras claramente influidas por el cristianismo: “Hacen mal en adorar a un animal, el hombre es el rey de la creación. Sólo se debe venerar al Gran Dios de Todos Los Cielos” (Fox 4: 14). La lucha de Águila en contra de creencias religiosas que él no considera válidas también aparece en el episodio cuarenta y ocho. Aquí, Águila intenta demostrar a Tania (la jefa de las guerreras mencionada anteriormente) que su dios, Zuká, es un falso dios. Después de que ella lo llama, Zuká aparece en una nube de humo y Águila empieza a luchar con él (Fox 48: 15-24). Eventualmente nuestro héroe logra matarlo, y le quita la máscara de cabra que lleva para revelar que en realidad se trata de un jefe cheyenne que engañaba a Tania desde hace años (Fox 48: 26). Tania se arrepienta al ver la verdadera cara de su dios: “Me siento avergonzada de haber sido adoradora de un falso dios” (Fox 48: 27). Compasivo, Águila la reconforta, “Si reconoces tus errores, ya empiezas a caminar por el sendero de la justicia” (Fox 48: 27). Pero

este momento de felicidad y revelación no dura mucho, la bruja/esposa del fallecido envenena a Tania (Fox 48: 29). Desafortunadamente, aunque Águila mata a la mujer, no puede salvar la vida de la arrepentida (Fox 48: 30). No obstante, como siempre, cumple con su deber: “y las manos de aquel piel roja que saben matar y hacer justicia dan piadosa sepultura a aquella mujer guerrera” (Fox 48: 31). Al ofrecer su perdón a Tania y después darle “piadosa sepultura,” Águila empieza parecer menos a un guerrero indio, y más a un misionero que combate la idolatría y el paganismo donde sea que vaya.

Aunque odia a los falsos dioses, lo que Águila rechaza con más vehemencia es el sacrificio humano. Esto ya es evidente en los episodios con los kechis, en el caso de Búfalo Bill y los Pies Negros mencionado en el apartado anterior y aparece en otras varias ocasiones del cómic. A pesar de la amplia evidencia ya presentada sobre este hecho, me gustaría examinar un caso más que aporta un elemento interesante a la oposición de Águila al sacrificio humano y que lo vincula explícitamente con el pasado prehispánico de México. En el episodio 720, Águila lucha contra una tribu de “cazadores de cabezas” que habían secuestrado a Shiu y a Kei para sacrificarlos a su diosa de la muerte “Cuatli-cue.” Cuatli-cue es claramente una referencia a la diosa azteca, Coatlicue, cuya estatua se encuentra en el Museo Nacional de Antropología en México, D.F. Ann de León señala que la estatua (que representa a la diosa madre de Huitzilopochtli, uno de los principales dioses aztecas) fue percibida por viajeros europeos del siglo XIX como Alejandro de Humboldt y William Bullock como una diosa de la muerte y un símbolo de la barbaridad y monstruosidad del México antiguo, sobretodo con respeto a la práctica de sacrificios humanos (“Coatlicue” 269-275). Parece que Fox asigna un papel semejante a “Cuatli-cue” aquí. La presencia de la diosa en la obra es importante porque vincula el sacrificio humano en la obra - que como hemos visto reaparece a menudo - con

México, pero no al México moderno que encarna *Águila Solitaria*, sino a un México antiguo y bárbaro.



Fig. 5. *Águila* lucha con los caníbales deshumanizados (Fox 10: 21)

Los episodios diez y once atribuyen a los indígenas del mundo de *Águila Solitaria* una de las marcas más obvias y persistentes de seres “bárbaros”: el canibalismo. Herido después de un altercado con Rocky Morgan, *Águila* cae en un profundo abismo (Fox 10: 11-12). Pronto, es capturado por una tribu de caníbales llamada los “Jiu-ku” (que significa “buitres humanos”). Al verlos, *Águila* los confunde con animales – hasta emiten gruñidos. Los Jiu-ku parecen neandertales con sus frentes pronunciadas, malos dientes y postura encorvada, y armas primitivas de piedra (véase figura 5). Su jefe lleva un collar

elaborado con pequeños huesos y una calavera diminuta (Fox 10: 25). Como verdaderos cavernícolas, viven en las cavernas del muro del cañón (Fox 10: 24). El lector pronto aprende que no sólo comen a miembros de otras tribus, sino también de su propia tribu (Fox 10: 27). Con mucha astucia y la ayuda de Toky, *Águila* logra escapar de un pudridero donde lo habían tirado para esperar a que muriera (Fox 11: 8-19). De todas formas, el héroe tiene que luchar por su vida e intenta escalar el despeñadero para salir de la trampa mortal. Los caníbales lo persiguen, pero cuando uno de ellos tropieza y muere, los otros se olvidan de *Águila* y

comienzan a devorara su compañero (Fox 11: 25). Águila apenas logra escapar con su vida intacta. Aquí, los indígenas caníbales se asocian claramente con la barbarie, no sólo por las connotaciones bárbaras del canibalismo mismo, sino por la deshumanizada representación de los personajes como cavernícolas y en el hecho de que Águila los confunda con animales.

En el enfrentamiento entre Águila y estas prácticas bárbaras —la desnudez, la religión politeísta, el sacrificio humano y el canibalismo— se evidencia un vínculo con las políticas asimilatorias del nacionalismo posrevolucionario. De la misma manera como Águila rechaza ciertas prácticas de los indios del cómic y trabaja para imponerles lo que él considera bueno (‘civilizado’), los nacionalistas de la posrevolución rechazaron aquellos elementos de culturas indígenas que consideraron estorbos para la nación e imponían sobre ellos políticas de desarrollo que pretendían assimilarlos a la nación y a la modernidad. Como Águila es representante de la nación mexicana y sus aspiraciones modernas, vemos que ‘civilización’ y ‘barbarie’ se vuelven casi sinónimos de ‘modernidad’ y ‘retraso.’ Esta cita de Gamio demuestra este punto: “si se mejoran su alimentación, su indumentaria, su educación y sus esparcimientos, el indio abrazará la cultura contemporánea al igual que el individuo de cualquier otra raza” (39).

