REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

4

VOL. 1 – DICIEMBRE 2001

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de 1975 de
Victor Cruz

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2001-2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

Editorial **201**

POLÉMICAS

Ana Merino
Fantomas contra Disney **203**

HISTORIA

Armando Bartra
Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 **225**

Guillermo Saccomanno, Carlos Trillo
Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) **237**

Mario Lucioni
La historieta peruana (1) **257**

El 2001 nos dio la satisfacción de festejar el cumplimiento del primer año de vida de nuestra revista, para dejarnos con no pocos motivos de dolor y amargura. Más allá de los dramáticos acontecimientos internacionales, en nuestro pequeño mundo tuvimos que pagar altísimos precios, con heridas que el tiempo no podrá sanar. Ya en el número anterior tuvimos que anunciar el fallecimiento del gran artista y amigo Eduardo Muñoz Bachs. Hace poco nos dejó también aquella preciosa persona e incansable creador de historietas que fue Luis Lorenzo Sosa. ¡Ojalá pudiesen retornar esos dos amigos como el propio Luis hizo reaparecer a Matías Pérez –desaparecido en el cielo de La Habana el 29 de junio de 1856– en las páginas de Pionero *en 1969!*

En este número resurge una vieja polémica, nunca completamente callada en América Latina: la de las influencias ideológicas ejercidas de la historieta estadounidense frente a las fecundas posibilidades que la misma historieta ofrece a la creatividad y al empeño político-social.

Se halla en el amplio artículo en que Ana Merino relee críticamente el famoso «Cómo leer al pato Donald», de Dorfman y Mattelhart a la luz del sucesivo «Vampiros multinacionales» de Cortázar.

Los demás artículos de este número son todos de carácter histórico. En primer lugar la tercera parte del extenso ensayo de Armando Bartra que concluye su análisis llegando hasta la producción de nuestros días, con especial atención a unas nuevas experiencias independientes de particular interés.

Mientras Bartra termina su excursión, el estudioso Mario Lucioni nos lleva a explorar las peripecias, hasta ahora total y generalmente desconocidas, de la historieta peruana, con no pocas agradables sorpresas.

Por fin tenemos el placer de presentar, en versión revisada y precedida de una introducción actualizada, la famosa entrevista que Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo le hicieron hace más de veinte años a Héctor Germán Oesterheld. Originalmente publicada en la mítica "Historia de la historieta argentina", desde hace mucho tiempo agotada, esta entrevista ofrece un material documental de notable valor para quien desee estudiar aquella figura fundamental de la historieta, no sólo argentina ni latinoamericana.

Antes de que salga el número 5, la próxima cita está fijada en ocasión del VII Encuentro Internacional de Historietas que se desarrollará en La Habana del 11 al 15 de febrero de 2002. Allí tendremos la ocasión, todos juntos, de hacer un primer balance de nuestra aventura editorial, recoger críticas y sugerencias, y trazar las líneas programáticas de las ulteriores etapas de la iniciativa. Además, en el conocimiento de las múltiples dificultades que hoy se oponen al desarrollo artístico y comercial de la producción independiente latinoamericana, se podrá evaluar conjuntamente si hay posibilidades de encontrar los necesarios recursos económicos y organizativos para dar vida a una publicación gemela, cuya misión sea principalmente promocional.

Fantomas contra Disney

Ana Merino
Poeta. Profesora de Literatura y Estudios Culturales Hispánicos
Appalachian State University, Boone, North Carolina, Usa

Resumen
En los años setenta surgen en América Latina varias perspectivas que introducen al cómic dentro de sus marcos de análisis. Este ensayo compara la visión crítica anti-imperialista de Dorfman y Mattelart frente a la creativa literaria de Cortázar. Recorre los textos clave de ambas visiones, «Cómo leer al pato Donald» y «Vampiros multinacionales», tratando de comparar su dimensión expresiva y sus esfuerzos por criticar la sociedad del momento. Para Dorfman y Mattelart los cómics Disney fueron un espacio de rechazo, mientras que para Cortázar el comic de Fantomas articuló un espacio narrativo lleno de posibilidades creativas que le ayudó a inventar un discurso profundamente comprometido con los dramas de la sociedad de esas década.

Abstract
In the seventies there are various perspectives in Latin America that introduce comics as part of their analytical landscapes. This essay compares the anti-imperialist assertions of Dorman and Mattelart and the creative literary appropriation of comics exemplified in Cortázar. In analyzing the key texts of both visions, «How to read Donald Duck» and «Multinational vampires», I am trying to compare their expressive dimensions and efforts to criticize the society of their times. For Dorfman and Mattelart, the Disney comics were a space to be rejected meanwhile, for Cortázar, Fantomas comics were a narrative space full of creative possibilities that helped him to develop a discourse deeply compromised by the dramas of 1970's society.

Jean Baudrillard en su libro «Pantalla total», tiene un artículo titulado «Disney World Company» del 4 de marzo de 1996 en el que analiza la fortaleza de la empresa Disney , que se anexiona cadenas de TV y cómo va más allá de lo imaginario: «El gran precursor, el iniciador de la realidad virtual de lo imaginario va camino de apoderarse hoy de todo un universo real para integrarlo en su universo de síntesis bajo la forma de un inmenso *reality show* en el que la realidad misma se ofrece como espectáculo, en el que lo real se convierte en un parque de atracciones» (174).

Lo que a Baudrillard le preocupa es descubrir que la idea moderna de espectáculo para el entretenimiento se ha perdido y con ella las nociones de representación y las diferencias que se establecían entre lo real y lo imaginario: «ya no estamos en la sociedad del espectáculo convertida ella misma en un concepto espectacular. Ya no es el

contagio del espectáculo que altera la realidad, es el contagio de lo visual que borra el espectáculo. Disneylandia aún era espectáculo, folclore, con un efecto de distracción y de distancia, mientras que con Disneyworld y su extensión tentacular nos enfrentamos a una metástasis generalizada, a una clonación del mundo y de nuestro universo mental no ya en lo imaginario, sino en lo viral y lo virtual» (176).

Veinticinco años atrás los teóricos marxistas cuando se enfrentaron al fenómeno Disney lo asociaron al capitalismo y presintieron esta especie de mundialización[1] absorbente del entretenimiento y la pérdida de una percepción de lo temporal en la realidad.

A mediados de 1971, Ariel Dorfman y Armando Mattelart se reunieron durante diez días en una casa junto a la playa de Quisco en Chile a escribir un libro que atacaba a los cómics Disney. Estos dos investigadores, buscaban construir discursos cuestionadores de la dominación cultural a la que Chile y el resto de Latinoamérica se veían sometidos por parte de Estados Unidos. Este libro surge en un momento en el que los análisis y estudios sobre los medios masivos en Latinoamérica eran incipientes. El propio Dorfman en sus memorias «Rumbo al sur, deseando el norte» (1998), desvela claves personales sobre el libro y su significado desde una perspectiva reposada de más de un cuarto de siglo. Así va recordando que tras el acceso al poder por medios democráticos de Salvador Allende en Chile (septiembre 1970) escribe junto con Mattelart «Para leer al pato Donald» «como respuesta a una duda sobre desarrollo cultural que [le] había estado molestando desde varios años antes de que Allende ganara la presidencia» (335). Al Dorfman de los sesenta y setenta le preocupaba el dominio extranjero, que no lo veía sólo influir en el ámbito económico, sino también en otros contextos como por ejemplo el cultural. La situación del Chile de aquella época se caracterizaba por la continua importación de la tecnología avanzada, y no sólo de dicha tecnología, sino también de los productos de la cultura de masas como «los filmes, la televisión, las historietas, las canciones, los avisos comerciales, casi todos originados en Estados Unidos o manufacturados nacionalmente sobre un modelo norteamericano» (336). Para Dorfman «la falta de autonomía de Chile y su debilidad como nación se explicaba tanto por [la] falta de control [de los propios chilenos] sobre esos medios masivos como por el hecho de que las compañías telefónicas pertenecían a corporaciones internacionales» (336).

¿Qué había pasado en Chile y numerosos países de Latinoamérica para que en los setenta estos países se viesen abocados a esa situación de tal dependencia del mercado norteamericano?

Comparando los modelos políticos y económicos de las grandes potencias, se asumió en América Latina que sólo si se convertían en sociedades industriales y tecnológicas modernas, sólo si se desarrollaban, tendrían una democracia estable y podrían ser naciones verdaderamente independientes. ¿Pero cómo articularon e intentaron llevar a cabo estas ideas llamadas desarrollistas? Es entonces cuando hay que destacar el papel de las oficinas de la CEPAL en Chile, donde trabajó el padre de Ariel Dorfman,[2] como centro articulador durante la década de los cincuenta

de esta perspectiva desarrollista que anhelaba en cierta medida «convertir» Latinoamérica a la modernidad occidental. Una perspectiva que buscaba el desarrollo nacional y que sugería medidas contra los intereses de las grandes potencias. Paradójicamente, la CEPAL era una agencia internacional satélite de la ONU. En efecto, se llevaron a cabo planes de desarrollo, sobre todo en Argentina, Brasil y México, que incrementaron la industrialización desde finales de los cuarenta hasta la década de los cincuenta.

Cuando llegó a Chile en 1954 Dorfman pudo percibir con mirada de niño la enorme pobreza que se cernía sobre el país. Llegaba en un momento que se hacía latente el desequilibrio doble que generó la industrialización cuando fue a parar a manos de las multinacionales corporativistas. Por un lado perjudicó a la agricultura que nunca formó parte de los supuestos planes desarrollistas; por otro, a los que emigraron a las ciudades que no encontraron lugar alguno donde trabajar y se hundieron en la miseria.[3]

Según Joseph A. Kahl, los economistas de la CEPAL reconocieron los problemas de miseria y desigualdad, pero su capacidad técnica no podía abarcar asuntos políticos y sociales,[4] y además su soporte financiero dependía de gobiernos poderosos interesados en que la situación de la recién creada industria apropiada por las multinacionales no cambiase. El desarrollismo fue incapaz de descifrar una fórmula que hiciese a los países ser capaces de crear una riqueza equitativa.[5] A partir de la década del sesenta algunos analistas enfocan su mirada a lo que consideran los obstáculos del desarrollo, y se plantean que están en los países desarrollados y los sectores oligárquicos nacionales.

Dorfman vivió a través de su padre la experiencia intelectual de los desarrollistas. Y es importante señalar cómo la trayectoria familiar configura su ideología política, y cómo la elección de ser allendista que marcó su existencia ideológica, fue en consonancia con la perspectiva política de sus padres.

Si las teorías de la CEPAL se colapsaron, ¿cuáles fueron sus consecuencias, y en qué línea de pensamiento se encontraba Dorfman cuando escribió con Mattelart el libro contra Disney?

La teoría de la dependencia surge en cierta medida tras la radicalización de las ideas de la CEPAL, al verse su incapacidad para afianzar las alianzas sociales. Porque la CEPAL había impulsado una revolución industrial que olvidó integrar en ella la armazón de una revolución social. En los años cincuenta el capital extranjero se hizo con las infraestructuras industriales que se comenzaron a crear en los años treinta. Estudiosos destacados de la teoría de la dependencia como Enzo Faletto y Fernando Cardoso analizaron cuidadosamente la problemática económica del país desde la década del treinta a la del cincuenta, y señalaron que los compromisos entre la oligarquía y los inversores industriales no permitió que el esfuerzo de acción industrial llegase al campo, lo que hizo que el sector industrial fuese sólo un enclave aislado de las condiciones reales de los países. Además, la burguesía nacional en aquellos momentos no estaba en condiciones de asumir la responsabilidad de ser motor de un desarrollo industrial independiente.[6] La teoría de la dependencia quiso avanzar un paso más en las ideas de revolución industrial ce-

palinas, y quiso demostrar que para que aquellas ideas funcionasen se necesitaba una revolución social.

Uno de los libros claves iniciadores de la teoría de la dependencia fue «Capitalismo y subdesarrollo en América Latina» de André Gunder Frank, escrito a comienzos de los sesenta y que tuvo gran éxito. Sin embargo, Fernando Mires destaca que casi todo lo que se trataba en la obra había sido mencionado por otros autores,[7] y que la importancia del libro radica en el contexto histórico social en el que aparece, siendo fundamentales «las influencias ideológicas de la revolución cubana por una parte, y el deterioro de las alianzas nacional-populistas en las que se habían apoyado los programas de la CEPAL, por otra» (56). La teoría de la dependencia apelaba por una revolución anticapitalista, y lo que Mires cuestiona nuevamente es la falta de un agente social que la llevase a cabo. Según el estudioso, el agente social no existe realmente ni en la teorías de la CEPAL ni en las de la dependencia, y de existir es «sólo como prolongación imaginaria de teorías económicas» (56).

Autores como Cardoso y Faletto, que escribieron obras importantes como «Dependencia y desarrollo en América Latina», plantearon las dificultades de un desarrollo industrial adecuado en el marco del capitalismo. Señalaron el confusionismo que se había generado con conceptos como desarrollo o sistema capitalista, que había hecho asumir a algunos que los países de la periferia tenían que repetir la mismas fases económicas que los países del centro. Pero los estudiosos de la teoría de la dependencia dejaban claro que el proceso capitalista tuvo relaciones diferentes con las economías centrales y con las subdesarrolladas. Siendo la latinoamericana subdesarrollada y teniendo como característica que se incorpora al sistema capitalista «desde los comienzos de la formación de las colonias y luego en los estados nacionales y en él permanecen a lo largo de todo su transcurso histórico [...] como economías periféricas» (44). Esto origina que se detecte una clara dependencia con las economías centrales que imposibilita un desarrollo industrial completo en sus ámbitos económicos y sociales, por lo que se repite el mismo esquema colonial de plantaciones, formándose un enclave. Para los teóricos de la dependencia, la política de desarrollo económico en América Latina debía preocuparse por lograr la independencia económica, lo que significaría liberarse de las oligarquías tradicionales que eran los cimientos locales de la dependencia y «desconectar» de las metrópolis.