El caso de los sacrificios humanos puede parecer un poco paradójico. Después de todo, los indigenistas fueron conocidos por su apropiación de elementos del pasados prehispánico en mitos nacionales. Sin embargo, en el rechazo por parte de Águila del sacrificio humano y el politeísmo, podemos percibir, en efecto, fuertes semejanzas con el nacionalismo posrevolucionario. Aunque Gamio y Vasconcelos abogaban por esta forma de creación de mitos, al mismo tiempo rechazaron otras prácticas (como religiones indígenas y el sacrificio humano asociado con ellas). El enfoque de Gamio en los beneficios de la religión católica es revelador aquí. El nacionalismo posrevolucionario exaltaba sólo a aquellos elementos

indígenas que podrían ser un fuente de orgullo (como Cuauhtémoc), pero no a los que podrían estorbar la marcha hacia la modernidad.

Como acabamos de ver, Águila no replica sólo lo que debería ser un buen mexicano, sino también las políticas asimilatorias del nacionalismo. Es evidente- después de ver el conflicto en el cómic entre la ‘civilización’ de Águila y la ‘barbarie’ de los indios que, aunque supuestamente el protagonista representa un héroe indio, más bien representa el mexicano ideal de Gamio y Vasconcelos: un héroe mestizo y ejemplo perfecto de “la raza cósmica.”

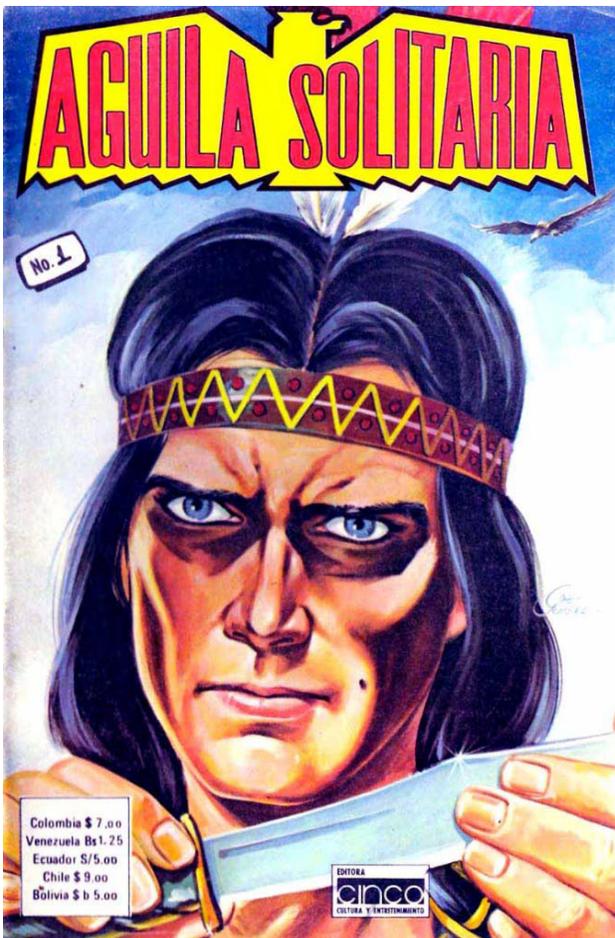


Fig. 6. Los ojos azules y la piel blanca de Águila. (Fox 1).

Esta caracterización de Águila como un personaje mestizo además se refleja claramente en su representación visual: muchas de las características físicas de Águila son las de un blanco. Aunque es difícil averiguar el color de Águila dentro de las historietas porque se dibujan en sepia, las portadas son ilustradas en colores vivos. Al mirarlas, está claro que su piel es bastante blanca y tiene ojos azules. Esta representación se establece desde el primer episodio de la serie cuya portada pone a Águila en primer plano con un puñal en sus manos (véase figura 6). De hecho, los papeles raciales en el cómic casi se

invierten aquí: los ojos de Rocky Morgan son cafés.

Esta representación insólita de una persona indígena puede considerarse una expresión de la identidad mestiza de México como ya mencioné, pero el fenómeno también refleja otro síntoma de los proyectos de asimilación posrevolucionarios: la confusión de categorías raciales y culturales. Como señala Dawson, “indigenistas often used the terms ‘indian race’ and ‘indian culture’ interchangeably” (18). Debido a este hecho, estimaciones de la población indígena en el país variaban entre 2 y 10 millones de personas – una situación que se atribuye al debate de si una porción de la población mestiza campesina debería contarse como indígenas (Dawson 18). De igual manera, inspectores de educación se basaron en características lingüísticas y culturales para describir la raza de las comunidades que visitaban. Un inspector podría llamar una comunidad ‘indígena’ un año y ‘mestiza’ otro debido al progreso de proyectos de educación en la población (Dawson 18). Este contexto de confusión entre los términos ‘raza’ y ‘cultura’ nos ayuda a entender la representación de Águila. De hecho, sus ojos azules tienen mucho en común con el caso del vestido de Shiu. Después de ‘civilizarse,’ por su matrimonio con Águila, aparece vestida de manera ‘civilizada.’ Tiene sentido que Águila también se represente con características *raciales* ‘blancas’ porque el héroe exhibe características *culturales* ‘blancas’ (civilizadas) también.

Aquí podemos hacer un paralelismo con una interpretación de Héctor Fernández L’Hoeste sobre el popular *Kalimán: el hombre increíble*, un cómic al que Víctor Fox también contribuyó. El héroe Kalimán es supuestamente oriental: lleva un turbante y es originario de “Kalimantán” un reino cerca de Nepal (Fernández L’Hoeste 60-61). Sin embargo, Kalimán también tiene ojos azules y piel blanca como Águila. En una película hecha en 1970 basada en el cómic, un actor blanco estadounidense, Jeff Cooper, desempeñó el papel del héroe (Fernández L’Hoeste 58). Para Fernández, esta representación de Kalimán refleja la visión de los creadores del cómic “whose mestizaje resided in name, culture, and behavior; not in the

actual physical appearance, but in the appropriation of a culturally mixed background” (63).

Afirma también que los mexicanos de clase media prefieren verse como “Indians by culture, yet not by skin color” (Fernández L’Hoeste 63). Aunque creo que *Águila Solitaria* apoya más una imaginación de la clase media como culturalmente mestiza y moderna, las similitudes entre los dos cómics son innegables.

Hibridez en *Águila Solitaria*

El mestizaje no se limita al personaje de *Águila*, sino también se ve en otros elementos de la historieta. Parte de esto es una hibridación de géneros. Como mencioné en la introducción, *Águila Solitaria* incluye elementos del western (o un western revisionista) y del cómic de superhéroes también. La descontextualización y desterritorialización de referentes culturales en la obra pueden considerarse como una manifestación de este mestizaje o hibridez. La hibridez se extiende hasta el mismo nombre del guionista, Víctor Fox. Sin embargo, en este caso, no funciona tanto como uno reflejo de políticas de mestizaje, sino como una forma ingeniosa de rebatir a Estados Unidos y sus políticas neo-coloniales en América Latina.

No es sorprendente que Irene Herner clasificara *Águila Solitaria* como un western junto con cómics estadounidenses como *El llanero solitario* y *Hopalong Cassidy* – la serie se incluye en muchas de las convenciones de este género. Maurice Horne en *Comics of the American West* subraya algunas de las convenciones más comunes del género como, por ejemplo, el conflicto básico entre ‘los buenos’ y ‘los malos.’ Tradicionalmente, los buenos son aquellos personajes que representan la autoridad, el desarrollo económico del territorio o la moralidad. Se trata de oficiales de la caballería, representantes de la ley (sheriffs, etc.) y, claro, el *cowboy*. Todos estos personajes trabajan de una manera u otra para civilizar y llevar ‘la ley’ a las tierras salvajes del oeste.

Los malos, en cambio, siguen otro patrón. Su motivación es la avaricia, una sed por poder, tierras y oro. El verdadero antagonista es a menudo un blanco, pero es interesante notar que, según Horne, los ‘mexicanos’ con sus bigotes y sombreros grandes constituyen el grupo más difamado en el western (209). El otro grupo racial comúnmente calumniado en el western son los indios. Como observa Horne, algunos indios pueden desempeñar papeles favorables (aunque siempre inferiores a los de los blancos) en el western, frecuentemente como ‘sidekicks,’ los secuaces de un héroe blanco. Sin embargo, en la mayoría de los casos, el indio es una amenaza. De todas maneras, como antagonista, no se refiere generalmente a un solo indio, sino a una tribu de indios que ataca en conjunto. Horne los describe como “a vast display of primitive, demonic and blind destructiveness” (210). Además, como vemos implícito en esta cita, los motivos de los indígenas son raramente claros en el western. Esta visión del indio muestra su conexión con el escenario y con el mundo natural – aquí el indio se percibe como un animal salvaje sin razón, una tormenta negra que pasa por la pradera, un peligro más que el héroe tiene que enfrentar en su cruzada civilizadora.

Otra convención importantísima en el western es el paisaje reconocible del oeste - un escenario de llanos áridos, desiertos, cañones impresionantes y montañas rocosas y nevadas, todo rico en recursos naturales (Horne 176-179).

Aunque vemos muchas de estas convenciones presentes en *Águila Solitaria*, la obra también las subvierte y corrompe de varias maneras. Por ejemplo, los buenos tradicionales del western (sheriffs, cowboys y otros colonizadores), son los malos motivados por la avaricia en el cómic. Águila, en cambio, toma el papel del bueno: él lleva ‘la ley’ a las tierras salvajes y actúa como el campeón de la moralidad y la civilización, como hemos visto. Al mismo tiempo subvierte el papel tradicional del indio en la obra, ya que como un personaje *solitario*, raramente opera en conjunto con otros indios y siempre ejerce su autonomía y libre albedrío.

Las convenciones relativas al paisaje también se subvierten: aunque el paisaje del oeste de EEUU aparece con frecuencia, *Águila* también lleva a cabo su cruzada en contra de los avaros blancos y bárbaros indios en selvas pobladas de cazadores de cabezas, sobre el Misisipi aterrorizado por piratas caribeños y en las cimas nevadas de montañas (¿las Montañas Rocosas o los Andes?) donde ‘la tribu quechua’ ha escondido su oro maldito.

Por eso he dicho que *Águila Solitaria* se parece a un western ‘revisionista,’ un tipo de western que surgió sobretudo en el cine de los años setenta en Estados Unidos como una crítica de los estereotipos perpetuados por el western tradicional. Como ejemplos podemos mencionar las películas *Little Big Man* (1970), *A Man Called Horse* (1976), y más recientemente *Dances With Wolves* (1990) (Valdez Moses 264). Como señala el estudioso Michael Valdez Moses, estas producciones aunque profesaban tener la meta de mejorar la imagen de los indígenas (e hispanos) marginalizados por el western tradicional, idealizaron al indígena como el ‘buen salvaje’ o lo usaron para reflejar y criticar alegóricamente a la sociedad y gobierno de Estados Unidos en vez de llamar la atención sobre su situación particular. Aunque en la obra vemos una inversión de algunas convenciones del western y lo que parece ser un intento por mejorar la imagen del indígena en el personaje de *Águila*, los demás indios siguen siendo bárbaros. Características como el paisaje sugieren que la obra es más compleja que un simple western revisionista, ya que integra elementos de todo el continente americano, no sólo del territorio estadounidense. También hay que tomar en cuenta la manera en que *Águila Solitaria* coincide con algunas convenciones del género de superhéroes.

Peter Coogan argumenta que el superhéroe puede definirse en torno a cuatro convenciones generales: las superpotencias del héroe, una identidad secreta, un traje identificador o disfraz y una misión abnegada de ayudar a sus conciudadanos (Coogan 77-79). Con la excepción de la identidad secreta, en el personaje de *Águila* se reconocen todas estas

convenciones. Como el hijo de las águilas, el héroe puede volar y hablar con ellas. También, es extraordinariamente hábil en el combate cuerpo-a-cuerpo. Su capa de plumas y su insignia de cabeza de águila que lleva en su pecho proclama su identidad heroica particular como un “hombre águila” exactamente como los trajes de los superhéroes Batman y Spiderman, que los identifican como hombres con poderes de un murciélago y una araña respectivamente (Coogan 79). Águila en su combate encarnizado contra Rocky Morgan y los blancos y en todos sus esfuerzos para proteger a los de su raza también cumple con el último criterio. Una quinta convención del superhéroe que subraya Irene Herner refiriéndose a Ariel Dorfman es el escondite secreto: “lugares mágicos, sectores alejados del mundo cotidiano limitantes, escenarios para el ensueño de la libertad que el capitalismo exige, pero nunca permite” (Dorfman citado en Herner 173). En *Águila Solitaria*, este escondite aparece como el refugio secreto de Águila donde se quedan Shiu y Kei mientras él busca venganza y aventura en el mundo de afuera.