Armand Mattelart[8] de origen belga llega a Chile en 1963 con un currículum muy sólido. Había estudiado derecho en la Universidad de Louvain y se había especializado en demografía y sociología por la Universidad de la Sorbona. Viaja a Chile para trabajar en un proyecto de la Universidad Católica de Santiago en el Centro de Estudios de La Realidad Nacional, y está interesado en analizar el proceso de cambio que tiene lugar en Latinoamérica. En aquel momento la política demográfica chilena estaba muy influida por la corriente funcionalista norteamericana de sociología que trataba de promocionar el control de natalidad en los países subdesarrollados y utilizaba los medios de comunicación como herramienta propagandística en sus campañas. La vi-

sión de Mattelart inicialmente está influida por la percepción de los funcionalistas sobre los medios de comunicación, pero a medida que avanza va sintetizando diferentes elementos del marxismo, el estructuralismo y la lingüística. Su trabajo en Chile pasa por dos momentos: el anterior a la llegada al poder de Allende con la Unidad Popular, en el que se preocupa por el estudio de las prácticas de la comunicación y su capacidad manipuladora; y otro, durante el gobierno de Allende cuando trabaja para la agencia de publicidad gubernamental, para la radio y la televisión. Uno de los aspectos que destacan Schwarz y Jaramillo de la postura de Mattelart es su rechazo al papel que se le asigna a todo investigador social de estudiar los medios de comunicación como meros objetos de observación, por lo que reivindica un compromiso político (56). En su estudio de los medios de comunicación utiliza la visión marxista de la fetichización,[9] lo que significaba que los medios de comunicación eran nuevos fetiches de la sociedad capitalista: «in capitalist society the media have a special kind of existence and have been transformed into actors on the world stage, treated as if they were natural forces» (56). Los estudios de los medios de comunicación debían tratar de hacer que la gente recuperase su voz y no fuese manipulada por los medios en manos de organismos privados. Las clases altas eran las únicas que poseían los mecanismos de la información, lo que significaba que había que reestructurar los medios de tal forma que sus posibilidades no quedasen restringidas a esos grupos oligárquicos. El primer paso que sugería se debía hacer desde dentro de los medios que estuviesen en manos de partidos y movimientos preocupados por causas populares e igualitarias. Será más adelante cuando se pueda expropiar aquellos medios controlados por la burguesía. El objetivo que Mattelart perseguía era el de hacer que los profesionales de los *medias* conectasen las noticias con iniciativas populares.

Estos eran algunos de los planteamientos teóricos que constituían parte de la formación ideológica e intelectual de Dorfman y Mattelart. Ambos veían en los cómics de importación y en las narrativas que transmitían, así como en otros artefactos como las películas o los anuncios, una manipulación directa sobre los ciudadanos, que según Dorfman,[10] les hacían «soñar sus vidas de una manera pasiva: eliminando la confrontación, castigando la rebelión, ridiculizando la solidaridad, caricaturizando el pensamiento crítico y reduciendo los conflictos sociales a encrucijadas psicológicas de fácil resolución» (336). En sus años universitarios anteriores a la victoria de Allende, según cuenta Dorfman en sus memorias, había escrito artículos teóricos sobre lo que veía como una forma de dominación cultural, utilizando metodologías de la crítica literaria para analizar los cómics y las series de televisión. Pero la victoria democrática de Allende transforma esa perspectiva porque es la izquierda la que se hizo cargo de los medios masivos como la radio, la televisión o las editoriales que antes habían sido privadas.[11] En ese momento Dorfman se da cuenta de que es responsabilidad de la izquierda crear también espacios de entretenimiento de arte popular y masivo que también formasen parte de las transformaciones. El nuevo gobierno carecía

de referentes sobre cómo utilizar los medios masivos sin transformarlos en máquinas propagandísticas. La política de la Unidad Popular abogaba por la libertad de expresión, lo que suponía que en el mercado existían otras perspectivas, y con ellas tenían que competir. Dorfman era uno de los pocos intelectuales que tenía experiencia teórica sobre los medios masivos, por lo que a comienzos de 1971 asesoró a algunas empresas que comenzaban a producir historietas, dramas de televisión y revistas juveniles de signo nacional. Para Dorfman todo necesitaba «reinventarse», pero pronto se dio cuenta de que era mucho más sencilla la teoría que la práctica. Aunque antes había escrito un largo ensayo analítico sobre el neocolonialismo del cuento para niños de «Babar»,[12] y había tratado de descifrar el funcionamiento de la literatura infantil, era algo muy distinto tener que crear revistas para jóvenes. Dorfman veía cómo el público chileno sentía gran atracción por los mitos de los superhéroes, los melodramas y la novela de intriga. Y sentía a su vez que existía una carencia de estudios que analizasen «cómo las historias creadas en el extranjero adoctrinaban en forma subliminal y encubierta a millones de consumidores sin que estos se dieran cuenta de lo que estaba ocurriendo con su vida interior» (338). Para Dorfman la clave de aquel problema era la inocencia, y determinó desmenuzar lo que pensaba que era la agenda política de un caso que consideraba «ejemplarmente inocente», pero que para él era «fingidamente inocente». Dorfman creía que si era capaz de articular una denuncia clara sobre ese medio concreto, denunciaría a su vez los peligros de la penetración cultural, y daría un importante paso hacia la comprensión y el cambio de los mensajes masivos que se estaban importando desde otros países (1998: 339). Dorfman buscó un ejemplo popular y de apariencia apolítica, y se decidió por las historietas norteamericanas de Walt Disney que se vendían en grandes cantidades por aquel entonces en Chile.

El libro «Para leer al Pato Donald» hizo superventas de la noche a la mañana en Chile, y despertó diferentes reacciones. Por un lado la derecha lo descalificó, y por el otro, la izquierda lo celebró, aunque a los comunistas les resultaba sospechoso, porque según Dorfman «cualquier libro que enfatizara la lucha cultural como esencial para el éxito de la revolución» (340) era de poco fiar. Además pasó a ser un libro de referencia porque ejemplificaba para los estudiosos de lo latinoamericano una perspectiva profundamente crítica con los cómics que la multinacional Disney vendía en Chile. A Dorfman y Mattelart en aquel momento les interesó analizar la aparente inocencia del universo Disney y dejaron de lado los demás cómics, y sólo mencionan a Tintín (concretamente el album de «Tintín en el Tibet», 85) del belga Hergé, y a personajes como Superman, y Batman, ambos de origen norteamericano y superhéroes clásicos del cómic norteamericano. Destacaron por otra parte que Disney rechazaba el esquematismo facilón y explícito de las tiras de aventuras, y que aunque compartía el mismo trasfondo ideológico, era más peligroso «al no mostrar la fuerza represiva abiertamente» (200). Batman, por ejemplo, proyectaba «la fantasía fuera del mundo diario para salvarlo» (200). Mientras que Disney colonizaba el mundo coti-

diano «con el analgésico de la imaginación infantil» (200).

El libro está escrito en clave de humor, y se divide en seis capítulos a los que acompañan un prólogo, una introducción y una conclusión. El prólogo explica cómo el lenguaje con el que está escrito dicho libro trata de romper con el tono de solemnidad de los academicismos, y busca una mayor eficacia comunicativa que facilite la accesibilidad al conocimiento. Establecen eso sí una diferencia entre su lenguaje accesible y divulgador, frente a lo que consideran la «norma populachera con que la burguesía vulgariza sus propios valores» (15). La introducción se titula «Instrucciones para llegar a general del club Disneylandia». Comienza destacando el poder masivo de los productos Disney, y cómo sus dibujos son símbolos de la cultura contemporánea, destacando cómo en algunos países el Ratón Mickey tiene mayor popularidad que el héroe de dicha nación (19). En tono sarcástico enumeran una serie de «instrucciones para ser expulsados del club Disneylandia». Reconocen la problemática que entraña cuestionar la literatura infantil, pero destacan que es en ella en donde mejor se pueden percibir «los disfraces y verdades del hombre contemporáneo, porque es donde menos se los piensa encontrar» (29). Bajo el epígrafe «¡La imaginación al joder!» por contraposición a la popular frase sesentayochista «imaginación al poder», destacan la degradación que ha significado para ellos la cultura de masas, que aunque democratizase la audiencia y popularizase las temáticas, en el fondo es elitista y manipuladora (31). Esta perspectiva la aplican directamente sobre la literatura infantil generada por la cultura de masas, y perciben que dicho producto sustituye y representa a una especie de padre invisible.[13] La creatividad, según Dorfman y Mattelart «es encarrilada mediante la supuesta ausencia del padre hacia mensajes que transmiten una concepción adulta de la realidad» (32). Esto les hace analizar la relación padre-hijo como espacio ausente, ya que las figuras paterna y materna no aparecen en las historietas de Disney. El tema de las paternidades ausentes caracteriza el capítulo uno titulado «Tío, cómprame un profiláctico...». También se preocupa por describir el orden de los personajes en una jerarquía de poder vertical y autoritaria, y el limitado papel de los personajes femeninos. Mientras en el capítulo dos titulado «Del niño al buen-salvaje» entronca con la dialéctica de representación del buen salvaje de afable carácter y profunda inocencia. La lectura que se establece de la relación con el padre reproduce esquemas de dominación patriarcales sobre los que el niño desarrolla su mirada. Los niños de la ciudad son despiertos e inteligentes y representan el futuro, los del campo o los lugares exóticos son jóvenes «salvajes» de gesto aniñado e inocentes que representan el pasado y dialogan de forma afable con los niños de la ciudad. En esta estructura que narran las viñetas en las que se trata de proteger a los «salvajes» en su entorno rural y exótico, Dorfman y Mattelart perciben la representación de una relación de total dependencia paralela a la situación en America Latina. Esto da paso al tercer capítulo «Del buen-salvaje al subdesarrollado», donde se van describiendo diferentes aventuras en las que se ven estructuras de dominación de los espacios desarrollados y modernizados

sobre entornos exóticos y subdesarrollados. De las lecturas que hacen destacan que en las historietas de Disney «jamás se podrá encontrar un trabajador o un proletario, jamás nadie produce industrialmente nada» (111). Aunque no significa que para Dorfman y Mattelart no esté presente, porque ellos lo descifran bajo dos máscaras, la de buen-salvaje y la de criminal-lumpen:

«Ambos personajes destruyen al proletariado como clase, pero rescatan de esta clase ciertos mitos que la burguesía ha construido desde el principio de su aparición y hasta su acceso al poder para ocultar y domesticar a su enemigo, para evitar su solidaridad y hacerlo funcionar fluidamente dentro del sistema, participando en su propia esclavización ideológica» (111).

El cuarto capítulo titulado «El gran paracaidista» relata cómo las historietas se construyen muchas veces, en torno a un espíritu aventurero que anhela encontrar oro. De nuevo el discurso de los estudiosos analiza la importancia del dinero y el papel negativo del proletariado que se asocia de forma simbólica con el del ladrón de la ciudad. En el capítulo quinto, titulado «La máquina de las ideas», se centran en la figura de Donald y su carácter quejoso, obsesionado por la idea del consumo. Frente a este personaje aparece el tío Gilito (Mc Pato), que representa para Dorfman y Mattelart el *self-made-man*, el mito básico de la movilidad social del sistema capitalista. A este espíritu de hombre que se hace a sí mismo se une la tacañería y la avaricia, que representa para los estudiosos la cualidad del empresario burgués de apropiarse del trabajo ajeno sin gastar. Además este personaje culmina a su vez «la división entre trabajo intelectual y trabajo manual. Sufre como obrero, y crea como el capitalista. Pero no gasta el dinero como lo hace el obrero [...] y no invierte como lo hace el capitalista. Trata de conciliar –y no lo consigue– los antagonismos del sistema» (172). Por lo tanto Mc Pato es interpretado por los críticos como un personaje que «sirve para prestigiar el modo en que una clase entera se ha apoderado de todos los sectores de la realidad y al mismo tiempo ocultar el hecho de que se trata justamente de una clase» (172).

En el sexto capítulo «El tiempo de las estatuas muertas» continúan analizando el papel de los personajes dentro de las estructuras de clase, asumiendo que existen dos estratos en Disney: por una parte el dominante, que incluiría a los que viven en Patolandia (la ciudad), y por otra el de los dominados que serían los «buenos-salvajes» y los delincuentes (que son casi siempre habitantes inadaptados de Patolandia). Con una conclusión titulada «¿El Pato Donald al poder?» se cierra el libro, reafirmando lo negativo que son estos cómics para países dependientes como Chile. Estos cómics eran un producto posible gracias al avance industrial capitalista, y se importaban del país central del poder al país dependiente (en este caso Chile) junto con otros objetos de consumo. El problema estaba en que los países latinoamericanos se caracterizaban por exportar materias primas e importaban «factores superestructurales». Ponían el ejemplo de que a cambio de exportar cobre recibían las máquinas que lo sacaban, o que la Coca-Cola traía consigo toda una estructura de aspiraciones y pautas de comportamiento. Es decir, para Dorfman y Mattelart se importaban las formas cul-

turales de la sociedad norteamericanas, pero nunca los factores que permitieron su crecimiento industrial. Esto imposibilitaba una independencia económica y era ese «desfasaje, entre la base económico-social» en que vivían los individuos y el estado de las representaciones colectivas el que aseguraba «la eficacia de Disney y su poder de penetración en la mentalidad comunitaria, en los países dependientes» (223). Estos críticos veían coómo en las narraciones de aquellos cómics el sector secundario no aparecía y surgía además un mundo que era «una parodia del mundo subdesarrollado» en el que sólo había sector primario y terciario (224). Además, indicaron que el espacio de representación de los cómics Disney que estudiaron se basaban en binarios, la ciudad y el campo eran los escenarios principales donde personajes buenos e inteligentes (Mickey, el tío Gilito y sus amigos) se enfrentaban a grandullones muy poco listos (los golfos apandadores –chicos malos–). También había aventuras que tenían lugar en espacios exóticos en donde el aventurero (Donald, sus tres sobrinos y el tío Gilito) se encontraban con la figura del buen-salvaje a la que «ayudaban» y de la que a su vez sacaban amplios beneficios económicos. Para Dorfman y Mattelart las inocentes aventuras en realidad estaban cargadas de la «cultura autoritaria y paternalista que impregnan las relaciones del hombre burgués consigo mismo, con los otros hombres y con la naturaleza» (227).