Por lo tanto, *Águila Solitaria* no puede considerarse *sólo* como perteneciente al género del western, ni *sólo* al de superhéroes sino como un género que oscila entre los dos. Como he demostrado, tampoco puede considerarse una simple copia de estos géneros: el cómic hace referencia a la historia de México y los discursos nacionalistas posrevolucionarios del país. Así, *Águila Solitaria* representa una producción híbrida que se encuentra en la intersección del western y el relato de superhéroes, y a la vez en la frontera entre Estados Unidos y México.

Quizá un mejor andamiaje para analizar *Águila Solitaria* sería como una obra de lo que Mary Louise Pratt en su libro *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* llama “la zona de contacto.” La autora define el término como “espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo dentro de relaciones altamente asimétricas de dominación y subordinación, tales como el colonialismo, la esclavitud o sus

consecuencias como se viven en el mundo de hoy” (Pratt 31). En particular, creo que sus ideas acerca de la “expresión autoetnográfica” pueden relacionarse con *Águila Solitaria* (Pratt 35). La académica llama así a las “expresiones [que] se refieren a instancias en las que los sujetos colonizados emprenden su propia representación de manera que *se comprometen con los términos del colonizador*” (Pratt 35). Como un primer ejemplo de este tipo de expresión, ella cita *La nueva corónica y buen gobierno i justicia* del indígena peruano del siglo XVI Felipe Guaman Poma de Ayala. Este texto - una carta de 1200 páginas dirigida al rey Felipe III de España - es interesante porque se apropia de una forma de escritura europea (la crónica) para criticar la explotación y abusos del colonialismo español. Además de usar un modo de expresión europeo para denunciar los abusos de los mismos europeos, el peruano también incorporó simbolismo y formas de representación espaciales indígenas en su texto (Pratt 28).

Análogas a las ideas de Pratt aparecen las del cubano Roberto Fernández Retamar en su ensayo “Calibán,” escrito en 1971 como una respuesta a la obra de José Enrique Rodó, *Ariel* (1900). La obra de Rodó evoca los personajes de *La tempestad* de William Shakespeare, Ariel (un espíritu que sirve al mago europeo, Próspero) y Calibán (el esclavo tosco y bárbaro de Próspero, previamente rey de la isla que el mago conquistó), personajes que compara con América Latina y Estados Unidos respectivamente (Fernández Retamar, “Calibán” 29). Tras la derrota de España en la Guerra hispano-americana de 1898 y la subsecuente toma de poder de Estados Unidos en Puerto Rico y las Filipinas, las ambiciones neo-coloniales del país norteamericano se hicieron evidentes (Fernández Retamar, “Calibán” 28). El violento Calibán parecía una metáfora cabal del agresivo Estados Unidos. Fernández Retamar, en cambio, argumenta que América Latina se representa más bien en Calibán, mientras el colonizador Próspero toma el lugar de Estados Unidos (“Calibán” 43). Ariel se vuelve metáfora de los intelectuales latinoamericanos que no se oponen al colonizador sino que lo sirven (Fernández

Retamar “Calibán” 37). En este marco, las palabras de Calibán “Me enseñaste el lenguaje, y de ello obtengo / El saber maldecir. ¡La roja plaga / Caiga en ti, por habérmelo enseñado!” se vuelven significativas (Shakespeare citado en Fernández Retamar, “Calibán” 22). Como Calibán se ve forzado a servirse de la lengua del colonizador Próspero para combatirlo, el latinoamericano (igual que otros pueblos colonizados) está obligado a expresarse en el idioma de aquellos que lo oprimen. Las sugerencias de Fernández Retamar son muy similares a las de Pratt como se evidencia aquí: “Ahora mismo, que estoy discutiendo con esos colonizadores, ¿de qué otra manera puedo hacerlo sino en una de sus lenguas, que es ya también *nuestra* lengua, y con tantos de sus instrumentos conceptuales, que también son ya *nuestros* instrumentos conceptuales?” (“Calibán” 22).

Como reconoce el cubano, el nombre “Calibán es anagrama forjado por Shakespeare a partir de ‘caníbal’” y aunque no lo referencia en “Calibán,” en otro ensayo corto titulado “Calibán ante la Antropofagia” reconoce las conexiones fuertes entre su teoría y el movimiento modernista brasileño, la Antropofagia, integrado por Oswald y Mário de Andrade y Raul Bopp entre otros (Fernández Retamar, “Calibán ante la Antropofagia” 147-148). El movimiento proponía, según Antônio Cândido, “la devoración de los valores europeos, que había que destruir para incorporarlos a nuestra realidad, como los indios caníbales devoraban a sus enemigos para incorporar la virtud de éstos a su propia carne” (68). Pratt también se refiere a Mário de Andrade para mostrar la forma en que el escritor crea algo brasileño a partir de elementos europeos: “Si para trabajar sólo cuenta con los discursos europeos heredados, sólo puede crear algo auténticamente brasileño usando esos discursos en forma conscientemente irónica o inauténtica (422).

Todos estos pensadores y artistas hablan de más o menos el mismo fenómeno: la apropiación de elementos de la cultura (neo)colonizadora como un acto subversivo y a la vez

creativo. Los he citado a todos porque creo que las particularidades de sus argumentos pueden relacionarse de diferentes maneras con *Águila Solitaria*.

Ya vimos que la crítica de Estados Unidos se lleva a cabo en la obra a través de la alegoría y la caracterización de personajes estadounidenses como avaros, abusadores de mujeres y crueles. Pero, al tomar en cuenta las ideas de Pratt y Retamar y las propuestas del movimiento Antropófago, la mezcla de géneros de *Águila Solitaria* empieza a parecer una forma de criticar las ideologías capitalistas y neocolonialistas de Estados Unidos que se encuentran implícitas en el relato de superhéroes y el western y otras publicaciones estadounidenses. La presencia de estas ideologías ocultas fue señalada notablemente por los chilenos Ariel Dorfman y Armand Mattelart en *Para leer al Pato Donald* a principios de la década de los setenta. Al apropiarse los géneros estadounidenses, al hacerlos suyos y usarlos de “forma... irónica o inauténtica” en contra de aquellos mismos que los inventaron (los estadounidenses) (Pratt 422) la crítica ya presente en otros elementos de la obra se vuelve más sediciosa y poderosa. Efectivamente, se trata de robarle las armas al enemigo y usarlas en su contra; de usar un caballo de Troya para penetrar los muros de la ciudad imperial y conquistarla desde adentro. Esto se evidencia aún más cuando se revisan la posición que ocupaban estos géneros y las ideologías que se asociaban con ellos en Estados Unidos.

Desde sus orígenes, el western ha ocupado un lugar importantísimo en el imaginario nacional de Estados Unidos. Como explica Richard Slotkin en *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*, el western se basa en un mito fundacional de la nacionalidad estadounidense, el de la “Frontier,” la frontera salvaje que el estadounidense debe dominar y civilizar. El 15 de julio de 1960 en Los Ángeles, por la ocasión de su nominación del Partido Demócrata como candidato a la presidencia, John F. Kennedy pronunció un discurso en el que evocó la idea de la frontera para hacer un llamado a una nueva energía en la

lucha contra el comunismo y en la expansión de Estados Unidos como un poder mundial

(Slotkin 1-2):

For I stand tonight facing west on what was once the last frontier. From the lands that stretch three thousand miles behind me, the pioneers of old gave up their safety, their comfort and sometimes their lives to build a new world here in the West...we stand today on the edge of a New Frontier —the frontier of the 1960's — a frontier of unknown opportunities and perils —a frontier of unfulfilled hopes and threats. (Kennedy)

La frontera en los llanos y montañas del oeste se había cerrado, pero una nueva frontera mundial, llena de nuevas aventuras y enemigos peligrosos se había abierto y el presidente Kennedy proponía su dominación (Slotkin 3). En esta anécdota, el mito de la frontera ya no motiva la colonización de las tierras del oeste del país, sino que se extrapola al resto del mundo.

De manera semejante —como señala Jeffery Johnson— desde su creación en los años treinta, el cómic de superhéroes “has become the United State’s dominant cultural icons,” “part of the structure of American life” y una “American mythology” (1-2). Irene Herner ve en el género de superhéroes un apoyo al *status quo* del sistema capitalista y una manera de suprimir movimientos reformatorios y revolucionarios:

Los héroes de la historieta nos hacen creer que son los superhombres, los únicos capaces de resolver los problemas de una sociedad caótica. Son parte de nuestra mecánica social para obligarnos a creer que sólo un grupo limitado de individuos puede solucionar los problemas de la sociedad, con lo cual se nos condiciona a aceptar la hegemonía de una clase dominante en base a una pretendida superioridad de sus integrantes, y a soñar con ser miembros de esa clase en vez de plantear la solución de los problemas de todo el pueblo. (183).

Así, como el western, el género de superhéroes se asocia con Estados Unidos y sus mitos. Además, como el western se basa en el mito de la “frontier,” los superhéroes apoyan el sistema capitalista que domina el país.

Si estas interpretaciones sean acertadas o no, no nos interesa aquí. Lo importante es que ambos el western y el cómic de superhéroes se asociaban con Estados Unidos y las ideologías capitalistas características de su política (especialmente en el siglo XX). Así, apropiarse del western y del cómic de superhéroes implica un ataque fuerte contra las mismas raíces y símbolos del país. Como los antropófagos brasileños, Víctor Fox “devora” los géneros nacionalistas de Estados Unidos e “[incorpora] las virtudes de estos a su propia carne,” los vuelve suyos -los ‘mexicaniza’ - y los utiliza para fomentar el nacionalismo mexicano (Cândido 50). Esto fortalece la crítica que está presente en otras partes de la obra como el uso de Cuauhtémoc y la Conquista de México en la alegoría y la caracterización negativa de los personajes blancos. Las palabras del jefe de los Jiu-ku caníbales en el episodio once de *Águila Solitaria* se vuelven fuertemente significativas aquí: “¡Devoraré el corazón del prisionero para ser más fuerte y valeroso!” (Fox 11: 17).

El uso del ‘canibalismo’ es muy importante aquí, pero la hibridización del territorio también juega un papel subversivo. *Águila Solitaria* integra paisajes y referentes culturales de lugares que no se encuentran en los Estados Unidos con frecuencia. Vimos esto ya en el caso de los quechua y su oro perdido en las montañas nevadas, los cazadores de cabezas en su selva y los piratas caribeños sobre el río Misisipi. En una cita en el libro de Pratt, Mário de Andrade profesa usar una técnica semejante para fines homogeneizadores:

Uno de mis intereses fue, decididamente, no respetar ni la geografía ni la fauna de la región.

Así, desregionalicé la creación tanto como me fue posible, al mismo tiempo que alcanzaba el mérito de concebir literariamente a Brasil como una entidad homogénea, como un concierto nacional, étnico y también geográfico. (Citado en Pratt 421-422)

La inclusión de paisajes latinoamericanos sobre lo que es supuestamente un paisaje de Estados Unidos no sólo ataca una convención importante del western, también dibuja a América Latina sobre el territorio estadounidense y los hace aparecer (como en la teoría de Mário de Andrade) como una unidad homogénea. Así, por un lado la desterritorialización sirve como una técnica subversiva, pero por otro lado fomenta

sentimientos latinoamericanistas. Al leer las aventuras de Águila, uno tiene la impresión que el mar caribe, los Andes y las selvas amazónicas existen en el mismo espacio, no separados por cientos de miles de kilómetros.