El libro de Dorfman y Mattelart surgió en un momento de gran efervescencia política e intelectual en Chile, formando parte del proceso revolucionario de la Unidad Popular de Salvador Allende, que democráticamente había alcanzado el poder y se disponía a llevar a cabo su programa. Dicho programa quería recuperar las industrias que estaban en manos de las multinacionales y corporaciones estadounidenses, y devolver la tierra al campesinado. Esta política generó una fuerte reacción por la parte norteamericana que veía perjudicados sus intereses. De este modo Estados Unidos llevó una política de acoso económico y político a Chile. Le negó, entre otras cosas, créditos. Bloqueó cuentas chilenas en Estados Unidos y embargaron la venta de cobre al exterior. Pero la presencia cultural norteamericana permaneció dentro de las fronteras chilenas, porque fueron las capas privilegiadas simpatizantes con Estados Unidos las que tenían en su poder los medios de comunicación, y estos formarían parte del entramado mediático que fraguaría el golpe de estado de septiembre de 1973, en el que el Presidente Allende fue asesinado junto con miles de ciudadanos. Mattelart y Dorfman abandonan Chile para poder salvar la vida. Mattelart se va a trabajar a Francia, y Dorfman después de dar muchas vueltas termina instalándose –paradójicamente– en Estados Unidos.

Los cómics Disney estaban muy presentes en el mercado internacional, y Chile no fue la excepción. A comienzos de los años setenta el trabajo analítico de Dorfman y Mattelart quiso detenerse a examinar toda aquella producción del mundo Disney que leían los niños chilenos. Interpretaron que estas aventuras aparentemente inocentes estaban cargadas de lo que ellos denominaron cultura autoritaria y paternalista norteamericana. El libro tocaba como he indica-

do antes, muchos aspectos temáticos de aquellos cómics y criticaba duramente los valores de la sociedad norteamericana asumiendo muchos de los rasgos de las historietas como elementos de un entramado de dominación cultural. Sin embargo, parte del universo Disney que leyeron aquellos niños chilenos esconde tras sus viñetas la historia de un fantástico creador, Carl Barks, capaz de inventar al tío Gilito, una versión dibujada, tal vez sin darse cuenta del alter ego del propio Walt Disney.

Charles Bergquist ha analizado las contradicciones que presenta el trabajo de Dorfman y Mattelart en un contexto más amplio [14]: «Contrary to what Dorfman and Mattelart say, it is the democratic side of Bark's Donald and the nephews, and the anti-capitalist side of Scrooge and the symbols of his wealth, that seem best to explain the extraordinary popular appeal of the early Disney duck comics» (151).

Carl Barks fue entre 1943 y 1965 el artista anónimo creador de las aventuras del Pato Donald en *Walt Disney's Comics and Stories*. El tío Gilito (McPato o Uncle Scrooge) fue su personaje de fabricación propia creado por vez primera en diciembre de 1947 para un episodio navideño. Su conflictiva y absorbente personalidad le convirtió en un personaje recurrente y necesario para retratar el universo Disney de un modo más complejo. El mundo no estaba dividido entre el bien burgués y el mal proletario como interpretan Dorfman y Mattelart. El tío Gilito era un personaje avaro que sólo pensaba en su propio beneficio pero que, sin embargo, formaba parte de la familia de los héroes. Cierto es que Donald no es el héroe más arquetípico de la familia Disney. No tuvo ni tendrá nunca la suerte de su primo Narciso el bello (el primo afortunado de Donald), ni la pose dulce casi irritante del ratón Mickey. Donald es gruñón, nervioso y algo atolondrado, pero suele ser el más querido por los lectores porque tiene rasgos de carácter muy humanos.

Dorfman y Matterlart interpretaron al tío Gilito como un personaje burgués y celebratorio de las formas capitalistas de acumulación y ahorro.[15] Pero el propio Barks negaba tales perspectivas, porque en el fondo su avaricia le convertía en un enemigo del sistema capitalista, ya que no podía imaginar la posibilidad de hacer del dinero un bien para invertir capaz de producir mayor riqueza. Lo que hace feliz al tío Gilito es la acumulación improductiva de capital en su propio banco, pero nunca se le ocurriría gastar una sola moneda. Barks en una entrevista de 1975 señala que el tío Gilito es un enemigo del sistema capitalista capaz de destruirlo en sólo un año porque «he would never spend anything, so everybody would progressively grow poorer as he accumulated more of their money, and in time nobody would have any money but him. That would be the end of capitalism» (recogido por Charles Bergquist, 143). Pero como todo individuo, Barks es un hombre lleno de contradicciones porque le tocaron vivir tiempos complicados. Los años 40 y 50 estuvieron llenos de tensiones ideológicas muy grandes que convulsionaron al país, la II Guerra Mundial, el cuestionamiento posterior de toda ideología ajena al capitalismo, la doble moral cultural, el crecimiento de Estados Unidos como gran empresa que absorbe económicamente a los países que le rodean. Además su obra se

modela con el tiempo. Le influyen las respuestas de sus lectores, y las diferentes presiones de una moral social que fabrican los políticos y configuran en parte el espíritu de una época en dicho país. Barks tuvo que endulzar el agrio carácter del Tío Gilito de forma deliberada, entre otras cosas porque muchas cartas de admiradores que le llegaban hacia 1949 le hicieron sentir que «that capitalists were not too well loved» (recogido por C. Bergquist, 143). No se sabe si hubo también presiones por parte de los directivos de la corporación Disney (de ese aspecto no hay datos), pero lo cierto es que al parecer se intentó que el Tío Gilito tuviese rasgos más positivos, lo que hizo que la popularidad del personaje descendiese vertiginosamente. Bergquist destaca que eso no significa que Barks fuese un anti-capitalista cuando creó al personaje. Barks al menos a comienzos de los sesenta (basado en entrevistas de esa época) era un hombre conservador que creía que la política estadounidense y el sistema económico que conllevaba era la mejor alternativa (142).

Lo cierto es que el tío Gilito, al ser durante mucho tiempo personaje de un solo artista, tuvo variaciones, dependiendo un poco de las tramas que Barks quiso construirle, consciente de las posibilidades que tenía al ser él el autor de todo el proceso de creación de las historietas. Sin embargo, no podía firmarlas, porque la firma Disney poseía la propiedad de las mismas. Esa limitación volvía invisible al verdadero creador y daba todo el crédito al nombre Disney que como el tío Gilito, acumulaba un imperio. ¿Esto, al margen de ideologías políticas, o de apariencias (las relaciones de Barks con Disney siempre fueron buenas), no entrañaba en cierta medida un espacio de represión inmenso? ¿No se podría considerar al personaje un pequeño guiño a esa situación de abuso de poder? ¿Fue realmente el tío Gilito el alter ego de Walt Disney?

El cómic ofrece una extraordinaria flexibilidad para la sátira, porque puede construir por medio de un humor de aspecto inocente las más incisivas críticas. Lo cierto es que imaginar el imperio Disney sin un personaje como el tío Gilito era imposible. El propio Walt Disney, «padre» de aquella formidable empresa de animación, se había transformado en un hombre de negocios millonario. Barks en mi opinión homenajeó con humor aquellos nuevos ricos, combinando la tradición de Dickens con su siniestro Scrooge, nombre que usó para llamar a su personaje «Uncle Scrooge». En una segunda etapa más reblandecida tuvo que incorporar los rasgos positivos parecidos a las de Daddy Warbuck, el protector millonario padre adoptivo de Annie la Huerfanita.

Cada época ofrece con sus cómics lecturas que se adaptan a las circunstancias tanto políticas como culturales. El libro de Dorfman y Mattelart no supo que detrás de aquellos cómics que analizaban había un solo autor que transmitía su propia perspectiva de la realidad.[16] Vieron los cómics Disney como el banco de monedas del tío Gilito y reconocieron las ansias de Disney como corporación por llenar su depósito. Y aunque constataron una realidad de multinacionales y corporaciones dispuestas a asolar cualquier nación o territorio, los cómics no eran el artefacto más nocivo de importación, ni les robaba a los niños la capacidad para pensar

por ellos mismos.[17] Además, la ausencia de menciones al cómic autóctono de los diferentes países latinoamericanos, que ya tenía una larga tradición, es desafortunada. Una breve cita sobre lo que ya existía hubiese ofrecido una visión más esperanzadora de las posibilidades del medio como aparato de representación de una cultura autóctona.[18]

Martin Barker pese a reconocer las sugestivas posibilidades que ha entrañado el libro de Dorfman y Mattelart, sin embargo puntualiza y critica algunos aspectos, como la falta de un conocimiento preciso de la evolución que tuvo el imperio Disney, y las tensiones que hubo entre el capital americano y el propio estado. Además no termina de entender el uso que hacen de las percepciones neo-freudianas que tratan de conectar constantemente las historias con símbolos del poder americano. Para Barker «The Disney comics are neither "innocent" or "guilty". They are too diverse and complicated for either. To say more than this would require a range of new kinds of research» (299).

Hay por lo tanto una resistencia a asumir el discurso conservador que empañaba a aquellas historietas. En mi opinión estas historietas iban con su tiempo y su cultura. Lo que lamento es esa tendencia a ver la corporación Disney como un todo, cuando la peculiaridad de cada artista (anónimo para el público) estaba presente. Disney como corporación estaba sentando sus bases y creando esas pautas que ahora hacen que hasta Baudrillard le dedique un artículo criticando su mundialización. Walt Disney como individuo era ultraconservador y ambicioso, y se dedicó a absorber las ideas de los demás y pasarles por el tamiz de su estilo y esa fue la clave de su imperio. Pero se alejó de los cómics muy tempranamente, y fueron sus trabajadores los que construyeron ese imaginario de seres estereotipados. El tío Gilito nunca gozó del aprecio de los niños, sólo los niñatos de Harvard se podían sentir atraídos por ese personaje en aquel momento.

Dorfman y Mattelart abrieron y cerraron simultáneamente un capítulo sobre el cómic norteamericano en Latinoamérica.[19] Fue un libro que aquellos críticos de izquierdas desconocedores de los cómics en general, utilizaron para censurar las posibilidades de este medio como espacio de reflexión cultural. Espacio que por otra parte, ya había sido marginalizado por la derecha que lo consideraba mero entretenimiento, pero sin posibilidades de índole académica. Sin embargo, el poder que tenía el cómic en los ámbitos masivos y la diversidad de productos que ofrecía permitió que un escritor de talento reconocido como Julio Cortázar lo incluyese en su espacio creativo.

Cortázar encontró en el cómic la posibilidad de establecer un diálogo de representación cultural y eligió el personaje del cómic de Fantomas[20] como protagonista en una narración de 1975 titulada «Vampiros multinacionales: una utopía realizable».[21] Su ensayo-cuento establece un puente entre la cultura letrada y la popular y la capacidad de ambas para representar las problemáticas de la sociedad. Es un texto de 77 páginas en el que están superpuestos varios relatos que terminan fluyendo hacia una historia real que se recoge cuidadosamente anotada en un apéndice. El narrador del relato, que es Cortázar, comienza su historia paseando por las calles de Bruselas. Acaba de

salir de un reunión del Tribunal Russell II, y debe volver a París, pero la pereza le hace rezagarse mirando escaparates y retrasa su regreso. En esas calles de Bruselas llenas de cafés y escaparates el narrador nota «la presencia inconfundible de una multitud de latinoamericanos en los lugares más diversos de la ciudad [...] Bruselas parecía sensiblemente colonizada por el continente latinoamericano, detalle que [..] le pareció extraño y bello al mismo tiempo» (8). Sin embargo tras la belleza de lo exótico, se escondía la dureza del exilio. El narrador concluye que deben ser exiliados y que tal vez algunos estaban allí para «asistir a las sesiones del Tribunal Russell, para dar testimonio de persecución y de tortura; otros ya estaban allí, ganándose la vida como podían o sobreviviendo a un mundo que ni siquiera era hostil, simplemente otro, distante y ajeno» (9). Cuando el narrador llega a la estación y va a un kiosco a comprar algo para leer descubre que todas las publicaciones que tienen son mexicanas, y se enzarza en una conversación absurda con la vendedora. Compra una de las publicaciones y toma el tren a París en el último minuto. Una vez en el tren se mete en un compartimiento con otras cinco personas, y se siente un poco avergonzado de «abrir una revistilla llena de colorinches en cuya tapa un gentleman de capa violeta y máscara blanca se lanzaba de cabeza hacia el lector como para reprocharle tan insensata compra, sin hablar de que en el ángulo inferior derecho había un avisito de la Pepsi-Cola» (13). El narrador nota la mirada de desprecio de los que ven que lleva un cómic entre las manos. Su narración se teje sin embargo, en torno a una historieta con todas las contradicciones que entraña: «las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás, pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovela o Charlie Brown o Mafalda se te van ganando y entonces» (14). Ya notamos que el narrador ha quedado atrapado por el cómic «FANTOMAS, La amenaza elegante, presenta "LA INTELIGENCIA EN LLAMAS"» (14). El revisor pasa pidiendo los boletos, pero el narrador ya se ha quedado absorto con el texto de la portada «un episodio excepcional... arde la cultura del mundo… ¡vea a FANTOMAS en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!» (14). El narrador siente fascinación, quiere saber quiénes son considerados los grandes escritores contemporáneos

Figura 1: Primera página de «La inteligencia en llamas»: texto de Gonzalo Martré, dibujo de Víctor Cruz, *Fantomas*, 201, 18 de febrero de 1975, Editorial Novaro.

Figura 2: «Entreveía que la diferencia entre un hombre sin escrúpulos financieros, y un gángster, es mínima».

por esa revistilla, poco a poco cae en la red de las viñetas.

En la siguiente página aparecen sólo viñetas que narran la aventura de Fantomas. El director de la biblioteca de Londres descubre que en la sección de libros antiguos faltan al menos doscientos libros.

El cómic se interrumpe en la siguiente página con un texto del narrador reflexionando sobre lo que ha leído en las viñetas y la posibilidad de entablar conversación con los otros pasajeros. Así se va mezclando el cómic con la realidad del narrador. En las viñetas los bibliotecarios de diversos países viven con desesperación las desapariciones de los libros. Tras esas viñetas de introducción que narran los sucesos en las bibliotecas, aparece finalmente el personaje que esconde la identidad de Fantomas, comiendo en un lujoso restaurante con una hermosa mujer. Es un joven rubio, elegante y culto, y está explicándole a la mujer el trasfondo de la obra de teatro de Brecht que acaban de ver: «Brecht quiso parodiar las costumbres de la burguesía con las de los estafadores [...] entreveía que la diferencia entre un hombre sin escrúpulos financieros, y un gángster, es mínima» (18).

Paralelo al cómic el lector puede apreciar la desazón del narrador que reflexiona sobre los ocho días de trabajo que ha pasado en el Tribunal Russell «horas y horas escuchando a relatores y testigos que aportaban pruebas sobre la represión en tantos países de América Latina y el papel de las sociedades transnacionales en el pillaje de las economías y la dominación en el plano político» (18). El Chile en el que Dorfman y Mattelart escribieron pocos años atrás (en 1971) su libro sobre Donald ya no existe, ahora es una gran mancha roja «la sombra ensangrentada del Estadio Nacional de Santiago» (20). La mente del narrador está llena de imágenes, infiernos de sufrimiento y muerte evocados en la sala del tribunal, su realidad es un tren con destino a París y cómic de Fantomas, el sabor de un cigarro y entre los pasajeros una muchacha linda. Pero no se le borran las imágenes de lo que le han contado, y el sentimiento de impotencia porque el Tribunal Russell no tiene un brazo secular y no puede ejecutar su condena. Mientras piensa con angustia sobre todo lo vivido en el Tribunal, sobre su fuerza limitada, en el compartimiento hay otra realidad y el narrador es consciente de ello: «un hombre que vuelve de un tribunal no se pone a leer tiras cómics ni imagina los pechitos de una chica romana; o bien sí, lee la tira cómica e imagina los pechitos pero no lo dice y sobre todo no lo escribe porque inmediatamente le caerá encima uno de esos fariseísmos de la gente seria que para qué te cuento» (21).

Su monólogo le lleva a recordar la frase del Che que decía que «el primer deber de un revolucionario era hacer la revolución» (21), y el narrador da énfasis a la idea de «primer deber», y critica la intransigencia de tantos otros que hubiesen dicho que era «el único deber» (22): «una palabrita por otra, estaba el gran matete, la diferencia capital no solamente en las conductas del presente, sino en el destino aún tan lejano de cualquier revolución hecha o por hacer. »Razón por la cual" [...] «vamos a entrarle a Fantomas»" (22). Es entonces cuando el rubio atractivo de las viñetas ya se ha transformado en Fantomas (con su máscara blanca) y se encuentra en su centro de operaciones rodeado de eficientes y atractivas secretarias y de los últimos avances en telecomunicación: «toda clase de télex, teléfonos electrónicos y otros dispositivos tecnológicos» (23). Mientras la biblioteca sigue ardiendo en las viñetas.

Cuando el narrador llega a su apartamento deja por un rato el cómic para darse un baño, tomarse una copa, leer la correspondencia, y es en el momento en el que piensa volver a la lectura del cómic cuando una llamada de teléfono interrumpe la acción. Es la escritora Susan Sontag que asume que el narrador sabe algo porque le dice «Estás enterado, claro» (25). El narrador se siente confuso, pero Susan le da la clave a él y a los lectores de una especie de conexión entre la realidad y la ficción: «¿Pero cómo puedes no estar enterado si Fantomas te llamó por teléfono antes que a mí? [...] cuelga y sigue leyendo, estúpido. Y anota mi teléfono para llamarme después» (25). Entonces es cuando el narrador regresa a la lectura del cómic y se descubre como personaje, viendo la mano de Fantomas señalando al teléfono y diciéndole a una de sus secretarias que le ponga en contacto con él: «Comuníqueme con Julio, Octavio, Alberto y Susan. ¡Pronto!» (26).

Más adelante aparecen las viñetas donde el narrador se descubre hablando por teléfono con Fantomas desde Barcelona. El narrador, que es Cortázar, le cuenta a Fantomas las diferentes reacciones sobre la ola destructiva de libros, de cómo los editores al principio se alegran pensando en las rediciones, pero cómo la alegría se transforma en temor cuando son amenazados de muerte si se atreven a reponer las ediciones quemadas. Además, Cortázar también ha sido amenazado: le degollaran si se atreve a escribir otra novela.

El narrador tras leer en las viñetas su posible muerte, reflexiona con tristeza sobre la horrible realidad argentina, donde las torturas están a la orden del día y anuncian lo que será el golpe de estado de marzo del 76. Volviendo al cómic vemos cómo ahora Fantomas habla con Octavio Paz que está deprimido, no quedan libros de ningún escritor mexicano, la gente llora en las calles y a él le han tratado de incendiar la casa. Mientras también en viñetas, Susan habla con Fantomas por teléfono desde una clínica con las dos piernas rotas fruto de una agresión. A continuación aparece el texto del narrador hablando con Susan. Susan trata de explicar al narrador la verdad, le indica que no necesita leer el final del cómic porque la historia es falsa. El narrador se siente confundido. Ella espera la visita de Fantomas para indicarle que está confundido, que las pistas que ha seguido le han llevado

Figura 3: «Por el amor que profesas al arte, haz algo Fantomas».

a encontrar en París una secta de sicóticos dotados de medios electrónicos de destrucción. Entonces aparecen las viñetas con Fantomas enfrentándose a un tal Steiner, cerebro de la secta que destruye libros. Steiner indica que no existe ningún libro bueno, que llevan a la destrucción: «¿Qué me dice de los libros de física atómica? ¡Llevarán al mundo a la destrucción!» (34). Fantomas responde que son los hombres fanáticos los que destruirán el mundo.

Tras leer las viñetas el narrador asume que es el final de la historia, pero Susan le hace ver que no, que todo ha sido una cortina de humo, que la verdad es otra. A Fantomas le han hecho creer que su misión ha terminado, pero es ahora el momento de actuar. El narrador (Cortázar) muestra su cansancio, le indica a Susan que vuelve de unos días muy intensos. Ella le responde que lo sabe, que ha estado leyendo toda la información sobre el tema, sobre el tribunal Russell, la sentencia contra Ford, Kissinger, contra las sociedades, la ITT. Y le pregunta quiénes eran los que estaban en el tribunal. Cortázar que tiene la cabeza en el asunto de Fantomas le dice a Susan que se están saliendo del tema. Sin embargo, Susan le abre los ojos «Si alguna vez estuvimos en el tema es ahora gaucho insípido. ¿Cómo puede ser que no te des cuenta? Es cierto que hay millones que tampoco, pero la gente paga por tus libros y eso crea obligaciones mentales, me parece» (36). Susan le obliga a Cortázar a recapacitar y darse cuenta de su papel. Cortázar le va indicando que son diversas personalidades, juristas, teólogos, científicos, escritores, sociólogos y escritores de diversos países. El tipo de gente que los militares calificarían de banda de marxistas. Pero Susan le vuelve a indicar la necesidad de que se sepa quiénes son los componentes del tribunal.

Cortázar ha ido a la televisión, se ha hecho publicidad, pero se siente muy limitado, porque la sentencia no se cumple y es cuando Susan le indica, que la sentencia no servirá si todos (no sólo las élites intelectuales) se unen y reaccionan. Cortázar sabe que sugerencias como esa se han hecho constantemente en los días del juicio. Susan continúa deseosa de seguir ese camino y de decirle a Fantomas la verdad. Luego le indica que llame a Moravia para contarle lo del tribunal. Cuando Cortázar llama a Moravia, este se está lamentando por la pérdida de sus libros. Cortázar aunque no ve la relación le cuenta lo del tribunal. Será la llamada de Octavio Paz la

que le haga a Cortázar empezar a darse cuenta de la realidad. A Octavio, al que también le ha llamado Susan, le pide a Cortázar que vuelva al cómic y que en la parte de su diálogo, el de Octavio, con Fantomas verá que le pide que haga algo «por el amor que profesa al arte», pero en realidad donde dice arte tendría que haber dicho hombre. Tras la llamada de Paz , viene la de Susan, acaba de hacerle ver a Fantomas la verdad. Lo de las bibliotecas es sólo un prólogo. Susan se lamenta de no saber dibujar: «Lástima que no sea buena dibujante, porque me pondría en seguida a preparar la segunda parte de la historia, la verdadera. En palabras sería menos interesante para los lectores» (40). El personaje de Susan reconoce las posibilidades del cómic como medio de comunicación para legar a todo el mundo. Ahora hace la conexión entre el malo del cómic (el tal Steiner) y los condenados por el tribunal porque los condenados son los verdaderos cerebros del mal. Cortázar trata de enumerarlos y nombrarlos: «se llaman de mil, de diez mil, de cien mil maneras [...] pero se llaman sobre todo Nixon y Ford, sobre todo Henry Kissinger o CIA o DIA, [...] Pinochet o Banzer o López Rega, sobre todo General o Coronel o Tecnócrata o Fleury o Stroessner, se llaman de una manera tan especial que cada nombre significa miles de nombres» (41).

Entonces Susan desvela toda la realidad porque la aventura de Fantomas es el «Gran Engaño» que el sistema ha creado como una especie de cortina de humo «igualito que en su tiempo la Alianza para el Progreso, o la OEA, o la reforma en vez de la revolución, o los bancos de fomento y desarrollo [...] las fundaciones dadoras de becas, y...»

Figura 4: «Empecé a publicar reportajes condenando esta ola de terror cultural».

(41). ¿Cuál hubiese sido la reacción de Dorfman frente a esta sentencia de Cortázar a través de Susan? No digo el Dorfman de hoy que escribe sus diarios con tono nostálgico como un diálogo norte-sur del que siempre se vio beneficiado (el trabajo de su padre, sus becas...), sino el de aquel entonces que creía en la revolución y tal vez utilizaba la cortina de humo del sistema para aprender sus debilidades y alguna vez vencerlo.

Susan continúa con sentencias que tratan de abrir los ojos al narrador, a los lectores en general y en especial a los lectores intelectualoides academicistas «¿Qué son los libros al lado de quienes los leen, Julio? ¿De qué nos sirven las bibliotecas enteritas si sólo les están dadas a unos pocos? También esto es una trampa para intelectuales. La pérdida de los libros nos agita más que el hambre en Etiopía» (41). A partir de aquí tenemos al personaje del cómic Fantomas, entrando en el texto del narrador para dialogar con él. Fantomas quiere

Figura 5: «El mundo lo llevarán a la destrucción no los libros, Steiner, sino los hombres. ¡Precisamente los hombres como usted, los fanáticos!».

saberlo todo sobre el Tribunal Russell, es entonces cuando Cortázar le señala los apéndices al final del libro. Pero le ofrece una síntesis diciendo que son las sociedades multinacionales. Cortázar le facilita multitud de datos, pero una imagen lo simboliza todo, en la mitad inferior de la página, una foto positivada del capitolio se erige de forma repetida como si de una obra de Warhol se tratara.

Fantomas intenta buscar un culpable al que si se anula , se anula todo el problema, por ejemplo ir a por la CIA, responsable de numerosísimos golpes de estado y graves situaciones de inestabilidad política en muchos países. Pero no es sólo la CIA, Cortázar le muestra documentos de la ITT o la empresa Química Hoechst, demuestra que son muchos. Fantomas a lo largo de varios días como héroe solitario se enfrenta a diferentes instituciones y esto lo recogen las noticias de los periódicos, pero las noticias pasan. Cuando Susan llama por última vez al narrador está desolada porque Fantomas ha regresado a su guarida pensando que ha puesto el mundo patas arriba y sin darse cuenta de lo efímero de sus acciones: «Fantomas es admirable y se juega la vida a cada paso, pero nunca le entrará en la cabeza que los otros son legión y que solamente con otras legiones se les puede hacer frente y vencerlos» (57). Susan reivindica la necesidad del lector de reconocer la realidad, de diferenciar los malos de viñetas de los que están destruyendo a la humanidad. La conversación entre Susan y Cortázar se mezcla con otras voces, fragmentos sobre el tribunal Russell, imágenes al estilo pop ilustran las sentencias, fotos positivadas en blanco y negro de policía represora, de grandes multinacionales (como IBM), de pistolas. Es en ese momento cuando aparece Fantomas que se ha dado cuenta de que la acción internacional no ha cambiado la situación. Las voces en el teléfono se mezclan, Susan le dice a Julio que halague a Fantomas, voces reflexionan sobre las utopías, «lo bueno de las utopías [...] es que son realizables» (66).

Fantomas se despide con una frase resignada «Hice lo que pude» (66). Cortázar se queda mirando al héroe de los cómics saltar por los tejados, bajar a la tierra para dar un caramelo a un niño y remontar su vuelo. El niño no se sorprende ni se asusta, acepta el caramelo. El narrador deja que sea esa imagen del niño jugando la que marque el final de la historia. Las siguientes páginas son

un «apéndice» que narra las sentencias del tribunal Russell.