La desterritorialización también nos hace cuestionar si alguno de los paisajes está en Estados Unidos realmente. Por cierto, muchos de los paisajes desérticos tan típicos del suroeste de este país que se pintan en *Águila Solitaria* podrían igualmente ubicarse en el norte de México (fig. 6).

Recordemos que mucho del territorio del oeste

estadounidense fue mexicano antes del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848. El tratado representó el fin de la Invasión norteamericana de México y significó para este país la pérdida de los estados de Texas, Nuevo México, Alta California y parte de Tamaulipas —unos 2 millones de kilómetros cuadrados (la actual superficie de México es 1,964,375 km²) (“Guadalupe, Tratado de,” “México”). Como consolución, Estados Unidos le pagó 15 000 000 de dólares al Estado Mexicano y asumió una parte de sus deudas extranjeras (“Guadalupe,



Fig. 6. El paisaje del suroeste estadounidense – ¿o el norte mexicano? – en *Águila Solitaria* (Fox 4: 20).

Tratado de”). Así, la desterritorialización en el cómic tiene varias funciones no sólo subversivas sino también para fomentar ideas latinoamericanistas: primero, ataca una importante convención del western; segundo, inscribe referencias latinoamericanas sobre el territorio estadounidense; tercero, da una ilusión de unidad latinoamericana; y finalmente, recuerda conflictos violentos del pasado ligados a la expansión territorial (algunos dirían neo-colonial) de Estados Unidos, los cuales significaron pérdidas amargas para el pueblo mexicano.

Es interesante notar que la hibridación y la apropiación de lo estadounidense se extienden incluso hasta los elementos del cómic que no hacen parte de su narrativa. El cómic mismo, como medio de comunicación, tiene sus orígenes en Estados Unidos. Más llamativo es el hecho de que el pseudónimo “Víctor Fox” (su nombre real fue Héctor González Dueñas) parece ser una apropiación del nombre de un importante hombre de negocios en la industria de cómics de Estados Unidos. El primer Victor Fox, a su vez, también es famoso por ‘tomar prestadas’ ideas a otros: tras ver el éxito de *Superman* después de su estreno en 1938 como contable para Detective Comics Inc., dejó su trabajo y creó su propia compañía (en el mismo edificio que el de sus antiguos empleadores) (Berk). Al poco tiempo estrenó su propia versión de *Superman* llamada *Wonderman*. Aunque Detective Comics persiguió a Fox legalmente y ganó, el hombre de negocios siguió produciendo nuevas reencarnaciones de *Superman* hasta terminar en la bancarrota en 1942. Pero no sin antes bautizarse “The King of Comics.” (Berk). ¿Será que Fox (el mexicano) tomó su inspiración como apropiador de esta figura histórica extravagante? Es difícil decir, pero representa otro ejemplo de cómo Fox apropió de elementos de la cultura estadounidense y los hizo suyos.

De cualquier manera, lo cierto es que las características híbridas de *Águila Solitaria* sirven para criticar las ideologías de Estados Unidos presentes y representadas por los géneros del western y de superhéroes. La apropiación y mexicanización de estos géneros con elementos

del discurso nacional constituye un acto profundamente subversivo. La desterritorialización en la obra no sólo subvierte los géneros sino que también inscribe referencias a lo latinoamericano en el paisaje, crea la ilusión de unidad latinoamericana y recuerda el conflicto de la Invasión norteamericana de México del siglo XIX que representó una traición y una dura pérdida para México. El mismo nombre del guionista, es una apropiación de EEUU. La subversión y mexicanización (o latinoamericanización) de géneros estadounidenses recuerda el discurso nacional posrevolucionario. Vasconcelos sobretodo fue ardoroso en su oposición a la república norteamericana y ambos Gamio y Vasconcelos enfatizaron la importancia latinoamericana de sus trabajos. Es interesante notar también que los dos se formaron por lo menos en parte —y vivieron bastante tiempo en Estados Unidos, especialmente en el caso de Vasconcelos (Dawson 6, Stavans 113-121).

Nacionalismo: ¿por qué?

Hemos visto que muchos elementos del discurso nacionalista se encuentran por todas partes de *Águila Solitaria*. Ahora debemos preguntarnos, ¿por qué? ¿Hay alguna buena razón para evocar estos discursos de los años treinta y criticar tan ásperamente al imperialismo y Estados Unidos en un cómic publicado en los años setenta y ochenta?

Por un lado, no se puede ignorar que en 1976 el mundo se encontraba en medio de la Guerra Fría, conflicto en el que Estados Unidos y la URSS luchaban para mantener su autoridad y sus ideologías en sus respectivas esferas de influencia. Esto implicó varias intervenciones de Estados Unidos en las repúblicas de América Latina. La más famosas de estas es el intento fallido de derrocar a Fidel Castro después de la Revolución cubana por la invasión de la Playa Girón en 1961. Sin embargo, este tipo de incursión en los asuntos internos de naciones soberanas siguió a lo largo de los años setenta y ochenta. En 1973, la CIA intervino en Chile

para facilitar un golpe de estado en contra del presidente democráticamente elegido Salvador Allende; y en los años ochenta, el gobierno apoyó a gobiernos militares brutales en Centroamérica lo que intensificó las guerras civiles en estos países (McPherson 77, 92).

Los años setenta también fueron años de creciente desigualdades económicas en América Latina (McPherson 70). Como respuesta, en parte, a esta desigualdad tanto dentro de los países como entre el mundo subdesarrollado y desarrollado, surgió un bloque en las Naciones Unidas de países 'tercermundistas' que se oponían a las políticas de los bloques comunistas y capitalistas (Schmidt 122). Un gran aliado del bloque tercermundista fue el presidente de México Luis Echeverría (1970-1976). El presidente había demostrado una política más izquierdistas que sus predecesores tanto en su política interior como exterior (Schmidt 121). En las Naciones Unidas, Echeverría trabajó junto con el bloque tercermundista para lograr una mayor autonomía con respecto a los poderes centrales. En 1974, México persuadió a la Asamblea General de las Naciones Unidas para que se aprobara una declaración que afirmó la soberanía e igualdad de naciones, la no-intervención, cooperación y paz internacional (Schmidt 123). El surgimiento del tercermundismo y las políticas del Presidente Echeverría podrían ser una inspiración para el discurso antiimperialista de *Águila Solitaria*.