Cuando titulaba este artículo «Fantomas contra Disney», quería mostrar la posible fusión de dos alternativas intelectuales en uno de los momentos más críticos de lo que considero los límites de la modernidad en el cómic hispánico. Fantomas es un héroe del cómic que se convierte en compañero de aventuras de una serie de intelectuales bloqueados por el fracaso de la modernidad democrática que ha luchado por los derechos del hombre y por crear una sociedad mejor. Dorfman y Mattelart perciben el problema, pero su ataque al cómic es leído de forma errónea, porque ellos atacan la multinacional en sí. El problema es que mucha de la intelectualidad que logra salvarse de la represión y la muerte queda atrapada en una cortina de humo fabricada o que implica a las instituciones directamente responsables con su drama. Eso limita muchas veces su capacidad para articular un discurso legible para todos (como pedía Susan Sontag en el texto de Cortázar). Es decir, los límites de la modernidad se perciben con el estrepitoso fracaso de la intelectualidad, que reprimida y dispersa pierde su capacidad de articularse y utilizar todos los medios a su alcance para crear discursos que hagan realidad su utopía.

En Cortázar había una crítica a la ingenuidad de Fantomas que luchaba contra unos malos de mentira, a los cómics que nos hacían creer de niños que los malos acabarían perdiendo. Cuando crecemos los malos son tan inmensos, tan inabarcables y a veces tan cercanos que es imposible pararles los pies. El discurso de Cortázar es un testimonio para que nunca se olvide que la modernidad trató de no fracasar y luchó por los derechos de las personas. Pero la modernidad también creó a los malos, a esas multinacionales que no tuvieron escrúpulos para arrasar países enteros apoyando a los militares asesinos. Y es cuando las contradicciones de la modernidad se enfrentan cuando llegamos a sus límites.

Bibliografía

Atwood, Rita & McAnany G. Emile, Editors: «Communication and Latin American Society: Trends in Critical Research, 1960-1985», The University of Wisconsin Press, Madison, 1986.

Barker, Martin: «Comics: Ideology, Power and the Critics», Manchester University Press, Manchester, 1989.

Baudrillard, Jean: «Pantalla total», Ed. Anagrama, Barcelona, 2000.

Bergquist, Charles: «Labor and the Courses of American Democracy: US History in Latin American Perspective», Verso, London and New York, 1996.

Camacho, Daniel (Selección, introducción y notas): «Debates sobre la teoría de la dependencia y la sociología Latinomaericana» (Ponencias de XI Congreso Latinoamericnao de Sociología), EDUCA, Costa Rica, 1979.

Cardoso, Fernando H. y Faletto, Enzo: «Dependencia y desarrollo en América Latina», Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1974.

Cortázar, Julio: «Vampiros multinacionales», Libros de Excélsior, México, 1975.

Cruz, Víctor (dibujo) y Martré, Gonzalo (texto). «La Inteligencia en Llamas», *Fantomas*, n.201, Ed. Novaro, México, 18 de febrero de 1975.

Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand: «Para leer al Pato Donald», Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1974.

—: «How to Read Donald Duck. Imperialist Ideology in the Disney Comic», Introduction by David Kunzle, International General, New York, 1975.

Dorfman, Ariel. Patos, Elefantes y Héroes: La infancia como subdesarrollo. Ediciones de la flor. Buenos Aires,1985.

—: «The Empire's Old Clothes. What the Lone Ranger, Babar, and Other Innocent Heroes Do

To Our Minds», Pantheon Book, New York, 1983 .
—: «Rumbo al sur, deseando el norte: Un romance en dos lenguas», Planeta, Argentina, 1998.
—: «Chile: La resistencia cultural al imperialismo», *Casa de las Américas*, no. 98. Septiembre-Octubre 1976 (3-11).
Frank, André Gunder: «Capitalismo y subdesarrollo en América Latina», Siglo Veintiuno Editores, México, 1976.
Horn, Maurice: «100 Years of American Newspaper Comics».
Kahl, Joseph A: «Three Latin American Sociologists: Gino Germani, Pablo González Casanova, Fernando Henrique Cardosa», Transaction Books, New Jersey, 1976.
Kalmanovitz, Salomón: «El desarrollo tardío del capitalismo: un enfoque crítico de la teoría de la dependencia», Universidad Nacional, Colombia, 1983.
Mattelart, Armand: «La industria cultural no es una industria ligera», *Casa de la Américas*, no.77, Marzo-Abril 1973 (27-61).
Merino, Ana: «El Tío Gilito, alter ego de Walt Disney», *Leer en Invierno*, 119, February 2001 (96-97).
Mires, Fernando: «El discurso de la miseria o la crisis de la sociología en América Latina», Ed. Nueva Sociedad, Venezuela, 1993.
Montealegre, Jorge: «Historieta de Chile: entre la diáspora y la nostalgia», *Con eñe: revista de cultura hispanoamericana*, no.1., 1997 (20-24).

Notas

1. Para Baudrillard la mundialización y la universalidad son excluyentes una de la otra: «La mundialización es la de las técnicas del mercado, del turismo, de la información. La universalidad es la de los valores, de los derechos humanos, de las libertades, de la cultura, de la democracia. La mundialización parece irreversible, lo universal estaría más bien en vías de desaparición, al menos tal y como se ha constituido en sistema de valores a escala de la modernidad occidental, sin equivalente en ninguna otra cultura» (179).
2. Este dato sobre el padre de Dorfman es muy importante, ya que esta figura será fundamental en la vida del crítico. Los padres de Dorfman eran ambos emigrantes judíos de Europa del Este que llegaron a Argentina de niños. Sin embargo, tuvieron que continuar su periplo de exilio y migración por Estados Unidos y Chile, principalmente debido a motivaciones políticas. Para el niño Ariel Dorfman, la experiencia del viaje norte-sur como parte de la trayectoria que trazó con su familia, significó el desarrollo de una doble identidad, la angloparlante *versus* la hispanoparlante. Además, las situaciones ideológicas que desencadenó la Guerra Fría en el imaginario estadounidense fueron fundamentales, marcando muchos de los miedos y dudas de su niñez en Nueva York. Vivieron en dicha ciudad durante bastantes años porque su padre trabajaba primero, durante la II Guerra Mundial en la oficina de Asuntos Interamericanos y luego, tras la guerra, en la ONU como subdirector del Consejo para el Desarrollo Económico. Fueron los años de la caza de brujas de McCarthy los que obligaron a su padre en 1953 a abandonar Estados Unidos y aceptar un cargo de economista de la CEPAL en Chile. Ocho meses después su familia le sigue y Ariel Dorfamn llega a Chile.
3. Dorfman en su recorrido de recién llegado describe la pobreza como una imagen que se extiende del campo a la ciudad: «estaba ahí en los campesinos semidescalzos labrando una tierra que no era suya [...] estaba ahí en las calles de la capital [...] en los mendigos y tullidos y alcohólicos que nos dieron la bienvenida al centro y, según mi madre me informó, dormían bajo los puentes del Mapocho, en los pórticos del Mercado Central, al abrigo de las iglesias» (173).
4. Fernando Mires en su libro «El discurso de la miseria» al analizar la CEPAL señala, que si hubiesen llevado a cabo un análisis riguroso del estado, entre otras cosas hubiesen visto que su teoría era «una teoría de la revolución industrial sin sujeto social explícito» (52).
5. «The ideology of desarrollismo was unable to indicate how it might be possible to get the rich and powerful to share more equitably with the poor and weak, either in terms of disparities between nations or of social classes inside of a nation» (Kahl, 1976: 7).
6. Mires explica cómo las teorías de la CEPAL no tenían sujeto social explícito, aunque «podía suponerse que este lo constituía la existencia hipotética de un empresario industrial dinámico; en el lenguaje marxista; una burguesía nacional.» (55).
7. Según Mires el tema desarrollo-subdesarrollo era igual al que trató la CEPAL en los cincuenta bajo la etiqueta «deterioro de los

términos de intercambio». Otras categorías como metrópoli-satélite habían sido para la CEPAL, centro y periferia. «Incluso, las dos tesis más novedosas [...] que en América Latina nunca había existido feudalismo –que por lo demás venían planteando desde muchos años atrás académicos trotskistas– [...] y que en virtud de la dependencia respecto a las metrópolis no había tampoco burguesías nacionales, no se encontraban en contradicción con los trabajos cepalinos relativos a los obstáculos para el cambio» (56).

8. Los datos sobre la vida y el trabajo de Armand Mattelart están sacados del ensayo «Hispanic American Critical Communication. Research in Its Historical Context» de Cristina Schawarz y Oscar Jaramillo, publicado como capítulo 3 del libro «Communication and Latin American Society: Trends in Critical Research», 1960-1985, editado por Rita Atwood y Emile G. McAnamy, University of Wisconsin Press, 1986.
9. El concepto de la fetichización «refers to the process in which the qualities of inert objects are attributed to human beings, and the qualities of human beings are attributed to things: workers are considered "production factors" and capital is said to "work"» (Schwarz y Jaramillo, 1986: 56).
10. Ariel Dorfman, «Rumbo al sur, deseando el norte: un romance en dos lenguas», Planeta, 1998.
11. Durante los años anteriores a que Allende ganase las elecciones los medios masivos que estaban en manos privadas y de la derecha se encargaron de hacer propaganda en contra de la política de izquierdas.
12. Existe una versión larga de aquel primer ensayo titulada «Nuestros amigos los animales: Inocencia y dominación en la literatura infantil», que publicó en 1985 junto con la recopilación de otros ensayos en el libro «Patos, elefantes y héroes: La infancia como subdesarrollo».
13. «El modelo de autoridad paterna inmanente a la estructura y la existencia misma de esta literatura, subyace implícitamente en todo momento» (31).
14. Charles Bergquist: «Popular Culture and Democratic Values», «Labor and the Course of American Democracy» (1996: 116-159).
15. No sólo ellos. También los estudiantes de la escuela de negocios de la Universidad de Harvard ven a Mc Pato (Tio Gilito) como un vehículo celebratorio del capitalismo y lo adoptan como mascota en 1961 (Charles Bergquist, 1996: 142).
16. Este dato sí lo conoce David Kunzle y lo menciona en la introducción a la edición en inglés «While the world applauds Disney, it is left in ignorance of those whose work is the cornerstone of his empire [...] Carl Barks, creator of Uncle Scrooge and many other favorite Disney characters, of over 3 000 of the best Disney comics stories, of 7 000 pages of Disney artwork paid at an average of $11.50 per page, not one signed with his name, and selling at their peak from 3-5 million copies; while his employers, trying carefully to keep him ignorant of the true extent of his astonishing commercial success, preserved him from individual fame and from his numerous fans who enquired in vain after his name» (17).
17. Martin Barker en «Deconstucting Donald» señala que a partir de la Segunda Guerra Mundial la oficina de coordinación de relaciones interamericanas organiza, con Nelson Rockefeller a la cabeza, un viaje para Walt Disney a través de toda Latinoamérica en 1941. Por supuesto que el viaje era totalmente propagandístico, y Disney sólo tuvo interés en el asunto si le servía para hacer películas. «This was precisely Rockefeller's intention-to trade on the popularity of Disney's films for political purposes» (294). De allí salieron las conocidas películas «South of the Border with Disney, The three Caballeros y Saludos Amigos». El cómic quedaba a un lado como herramienta para Disney. A él lo que le interesaba era el cine.
18. Jorge Montealegre en un artículo de 1997 titulado «Historieta de Chile entre la diáspora y la nostalgia» ha resumido en unos trazos la historia de la historieta chilena remontándose a la revista *Zig-Zag* de comienzos del XX que publicaba a dibujantes como Moustache, Pug o Lustig, y en la que apareció Von Pilsener, el primer personaje del cómic chileno. En el año 1931 se fundó la revista *Topaze* dedicada a la caricatura política con frecuencia semanal que dura 39 años. En la década del cuarenta el humor picaresco los representa: «Pobre diablo» y una tira de Percy llamada «Pepe Antártico». A finales de los cuarenta aparece el personaje «Condorito» en la revista *Okey*. Condorito creado por Pepo que dura hasta hoy en día con un humor socarrón y pícaro. En la década del cincuenta destaca el trabajo de Guido Vallejos titulado «Barraba-

ses», que narra las aventuras de unos niños en un club de fútbol infantil. De la década de los sesenta destaca la revista educativa *Mampato* (dura de 1968 a 1978) y dentro de la misma la historieta «Mampato», creada por Eduardo Armstrong y dibujada por Oscar Vega (inicialmente) y Themo Lobo. A finales de la década del sesenta aparece la revista *La Chiva,* editada por los propios dibujantes que eran Hervi, José Palomo, Pepe Huinca y Alberto Vivanco, y crean una historieta colectiva titulada «Lo Chamullo, un barrio como el suyo». A estos artistas les influye la revista americana *MAD* y los trabajos de Rius. En esa misma época aparecen los trabajos de Fernando Krahn. Durante los años de gobierno de Salvador Allende estos dibujantes formarán parte del proyecto de la Editora Nacional Quimantú «Hervi, Pepe Huinca y Alberto Vivanco en *La Firme*, de educación popular; Palomo en *Chile Hoy*, de análisis político; y Fernando Krahn en *La quinta rueda*, cultural. Después del golpe, todos los nombrados parten al exilio. Menos Hervi» (23).