También es importante tomar en cuenta factores contextuales específicos a la industria de cómics en México. Como Anne Rubenstein señala en su libro *Bad Language, Naked Ladies & Other Threats to the Nation* en esta época la industria de cómics en México fue regulada por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas (creada en 1944 por Presidente Ávila Camacho como dependencia de la Secretaría de Educación Pública) (110). En teoría, la Comisión tuvo muchos poderes para censurar publicaciones inmorales en el mercado mexicano. Podía recomendar que las diferentes autoridades (jueces federales, policía) impidieran la producción de obras ilícitas o podía retener los privilegios otorgados a editoriales (papel

subsidiado, bajos precios de correos) para efectuar su censura. En realidad estas autoridades ignoraban la mayoría de las directivas de la Comisión (Rubenstein 111-112).

A pesar de esta ineficacia, según Rubenstein, críticos de las historietas (tanto los censores como el público) lograron a veces tener influencia sobre la industria. Por una parte, editoriales mexicanas tuvieron que competir con historietas populares de Estados Unidos, y por lo tanto, recurrieron a menudo a temas nacionalistas y religiosos para ganar el apoyo no sólo de la Comisión Calificadora sino también de consumidores. Temas del pasado indígena o de la vida de los santos fueron populares en particular, pues podrían pintar escenas de sexo y violencia sin dejar de ser morales y patrióticos (Rubenstein 137-138). Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea corroboran esto. Según los estudiosos mexicanos, fueron importantes cómics con personajes indígenas ambientados en el pasado prehispánico y en el territorio nacional como *El flechador del cielo*, *El amor de los volcanes* o *Cuauhtémoc* que incorporaban “el aztequismo y la exaltación de lo precolombino, propios del nacionalismo posrevolucionario” (60-61).

Al mismo tiempo, la Comisión ayudó a eliminar una parte de la concurrencia de publicaciones extranjeras. En parte esto se debió al hecho que editoriales extranjeras (estadounidenses en su mayoría) no conocían el sistema mexicano y creían que la aprobación de la Comisión era imperativa en realidad (Rubenstein 116). Puesto que la Comisión normalmente no tuvo el poder de ejecutar sus decisiones, muchas editoriales ni solicitaron la aprobación. Editores extranjeros podrían demorar años en obtener aprobación de la Comisión mientras editores mexicanos de publicaciones atrevidas simplemente no la buscaron (Rubenstein 147). Además, los censores escudriñaron más críticamente los cómics estadounidenses que los mexicanos, y se negaron la aprobación a cómics con títulos en inglés (Rubenstein 116). Aunque generalmente las publicaciones estadounidenses fueron

relativamente insulsas y no dieron excusas para su prohibición, los westerns fueron particularmente problemáticos para la Comisión ya que se consideraban racistas y pintaban a México de forma negativa (Rubenstein 147, 192).

También, en la primera mitad de la década de los setenta, la actividad de la Comisión incrementó como una reacción a la creciente oposición de la parte de conservadores hacia historietas (Rubenstein 100). Esto culminó en 1976, el mismo año del estreno de *Águila Solitaria*, en una denuncia de parte de la Comisión ante la Procaduría General de la República de 185 historietas y fotonovelas; entre ellos, algunos westerns. De los denunciados, 66 fueron investigados y 50 prohibidos. La mayoría de los censurados fueron publicaciones de pornografía y se volvieron pronto a imprimir bajo otros nombres para la consternación de la Comisión (Herner 146).

Cuando se consideran estos factores contextuales, el nacionalismo en *Águila Solitaria* empieza a tener más sentido. Para empezar, la censura de la Comisión Calificadora implicó mayor dificultad para publicar historietas estadounidenses en México, especialmente westerns. Por lo tanto, habían relativamente pocos westerns en el mercado de historietas. Esto representó una oportunidad para la Editorial RaCaNa que podía llenar este vacío con una de sus publicaciones. Al mismo tiempo, había creciente oposición a la inmoralidad de las historietas en los años setenta. Como en las obras mencionadas por Aurrecoechea y Bartra, los elementos nacionalistas fueron una forma de protegerse contra la censura además de ganar el apoyo del público conservador. Permitieron que Editorial RaCaNa publicara algo que parecía una obra estadounidense por excelencia (una mezcla entre un western y un cómic de superhéroes) con bastante sexo y violencia (véase la discusión sobre la desnudez) sin tener problemas con la comisión censora. Para hacer este discurso más relevante al público contemporáneo, los creadores del cómic incluyeron una dosis generosa de antiimperialismo que reflejaba los logros

y metas de la política extranjera mexicana de la época. Así, tomando en cuenta este contexto, propongo que el nacionalismo en *Águila Solitaria* puede interpretarse, por lo menos en parte, como un resultado de la censura de la Comisión Calificadora.

Conclusión

El discurso nacionalista se encuentra, como lo hemos visto a través de este texto, en el centro de *Águila Solitaria*. Las diferentes maneras en que el cómic retrata ideas sobre el mexicano ideal, el mestizaje/la asimilación y la oposición a poderes imperiales son cuestiones esenciales. Sin embargo, estoy muy consciente de que hay muchas más formas de abordar la obra y entenderla dentro del contexto mexicano y latinoamericano. Según que yo sepa, este estudio es el único que se ha hecho de *Águila Solitaria*, y yo he sólo podido tener acceso a unos sesenta episodios de los 874 que se publicaron en México. Está claro que quedan muchas vertientes para explorar (y muchos más episodios para leer). En este trabajo he aludido a algunos temas que merecen atención crítica; por ejemplo, la representación de la mujer y relaciones de género; la relación comparativa entre *Kalimán* y *Águila Solitaria*. De igual interés sería una investigación sobre el desarrollo del cómic a través de los años, o sobre cómo la historieta fue recibida en países como Colombia, Venezuela, Ecuador y Puerto Rico, etc. Las posibilidades son muchas.