19. Sería injusto no recordar aquí que Dorfman, tiempo después, una vez en el exilio escribió un ensayo sobre un cómic chileno de los tiempos en los que vivía en Chile. Concretamente el que se publicaba en la revista para niños *Mampato,* que llevaba el mismo nombre. Mampato era un niño que tenía la habilidad de viajar por el tiempo y tiene un amigo llamado Ogú, un cavernícola que conoce en su viaje a la prehistoria. Dorfman hace una lectura paralela del cómic con los sucesos políticos de aquella época: «I was reading in the comic mirrored what was happening in the streets of Santiago. While Mampato and his friends went about the business of overthrowing a tyrant in the year 4000, Salvador Allende, the democratically chosen president of the real Chile, was being similarly branded "tyrant" by rather less fictitious forces seeking to oust him» («The innocents march into history... and overthrow a government», «The Empire's Old Clothes», 177).
20. Fantomas según explica Luis Gasca en la entrada que escribe para «The World Encyclopedia of Comics», Editada por Maurice Horn en 1999, es un personaje del mundo del cómic mexicano que apareció inicialmente en marzo de 1966 como volumen de una colección titulada *Tesoros de Cuentos Clásicos,* que editaba Novaro. Estos volúmenes copiaban los libros de cómics americanos, pero los realizaban creadores mexicanos. El Fantomas mexicano es una adaptación del personaje creado por los escritores franceses Pierre Souvestre y Marcel Allain. Aparece una primera versión en la década del treinta en la revista mexicana *Paquín* de la mano de Alfredo Valdés. También en Francia hubo una adaptación al cómic en los años 40 en una publicación semanal llamada *Garroche*. La versión mexicana de los años sesenta fue dibujada por Rubén Lara Romero (con la ayuda de su hermano Jorge). Ambos trabajaron creando varios episodios hasta que en 1969 la editorial decide publicar cómics específicos de Fantomas cada quince días formando una colección autónoma. El éxito de público obliga a la editorial a formar un amplio equipo de dibujantes y guionistas para garantizar la producción. Hasta entonces Cardona Peña era el supervisor de los guiones de Guillermo Mendizabal, pero tras la marcha de Mendizabal, Peña se hace cargo. Los dibujos los realizaban José S. Reyna, Fermín Márquez y Augustín Martínez con la ayuda de Luis Carlos Hernández y Jorge Lara, y todos firmaban bajo el epígrafe de «Equipo Estudio Rubens». Esta versión adaptada al cómic mexicano era muy diferente al original francés en el que representa el mal misterioso. Ahora Fantomas es joven, atractivo, poderoso y está cubierto por una máscara blanca. Pese a las acciones que comete aparentemente delictivas, sus intenciones son bondadosas, se preocupa por la fraternidad entre las personas y por el progreso. Sus inquietudes tecnológicas se reflejan en el uso que hace de artefactos modernísimos, con la ayuda del profesor Semo y una serie de agentes secretos. Otro rasgo de Fantomas es que vive rodeado de pinturas y numerosas antigüedades, y es un hombre culto y muy sensible.
21. El personaje del cómic mexicano es muy popular, pero no hay que olvidar que también el personaje del folletín creado en 1911 por Pierre Souvestre y Marcel Allain y en el que está basado el cómic, tuvo una importancia clave en su época. En esta primera versión Fantomas es el Rey del Crimen y su idea es provocar miedo, y como ser moderno utiliza la ciencia y la tecnología. El progreso por lo tanto, puede tener varias funciones como motor del bien o del mal, según en qué manos esté.

Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria

3

Globos globales: 1980-2000

Armando Bartra
Investigador, Ciudad de México, México

Resumen

En esta úlima etapa Armando Bartra nos ofrece un preciso diagnóstico (que en ciertos aspectos se antoja autopsia) de la vapuleada historieta mexicana. A través de su incisiva pluma presenciamos la caída de la forma narrativa que mantuvo alfabetizado al pueblo mexicano durante décadas. Atestiguamos también el surgimiento y desarrollo incipiente de la historieta de autor oriunda de estas tierras, y nos enfrentamos a la responsabilidad de prever y ayudar a construir un futuro todavía incierto.

Abstract

In this last chapter of his Mexican historieta overview, Armando Bartra offers us a precise diagnosis (which under certain scope appears as an autopsy) of the mistreated graphic narrative made in Mexico. Through his incisive writing, Bartra offers us a privileged view of the rall of the narrative form which kept the Mexican people literate for decades. We also witness the rise and incipient development of the Mexican-native so-called auteur comics, and face the responsibility to forsee and help building a still-uncertain future.

Al principio, radio, cine e historietas compartían fraternalmente las horas libres o la atención marginal de su público. Los mexicanos oíamos la *XEQ* o la *Dobleu*, veíamos películas del Charro Negro y leíamos *Chamaco* o *Pepín,* sin que estas aficiones resultaran excluyentes. La televisión, en cambio, es un medio absorbente y con vocación monopólica, que poco a poco va desplazando a los demás, hasta que con la llegada de las videocaseteras y los videojuegos la pequeña pantalla se apropia casi por completo de nuestro tiempo de ocio. La radio sobrevive porque nos acompaña donde la televisión no puede llegar, pero el cine como espectáculo público y la historieta como regocijo intimista, son dramáticamente arrinconados por la omnipresente pantalla chica.

Es posible que los últimos personajes lanzados por la historieta y compartidos por todos los mexicanos fueran adalides de papel como Chanoc*,* El Payo*,* Fantomas o Kalimán, vampiresas exóticas como Yesenia*,* Oyuqui o Rarotonga, e infantes como Memín*;* popularizados, todos, en los sesenta, antes de que la televisión y sus apabullantes protagonistas coparan por completo nuestro imaginario colectivo.

Con toda probabilidad estas serán nuestras últimas *estrellas* de papel realmente omnipresentes. La historieta mexicana de masas ha muerto. El cómic nacional no es ya el tumultuoso lugar común que fue por más de medio siglo, y ha dejado de saturar los puestos de periódicos para ocupar un discreto segundo plano detrás de las publicaciones subsidiarias de la pantalla chica como *Teleguía, Tv y Novelas, Tv notas, Eres* y otras, que son las que ahora rebasan el millón de ejemplares, mientras que las historietas locales se han encogido.

La derrota de la historieta es la derrota de la lectura. Los monitos no ceden al embate de libros, revistas o diarios, sino al arrollador curso del *canal de las estrellas*. Mientras que la lectura cultivada avanza a paso de tortuga, se desploma la única lectura masiva que jamás hayamos tenido. Frecuentada hasta hace poco por decenas de millones de mexicanos, la historieta ha perdido quizá nueve de cada diez lectores. Sus tirajes, que fueron millonarios, se reducen a treinta o cuarenta mil ejemplares de cada título; mientras que la diversidad, que en los buenos tiempos rebasaba el centenar de títulos al mes, se ha constreñido a algunas decenas.

Los mexicanos no hemos dejado de leer historietas para leer otra cosa, simplemente hemos dejado de leer. El derrumbe de los monitos es una catástrofe civilizatoria. En el México del fin del milenio el lector es una especie en extinción.

Esas ruinas que ves

Con casi medio siglo sobre sus lomos, *El Libro Semanal, La Novela Policiaca, El Libro Vaquero* y otros libro-cómics que desde los cincuenta publica *Novedades*, siguen en el mercado constatando la predilección de ciertos lectores por los relatos de gran fondo. También sobrevivió casi dos décadas «El Pantera», un héroe de aire sesentero pero nacido en 1980, con guiones de Daniel Muñoz, y dibujado primero por Juan Alva y luego por Manuel Calles, Alberto Maldonado y otros, y al terminar el milenio todavía aparecía semanalmente «Samurai», dibujada por Rubén Lara. Pero el único acontecimiento monero original y perdurable de los últimos veinte años son los *sensacionales.*

Primero fueron el *Sensacional de Policía* y el *Sensacional de Terror*, que en 1978 y 1979 publicaba Editorial Proyección, del grupo Ejea. A los que siguieron *Sensacional de Luchas*, *Sensacional de Fútbol*, *Sensacional de Box, Sensacional de Barrios, Sensacional de Mercados, Sensacional de Traileros, Sensacional de Artes Marciales, Sensacional de Juegos, Sensacional de Sueños, Sensacional de Guerreros del Asfalto, Sensacional de Bronco, Sensacional de Vacaciones* y otros. El rasgo más notable de los *sensacionales* es su talla modesta, que pronto se estandarizó en 13 por 14 cm., formato al que hoy parecen estar condenados todos los monitos comerciales mexicanos, mientras que se reserva a los importados la esbeltez del *comic book*. Se trata, además, de historietas mayoritariamente multicolores que se esfuerzan por envolverse en portadas atractivas y bien impresas. Los tiempos del mediotono sepia y la reproducción borrosa han quedado atrás.

Por regla general los *sensacionales* se definen temáticamente y las historietas son conclusivas. La excepción fueron efímeras series de protagonista

como *El sargento Botija, Tinieblas* y *Sensacional de Bronco*, las dos últimas, deudoras del éxito televisivo de la lucha libre y las bandas norteñas respectivamente, y sobre todo *La serpiente desplumada*, una serie que arranca en 1996, al calor de la satanización pública del expresidente Carlos Salinas, y que retoma con éxito el anacronismo precolombino y la alegoría política. Escrito por J.J. Sotelo y dibujado por Sixto Valencia, el cómic se distingue porque, además de sus personajes, también sus autores son fijos. *La serpiente desplumada* empezó en formato grande y terminó alineando con los chaparros *sensacionales.*

Clara muestra de su decadencia, es la incontinente proclividad de los *sensacionales* a la pornografía. Las pequeñas historietas del fin de milenio recurren en tono lúbrico a los generos canónicos de nuestros monitos: encueres del oeste en *La ley del revolver* (Mango) y *Praderas sin ley* (Ejea); concupiscencia criminal en *Relatos de presidio* (Toukán) y *Bronson el sucio* (Toukán*);* erotismo desviado en *Almas perversas (*Mango); fajes horrorosos en *El libro siniestro* (Toukán); sicalipsis rosa en *Amores y amantes* (Mango), cachondería didáctica en *Delmónico´s Erótika* (Toukán); y lujuria politizada en *La serpiente desplumada* (Toukán). Cuando de ser un tema entre otros, el sicalíptico deviene abrumadoramente dominante, es que los editores están jugando sus últimas cartas, buscándole la bragueta al siempre reprimido mexicano raso. A la pequeña pornografía de papel inaugurada por Ejea se han sumado editoriales como Mango y Toukán, cuyas publicaciones son francamente masturbatorias: *Las Chambeadoras, Bellas de Noche, Luchas calientes, Sabrosonas y bien entronas* y otras. Al filo del milenio la carrera por la procacidad de papel se vuelve frenética y Ejea tiene que abandonar los emblemáticos *sensacionales*, por títulos más agresivos como *Zona Caliente, Eróticos anónimos, Pícaras infieles y ponedoras* y *Sábanas mojadas.*

Figura 1: Portada de la más exitosa serie de la larga lista de *Sensacionales*. La culminación de la historieta como producto industrial.

Y con esta industria, la única existente, colaboran jóvenes dibujantes como «El bachiller» Rubén Lara, Alberto Hinojosa y Luis Guarneros, pero también notables profesionales de la historieta como Antonio Cardoso, Ángel Mora, Juan Alva o Juan Rangel, y hasta argumentistas legendarios, como Ricardo Rentería, uno de los más prolíficos guionistas del cómic rosa, y Ramón Valdiosera, quien le dio a los primeros números de *Delmónico´s Erótika* un tono transgresor y cultivado. En portadas destacan los trabajos de Bazaldúa y Silva y de Gallur.

Figura 2: «La serpiente Desplumada», marzo de 1996. Elocuente reflejo del escarnio generalizado a la figura presidencial… una vez concluida la gestión. A partir del período presidencial siguiente, la burla al presidente será permanente a lo largo de todo el sexenio. Por otro lado, en las campañas para las elecciones del 2000, dos de los tres principales candidatos utilizaron el cómic para promover sus candidaturas.

Historietas de autor

No todo son malas noticias para los monitos, pues al mismo tiempo que pierde penetración popular, el cómic gana prestigio cultural.

Desde los ochenta decae la historieta comercial mexicana de grandes tirajes y en los noventa agoniza. Pero vivimos años de implacable globalización, y en la apertura se incrementa notablemente la afición al cómic norteamericano y japonés por parte de un cierto sector de los niños y jóvenes de clase media, primero a partir del acceso a historietas en inglés adquiridas en las proliferantes *comic-stories*, y después por las cuidadas ediciones que hace Vid de los superhéroes de moda, aunque también de series valiosas como el primer «Dragon Ball», de Akira Toriyama; «Los Simpsons», de Matt Groening; «Batman», «Hellboy», «Starman», de James Robinson y Mike Mignola; «Hitman», de Garth Ennis y John Mc Crea; o «Sin City», de Frank Miller.

El *boom* del *manga* y los superhéroes es un fenómeno consumista que se materializa en historietas coleccionables, pero también en *pins, carts*, posters, modelos, cachuchas y camisetas. Es, además, parte de una cultura fanática y multitudinaria que se congrega en grandes convenciones, como «La Mole», «Conque» o «Mecycif», y en torno de astros del cómic mundial como Will Eisner, Stan Lee o Todd Mc Farlane. Y es, por último, un acontecimiento alentador, pues despierta en las nuevas generaciones la pasión por la narrativa dibujada, poniéndolas en contacto con algunas de sus mejores expresiones.

Pero, además, la historieta mexicana no se agota en los *sensacionales*, anexos y derivados. En los años decadentes de la industria, y junto al auge del cómic anglófono, vivimos el surgimiento, desarrollo y auge de la historieta de autor; la expansión de un cómic que hoy llamaríamos alternativo; la proliferación de monitos renovadores y a veces sofisticados y ambiciosos, que no desdeñan los mensajes crípticos y el alucine formal.

Ha surgido en México una nueva generación de moneros que pasa de la historieta industrial y poco se reconoce en

la vieja escuela comiquera, que emplea los monitos como medio de expresión personal y concibe al cómic como una de las bellas artes o, cuando menos, como uno de los bellos medios. Un nutrido grupo de neomoneros cuyos trabajos aparecen regularmente en diarios y suplementos dominicales, revistas culturales, publicaciones de humor, cómics alternativos y fanzines; una creativa oleada de fanáticos del octavo arte que ha producido tres o cuatro revistas especializadas, alguna de sorprendente persistencia; una nueva hornada de narradores gráficos que quisiera ponerle lomo a sus trabajos.

No son pocos. En los últimos noventa por un solo diario, *La Jornada*, pasaron cerca de un centenar de moneros diferentes, entre la sección dominical ilustrada que dirige Bulmaro Castellanos, *Magú*, (*Histerietas* y luego *El Manojo*), *La Jornada Semanal*, los suplementos infantiles y femeninos y las ediciones cotidianas. Y lo más notable es que muchos de ellos son creadores persistentes que siguen publicando.

Figura 3: La resucitación a la maltrecha industria de los sensacionales se da a través de la explicitación sexual del dibujo, pero también, y de manera más significativa, en el lenguaje, descaradamente lúbrico y procaz. «Pecadora: el dinero no le quitó lo ganosa y lo puerca» se titula esta historia de la serie *Almas perversas*.

Todas las rutas son nuestras

La abigarrada multitud de neomoneros que anima la historieta de opción, ejerce la más centrífuga y posmoderna diversidad de estilos.

Los hay contestatarios, hijos de Rius y herederos de la tradición litográfica mexicana, como el agudísimo Rafael Barajas Durán (El Fisgón), autor de «Mike Goodness y el cabo Chocorrol»; el chileno José Palomo Fuentes (Palomo), creador de la tira «El Cuarto Reich»; Antonio Helguera, tan certero en la línea como en la carambola; Gonzalo Rocha, introductor de los bebés banda, primero con «Los gachos» y luego con «El Evenflo»; Patricio Ortiz González, papá de El Pulgas, cuaderno de «Hombre Man» y patrocinador de «Los Miserables»; Antonio Garci Nieto, socio de El Licenciado y joven maestro del gag, como se muestra en «Las gallinas quieren pollo» (*Siglo XXXI*, 1996); el grandvilleano Damián Ortega autor de «Excelentísimas personas»; José Luis Diego Hernández y Ocampo (Trizas), creador de «Supersalario»; Ramón Garduño Hernández; Oscar Quezada Pablo (Tacho); José Hernández; Cintia Bolio; Rictus; Jans; y muchos más.

En Guanatos –la persignada Guadalajara– brotan terroristas de la pluma, como Josel, Reynals, Manuel Héctor Falcón Morales, –cultor de «Güilson,

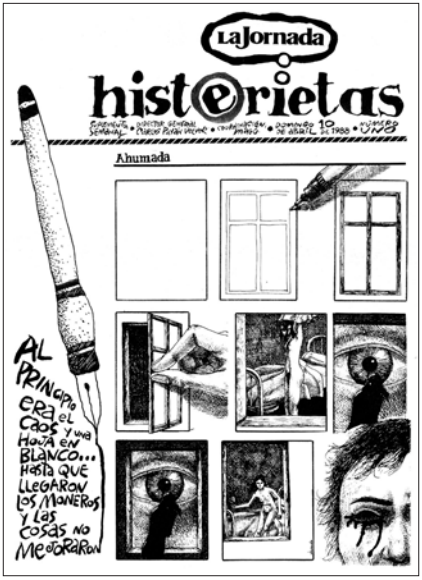

Figura 4: Portada del número uno de *Histerietas*, suplemento «de monos» del diario *La Jornada*, realizado por el mismo equipo que antes había hecho el *Más o menos* en el diario *Uno más uno*.

rey de la güeva»– y sobre todo José Ignacio Solórzano Pérez y José Trinidad Camacho Orozco (Jis y Trino), quienes por un tiempo aliaron disquisiciones herméticas y humor bobo para engendrar al Santos y a la Tetona Mendoza, la pareja de rudos más memorable del fin de milenio; pero también «La Chora», y ya cada quién por su cuenta, «Mátalas callando» y «Gato encerrado», de Jis, e «Historias del Rey Chiquito», «Crónicas marcianas», y «Fábulas de policías y ladrones», de Trino. La fulminante adopción de El Santos y La Tetona por un amplísimo sector del público revela que los apretados de Guadalajara son paradigma de la mojigatería nacional. En cuestión de moralina todos somos jalisquillos y a todos nos aliviana vicariamente el talante iconoclasta de El Santos y sus colegas. Pero si la mochería jaliciense es provinciana, también lo es la rebeldía guanata: Jis y Trino no son poetas malditos, sino moneros guarros que disfrutan exhibiendo los calzones flameados del Cabo. Y en verdad no es poca cosa, pues con frecuencia la liberalidad más sofisticada oculta balconeadoras pudibundeces de parbulario, como el insondable bloqueo a llamar las cosas por su nombre. Así, yo puedo escribir pipí, caca, culo, puta o teta, pero el estirado programa ortográfico de mi computadora simplemente no los reconoce. Ya por separado, Jis despliega una abismada comicidad pacheca apoyado por un dibujo barroco de asociación libre, mientras que Trino muestra un excelente oído para el habla coloquial –digno de Gabriel Vargas o Ricardo Garibay– y proclividad por el humor de Atotonilco el Alto: simplón pero llegador.

Siguiendo los pasos de Moebius, Dionnet, Druillet y Farkas, los Humanoides Asociados que en 1974 lanzaron la revista de culto *Metal Hurlant*, en 1991 Edgard Clément, Ricardo Peláez, Luis Fernando Henríquez, Damián Ortega y Avran, encabezados por Víctor del Real –el más aferrado de los editores zacatecanos–, publican *El Gallito Inglés*, que al fin del milenio andaba por el número 55. Para entonces la más importante revista mexicana con historietas de opción se llamaba *Gallito Comics* y también el equipo había cambiado: persistían del Real, Clément y Peláez, a los que se habían sumado Erick Proaño Muciño (Frik), José Quintero, Ricardo Camacho, Alejandro Gutierrez Franco y otros. El *Gallito*, que publica también cómics españoles y latinoame-

ricanos, ha dado a conocer algunas de las mejores historietas mexicanas de autor del fin de siglo, como las del demonólogo, angelista y abismado Edgard Clément, quien es creador de la saga *Operación Bolivar*, un trabajo barroco y culterano influido por los *collages* de Dave Mc Kean y quizá por los mapas, caligrafías y tipografías empleados por Pierre Alechinsky, que mezcla mitologías precolombinas, revisiones de la Conquista y paranoya antimperialista con gran final en Tlatelolco un 2 de octubre, y cuyas obsesiones se prolongan en la hermética *Incubus Sucubus*. Vida cotidiana, ambientes chilangos reconocibles y experiencias que suenan a propias, caracterizan el trabajo ácido y melancólico de Ricardo Peláez, autor dotado de una sensibilidad política más intimista que panfletaria emparentada con la del español Carlos Jiménez. Peláez inauguró el milenio publicando en *Vid* una serie de cuatro fascículos donde el dibujante y el guionista tijuanense Luis Humberto Crosthwaite adaptan a la historieta «El complot mongol» de Rafael Bernal, clásico de la novela negra mexicana. La realidad del planeta Buba está en la plana; los protagonistas emblemáticos, temas metafísicos y lenguaje poético del filósofo subterráneo José Quintero no remiten a contextos reales, sino a mundos de tinta china cuyas convenciones provienen del *underground* norteamericano. A cambio de ser tardo e indeciso en el dibujo, Frik resulta un guionista excelente que en «Madre Santa» y «Caldito de pollo» presenta filosos retratos de familia, mientras que en las «Krónicas Perras», trabajadas gráficamente junto con Quintero y Camacho, anima a un irónico y corveniano superheroe canino. Ricardo Camacho, creador de «Perrodehabas», es un buen dibujante en busca de guiones, y Alejandro Gutiérrez Franco cultiva la fantaciencia cachonda con amanerada maestría. La última sorpresa de *El Gallito* es Pepeto, cuyas líneas puras y negros vertiginosos, sin tramas ni medios tonos, le sirven para crear un universo poblado por criminales bizarros y superheroes de asilo siquiátrico, como Zodd y Max, que no remite a su natal Celaya ni a su adoptivo Querétaro, sino, quizá, a los monos del argentino Carlos Nine.

Figura 5: Personajes de la política nacional ridiculizados como personajes clásicos de la historieta mexicana.

Nacido en torno al cabalístico 1968, el núcleo duro de los *Gallitos,* que hoy anima el Taller del Perro, no pertenece a la generación de la gran esperanza frustrada, pero tampoco a la del descreimiento total. Hay en ellos mucha ironía, una suerte de desencantado utopismo crepuscular y un espíritu crítico a veces

intimista y otras metafísico, nunca panfletario. Nada tienen que ver con la tradición monera nacional, ni tampoco con el *manga* y los superhéroes convencionales. El fin de siglo los alcanzó entre los treinta y los cuarenta y haciendo historietas, de modo que para ellos el cómic no fue inclinación juvenil, sino vocación persistente. Tienen influencias: las historias testimoniales de Carlos Jimenez, el azote iconoclasta de Crumb, los superhéroes decadentes de Corven, la experimentación formal de Mc Kean, la vocación negra de Frank Miller, la *nueva objetividad* de Muñoz y Sampayo; pero también evidencian su gusto por la narrativa y la plástica no moneras. Publican en *Gallito Comics*, y a veces en *La Jornada*, *Mad en español* y los fanzines *Slam!* y *Limbo*. Además, son autores de libros de historietas como «Operación Bolívar», de Clément, «Fuego lento», de Peláez, y «Buba», de Quintero.

Hubo muéganos ácidos, como el colectivo Molotov, formado por los transgresores Bachan (Sebastián Carrillo), Bef (Bernardo Fernández), Carcass (Luis Javier García), Vera (Alfonso Escudero) y el Corrosión; animadores de una revista efímera pero de culto, en la que aparecieron antihéroes tan emblemáticos como «Fresa asesina», «Pipo el payaso» y «Tiburón travesti». Grupos *dark*, como La Caneca, que integraron los tenebrosos Octavio Romero, Martín y Ernesto Barragán, El Hueso y Carlos Ostos Sabugal, creador de «El hombre tlacuache».

Los dibujantes de nuevos hiperhéroes son anglófona legión: el mítico Francisco Solís Méndez, fundador del cómic alternativo en Monterrey y autor de «Criaturas de la Noche», con Edgar Delgado, Hugo Arámburo y otros dibujantes; Francisco Ruiz, creador de «B-Squad»; Alfonso Ruiz, hermano mayor de Psico Boy y animador de las ediciones Lulú Cómics; Manuel Martín, autor de «Fuerza Rem»; Rojas y Sánchez, pergeñadores de «Mantis»; Raga y Puerta, coautores de «Siamés»; Humberto Ramos, titular de «Némesis 2000»; herederos putativos del gran Walt como Edgar Delgado con su «Ultrapato» y sus «Valiants». Hay también héroes *dark* como el Lugo de Carlos García Campillo, Salvador Vázquez y Giovanni Barberi. A caballo entre el cómic alternativo y la industria, encontramos a Drucker! y Condonman, de El bachiller Rubén Lara, y Chamán, de Bachan.

De los fanzines escurren *gores* y góticos como Casasola, de *Disinto*; Sergio Moreno, de *Necrocomic*; Raly, de *La Mordida*; González Llarena y Salvador Montemayor, engendradores de *Dramatus*; Ricardo Gómez y Max, autores de *Ransom*...

Un respiro entre tanto heroísmo y negrura son humoristas del cómic alternativo, como los hermanos Barragán, autores de «Hards´s y Marión», editados por La Caneca, Alberto Hinojosa con sus «Amazonas», y Polo Jasso, regio creador de «El Cerdotado».

Al calor del sol naciente florecen *otaku* de primera generación, como Oscar González Loyo, padre de «Karmatrón y los Transformables», y de segunda vuelta como Gabriela Maya, guionista de «Los Supercampeones del fútbol» (versión mexicana autorizada de los personajes de Tahashi) y autora, con Adalisa Zárate, de la serie *I.doll*, que apareció en la efímera revista comercial *Toukán Manga*, donde también se publicaron «Las aventuras de Gurobarú», de Oval y

Rodrigo Ramírez, y «Rokk», de F. G. Hagenbeck y Salvatore Lavattiada. La influencia japonesa no tiene límites, y así como encontramos el cómic neozapatista «A la sombra de la revolución», de Raúl González López, editado por Mangage, se multiplican los manga *hentai,* como la mancuena «Chicas trabajadoras» y «Sexis divertidas y abusadas», que dibujan Oscar Medina y Jorge A. Resendiz, entre otros; «Meteorix 5.9 no aprobado», que escribe y traza Jorge Break y publica *Toukán;* y «Al borde de la fantasía y seducción 3x», que realiza el fanzineroso Alfonso Ruiz, tránsfuga de *Lulú Cómics*.

Figura 6: El gallito inglés, emblema de la necia publicación altruista que duró diez años y sesenta números (1990-2000).

No faltan lobos solitarios en la nueva historieta: Manuel Ahumada, navegante de la noche chilanga y autor de «El cara de memorandúm» (Penélope, 1983), con guión de Jaime López, y del erotismo lánguido y los azotes de lonchería y callejón de «La vida en el limbo» (Fonca, 1997); el cachondo arcaizante Héctor de la Garza-Batorski (Eko), autor de «El libro de Denisse» (Grijalbo, 1990), y siempre tras la huella de Durero; Luis Fernando Henríquez, recreador del México profundo chocarrero, como se muestra en «La Blanda Patria» (Praxis, 1988); Alfonso Arau, monero («El Capitán Pelotas»), rockero («Botellita de Jerez»), performancero y autor del libro «La netafísica» (Planeta, 1989).