Para mí, uno de los aspectos más fascinantes de *Águila Solitaria* es la tensión que existe entre los conceptos de modernidad y civilización, barbarie y atraso. *Águila Solitaria* funciona como una espada a doble filo. Por un lado, el discurso nacional tenía la meta de modernizar México, y combatir las políticas opresivas y neo-coloniales de Estados Unidos en parte a través de una unión latinoamericana – esto es muy evidente en Vasconcelos. Pero por otro lado (también claro en Vasconcelos y Gamio), todo esto implicó una homogeneización del país que

en efecto reencarnó medidas represivas en contra de pueblos indígenas que se han reproducido una y otra vez en México (hasta hoy día) desde la llegada de Cortés. Así, escritos como los de Vasconcelos y Gamio fueron, como *Águila solitaria*, opresivos y antiopresivos a la vez.

Aunque la apropiación poscolonial de lenguajes, discursos y medios coloniales o dominantes es fuertemente subversiva, surge la pregunta de si es posible dejar de reproducir estos discursos cuando sólo se conoce —como Calibán— el lenguaje que nos enseñó Próspero. Al seguir usando lenguajes, medios, y géneros coloniales ¿estamos destinados a seguir reproduciendo la opresión (neo)colonial? El ejemplo de *Águila Solitaria* nos dice que sí. Sin embargo, yo no quiero entregarme a esta conclusión pesimista. Sigo creyendo que es posible no sólo señalar esta situación sino también sobrepasarla y así crear literatura, películas, poesía, discursos políticos, y – ¿por qué no? - cómics que abrazan la riqueza que surge de la diversidad de opiniones y de culturas en vez de suprimirla.

Obras citadas

“Águila Solitaria (1976).” *Tebeos de factura hispana: espacios exclusivo para tratar del comic español de todos los tiempos*. N.p. 31 de octubre de 2010. Web. 22 de abril de 2013.

Aurrecoechea, Juan Manuel y Bartra, Armando. *Puros cuentos: la historia de la historieta en México, 1934-1950*. México: Grijalbo, 1998.

Berk, Jon. “The Weird Wonder(ous) World of Victor Fox’s Fantastic Mystery Men.” *Comicartville.com*, 2004. Web. 22 de abril de 2013.

- Cândido, Antônio. *Introducción a la literatura de Brasil*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968. Impreso.
- Coogan, Peter. "The Definition of the Superhero." *A Comic Studies Reader*. Eds. Kent Worcester y Heer Jeet. 77-93. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. Impreso.
- Dawson, Alexander. *Indian and Nation in Revolutionary Mexico*. Tuscon: The University of Arizon Press, 2004. Impreso.
- De León, Ann. "Archeology, Monuments and Writing the Mexican Nation: Antonio Peñafiel and the 'Aztec' Palimpsest." *The Colorado Review of Hispanic Studies*. 6. (2008): 39-54. Impreso.
- ". "Coatlícué or How to Write the Dismembered Body." *MLN*. 125.2. (2010): 259-286. *Project Muse*. Web. 19 de abril de 2013.
- Dickason, Olive P. *The Myth of the Savage, and the Beginnings of French Colonialism in the Americas*. Edmonton: University of Alberta Press, 1984. Impreso.
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975. Impreso.
- Fox, Víctor (Héctor González Dueñas). *Águila Solitaria*. 759 vols. Bogotá: Editores Cinco, 1976. Impreso.
- Fernández L'Hoeste, Héctor. "Race and Gender in The Adventures of Kaliman: El Hombre Increíble." *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. Eds, Héctor Fernández L'Hoeste and Juan Poblete. 55-80. Nueva York: Palmgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Fernández Retamar, Roberto. "Caliban." *Todo Caliban*. 19-81. Buenos Aires: CLASCO, 2004.
- ". "Caliban ante la Antropofagia." *Todo Caliban*. 141-151. Buenos Aires: CLASCO, 2004.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria*. México: Porrúa, 1916. Impreso.
- Gillingham, Paul. *Cuauhtémoc's Bones: Forging National Identity in Modern Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2011. Impreso.
- "Guadalupe, Tratado de." *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. 6ta ed. Vol 2. México: Porrúa, 1995. Impreso.
- Herner de Larrea, Irene. *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979. Impreso.

- Hinds, Harold E., Tatum, Charles M. "Kalimán." *Not Just For Children: The Mexican Comic Book in the Late 1960s and 1970s*. 32-52. Westport: Greenwood Press, 1992. Impreso.
- Horne, Maurice. *Comics of the American West*. South Hackensack: Stoeger Publishing Company, 1977. Impreso.
- Johnson, Jeffrey. *Super-History: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the present*. Jefferson: McFarland & Company, 2012. Impreso.
- Kennedy, John F(itzgerald). "1960 Democratic National Convention, 15 July 1960." Boston: John F. Kennedy Presidential Library and Museum, n.d. Web. 24 de abril de 2013.
- López y Rivas, Gilberto. "Emiliano Zapata, indígenas y racismo." *La Jornada*. DEMOS, 5 de octubre de 2007. Web. 23 de abril de 2013.
- "México." *World Book enciclopedia estudiantil: hallazgos*. Chicago: World Book, 2006. Web. 25 de abril de 2013.
- McPherson, Alan. *Intimate ties, bitter struggles: the United States and Latin America since 1945*. Washington: Potomac Books, 2006. Impreso.
- Peláez, Ricardo. "Mexican Comics: A Bastion of Imperfection." *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. Eds. Héctor Fenández L'Hoeste y Juan Poblete. 205-225. Nueva York: Palmgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación [Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation]*. Trad. Ofelia Castillo. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Rubenstein, Anne. *Bad Language, Naked Ladies & Other Threats to the Nation: A Political History of Comic Books in Mexico*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Schmidt, Samuel. *The Deterioration of the Mexican Presidency: The Years of Luis Echeverría*. Tuscon: University of Arizona Press, 1991. Impreso.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America*. Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1992. Impreso.
- Stavans, Ilan. *José Vasconcelos: The Prophet of Race*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011. Impreso.
- Valdez Moses, Michael. "Savage Nations: Native Americans and the Western." *The Philosophy of the Western*. Eds. Jennifer L McMahon y B. Steve Csaki. Lexington: The University Press of Kentucky, 2010. Impreso.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948. Impreso.

**This work is licensed under the Creative Commons 
Attribution-NonCommercial 2.5 Canada License**