Los hay desbordados y obsesivos como Agustín Aguilar, autor de «El goloso de rorras»; poéticos, como Jorge Noé Lyn Almada (Noé), y Carlos Mario de la Cruz Portillo; soterrados y pringosos, como Javillo, Tacho y Merlín, perpetradores del fanzine *Monorroides* y colaboradores de *La Jornada*; nómadas, como José Cruz; paidófilos de Ciudad Satélite como Reyes y Ávila; de orgullosa exportación, como Felipe Galindo González (Feggo); metafísicos, como Abraham Cruz Villegas (Avrán); y *rateros*, como el ignoto Enrique Martínez. Hay también un par de moneras persistentes, la chamuca Cintia Bolio y la jornalera Cecilia Pego, de contundentes claroscuros y negro humor.

Omnipresentes

Las nuevas historietas se publican en todas partes, menos en las estragadas páginas de la rutinaria industria comiquera.

Los monitos mexicanos, que al adquirir vehículo propio se bajaron de los periódicos, han regresado al hogar. En los ochenta y noventa, prácticamente no hay cotidiano nacional que no combine el tradicional cartón político con alguna tira. *Milenio diario*, que nace con el nuevo siglo, publica cinco: «El Cerdotado», del regiomontano Polo Jasso; «Los miserables», del veracruzano Patricio; «Crónicas marcianas», del jalisquillo Trino; «El escribidor», de Teta; y tiras sin título genérico de Kabeza, además de un cartón críptico del también jaliciense

Figura 7: Logotipo del contubernio neo-monero salido de las filas del *Gallito Comics*.

Jis. Signo de los tiempos es la notable mayoría provinciana en los moneros de *Milenio* y el que cuando menos cuatro de ellos hayan comenzado publicando fanzines. En algunos casos han retornado también los suplementos dominicales con cómics mexicanos, de los que fueron vanguardia *Más o Menos,* del *Uno más Uno* e *Histerietas*, de *La Jornada*, así como los jalicienses *Monobloc*, de *El Occidental; La mama del Abulón*, de *Siglo XXI*; y *Tu hermana la gordota*, de *Público*.

Prueba de que la historieta mexicana está adquiriendo prestancia cultural, es la publicación de los antes plebeyos monitos en la mayoría de las revistas y suplementos cultivados. *Nexos* incluyó a Falcón; *Nitrato de Plata* a Trino; *Biombo negro* una serie de Jaime López y Felipe Eherenberg, entre otras; *La regla rota* a Luis Fernando, Arau, Ahumada, El Fisgón, Eko y José Castro Leñero; *Lumpen ilustrado* a Feggo, Mongo, Vicente Vargas y varios más; *Zurda* a El Fisgón, Leticia Ocharán y otros; *Complot, revista para armar*, a Garci; *Topodrilo* a Oscar Luis y Montes Solís; *Dos filos* a Damián Ortega; *Limbo* a Daniel Ramírez y Vic Hernández; y la *Pusmoderna* publicó a Clément, Patricio, Trino, Jis, Mongo, Avrán, Cárdenas, Damián Ortega, Luis Fernando, entre otros. También hay monitos en revistas de nombres intensamente culturales como *La nausea, Picahielo, Moho, La diarrea*, etc.

Los horrores del régimen de Carlos Salinas, los errores del gobierno de Ernesto Zedillo y la pasmada transición mexicana a la democracia, han propiciado un auge de la caricatura política, tanto en cartones como en historietas, y el renacimiento de las revistas satíricas como *El Chahuistle, El Papá del Ahuizote, El Guajolote* y *El Chamuco*. También hubo cómics en revistas de humor político o blanco como las chilangas *Rino, Lapiztola, Rhumor* y *Los Caricaturistas*, y las provincianas *Galimatías* y *La Mama del Abulón*, de Jalisco, *El Chicali Nius,* de Baja California, *Cacto*, de Coahuila, *El Monosapiens*, de Quintana Roo; *La Iguana*, de León y *Asteroide*, de Celaya, ambas en Guanajuato, por mencionar algunas.

Dibujados con las uñas o con Macintosh, circulando en fotocopias o en el ciberespacio, los cómics alternativos y los fanzines son prolífica legión. Los hay perseverantes como *El Gallito*, o efímeros como *Mono de Papel*, y están los que sólo florecen una vez al año en la inminencia de las convenciones. Hay fanzines pringosos como *Pelos-necios* y relamidos como *Animanga,* multinacionales, como *Slam*! y localistas, como *La tía de Vladivostok*, de Xalapa, Veracruz. Algunos son contraculturales, como los cómics de *Superbarrio* y

los de *Molotov*, y otros desconsoladoramente agringados, como «Ranson, the begining of the end», que publica *The Comic Group*. Aunque la mayoría aún es chilanga, ya son muchas las historietas de opción que se producen en el interior. Así, *Trumática popular* se dibujaba en Veracruz y *Dramatus* era de Tamaulipas; pero sin duda es Monterrey la segunda sede del fanzine y el cómic alternativo: al pie del Cerro de la Silla han aparecido *Criaturas de la noche, Mantis, B-Squad, Siamés, Psycomix, Subkomyx, Estigma cerebral* y *El Cerdotado,* entre otros.

Ideológicamente hay de todo, desde los anarcopunks de *El Tirabuzón* y las feministas de *Esporádica*, hasta los prozapatistas de *A la sombra de la revolución*, pasando por los neoaztequismos de *Mix´q* y los mormones que tiran línea en *Aún estamos a tiempo*.

Síntoma de los aires de reivindicación cultural que vive el cómic, es la frecuente publicación de monitos con lomo. Casi todos los libros gráficos de *Rius* fueron realizados expresamente para esta presentación, al igual que los de sus seguidores Javier Cavo Torres («Los Mayas», «Picasso en cubitos», etc., de Editorial Dante) y Miguel Ángel Gallo («Historia de México en Historietas», de Ediciones Quinto Sol, 1990), pero la mayoría de los libros de monitos agrupan trabajos publicados inicialmente en vehículos efímeros. Así, se han recopilado en forma de libro historietas de Magú («Hidalgo y sus gritos», con Enrique Krauze), Alfonso Arau («La netafísica»), Palomo («El cuarto reich»), Ahumada («La vida en el limbo»), El Fisgón («Las aventuras de Mike Goodness y el cabo Chocorrol»), Garci («Las gallinas quieren pollo»), Luis Fernando («La blanda patria y otras historias»), Jis y Trino («El Santos contra la Tetona Mendoza»), Eko («El libro de Denisse»), Kemchs («Los torcidos»), Clément («Operación Bolívar»), Peláez («Fuego Lento»), Quintero («Buba»), entre otros.

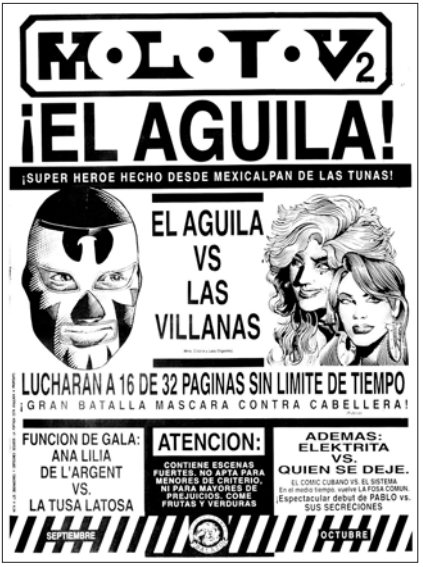

Figura 8: Portada del segundo número de *Molotov* y último en formato tabloide.

Cualquiera que sea su vehículo, es claro que los cómics del fin de siglo van dirigidos a minorías, a segmentos de un mercado cultural irremisiblemente balcanizado. Los tiempos en que los *pepines* emparejaban los gustos de la nación toda han quedado atrás. Lo de hoy son identidades particulares que se congregan en espacios totémicos: los *raspas* en el tianguis del Chopo y las tocadas de Netza, los *nice* en el *Comicastle* de Félix Cuevas y los conciertos del *Metropólitan,* los grafiteros frente a un muro, los tatuadores sobre una piel, los *ciberpunk* en una página de *web.* Por fortuna los tiempos unánimes son historia.

Figura 9: «El Cerdotado», delirante personaje que saltó del fanzín a la tira diaria en los periódicos *Milenio* y *El Diario de Monterrey*.

La mayoría de quienes realizan historietas para fanzines, revistas no tradicionales, diarios y suplementos, publicaciones culturales y libros, son jóvenes y constituyen una nutrida generación de neomoneros que debutó en el último cuarto del siglo. Pese a lo evanescente de un medio sin canon, cuyas obras mayores no pueden ser revisitadas, los nuevos tienen algunos referentes de la vieja historieta mexicana; en el gremio se reconoce a Antonio Gutiérrez, *Santo* de José G. Cruz, y se redita a Ángel Mora y Sixto Valencia, se admira a Rius, se homenajea a Gabriel Vargas, se rinde culto al Abel Quezada. Además, los neomoneros conviven con la generación intermedia formada por cartonistas-historietistas como Magú, Ahumada y El Fisgón, aunque estos tienen su raíz en la caricatura política más que en la tradición monera nacional.

Pero es la ruptura y no la continuidad lo que caracteriza al nuevo cómic; una historieta hecha en México, pero extrovertida, que se inspira en el *underground* californiano, el *Metal Hurlant* francés, los superhéroes norteamericanos o el *manga* japonés. Reacción legítima a la rutina de una industria monera nacional incapaz de renovarse. Y también una opción fértil, pues abrirse al mundo y remedar con desparpajo han sido premisa de los momentos más creativos del cómic nacional. La originalidad vernácula viene después, cuando las influencias se naturalizan.

La obra de estos neomoneros es sorprendente, impetuosa, diversa y a veces brillante, aunque no siempre lograda. Hay entre ellos autores excepcionales, pero como generación aún la caracteriza más la búsqueda que el encuentro, pues la falta de publicaciones suficientes, estables y remuneradoras favorece el amateurismo crónico e impide la maduración profesional. En muchos es evidente el desequilibrio entre la arriesgada experimentación y el precario dominio del oficio; entre el brillo del dibujo y la penuria de las historias; entre la seducción decorativa y el descuido en la claridad y la expresión; entre las muchas pretensiones y los módicos logros.

Los neohistorietistas mexicanos del fin de milenio navegan en un posmoderno *slam* de estilos y publicaciones; efímeras trascendencias que confraternizan a caballazos y tan pronto se alzan como se desploman. Son, si ha de haberlos, los moneros del porvenir.

HISTORIA

Héctor Germán Oesterheld
Una aventura interior
1

Guillermo Saccomanno, Carlos Trillo
Guionistas e investigadores, Buenos Aires, Argentina

Resumen

No hace falta resumir el contenido de ese artículo que, después de más de veinte años, repropone, con una nueva introducción actualizada, la famosa cuanto desde hace tiempo imposible de hallar entrevista que los autores le hicieron a Héctor Germán Oesterheld y publicaron en su agotadísima «Historia de la historieta argentina» (Ediciones Récord, Buenos Aires, 1980). Como es noto se trata del documento más amplio y profundizado que nos queda a propósito de la figura fundamental de los años de oro de la historieta argentina. En este número se publica la sola entrevista, mientras se posterga al próximo la útil cronología que en libro citado la acompaña.

Abstract

It is not necessary to summarize the content of this article that, after more than twenty years, re-proposes, with a new updated introduction, the famous interview, whatever for a long time impossible to find, that the authors did to Héctor Germán Oesterheld and published in their sold out «Historia de la historieta argentina» (Ediciones Récord, Buenos Aires, 1980). As it is well-known it is the amplest and deepened document that remains with regard to the fundamental figure of the gold years of the Argentine comics. In this number only the interview is published, while the useful chronology that in mentioned book accompanies it is delayed to next one.

Elogio de la sombra

Los especialistas y críticos de los medios de comunicación de masas, todos aquellos interesados en las literaturas marginales, cuentan a Oesterheld como uno de sus más empecinados cultores. Oesterheld encarna al creador (trabajador) intelectual anónimo que, desde la oscuridad de una redacción, establece un sólido vínculo con una inabarcable masa de lectores. Este tipo de narrador mítico que goza y hace gozar contando historias que no son de nadie al ser de una comunidad. ¿Sería arriesgado conectar a Oesterheld con esos antiguos juglares que echaron a andar por el mundo leyendas que aún perduran en la imaginación colectiva?

Sus personajes alimentaron durante más de 25 años las mejores fantasías colectivas argentinas y casi dos generaciones de niños aprendieron muchas cosas sobre la carnadura del hombre, sobre la amistad, sobre el heroismo, leyendo sus historietas.

En sus últimos años militó en la Organización Montoneros y sufrió la

encarnizada persecución y finalmente la muerte a manos de la sangrienta dictadura militar que arrasó la Argentina entre 1976 y 1983. Su nombre figura, desde abril de 1977, en la interminable lista de desaparecidos a manos del terrorismo de estado.

Queremos recordar hoy una charla que tuvimos con el guionista luego de una mesa redonda sobre la historieta a comienzos de la década del 70.

Nos confesó en ella que se consideraba ante todo un artesano, y quizás por este motivo elaboraba sus guiones con lápiz y papel amasando cada palabra, cada historia, relegando la por entonces ruidosa máquina de escribir para aprovechar el silencio de las largas noches de trabajo.

Nunca le preocupó que muchos de sus personajes recorrieran el mundo sin citarse su autoría. «¿Qué importancia tiene?», nos dijo entonces, «mi mejor pago consiste en saber que esos personajes están siendo disfrutados por públicos que ni siquiera hablan mi mismo idioma y que, sin embargo, comprenden el significado de las aventuras, de las historias que alguna vez escribí a mano sobre una hoja de papel».

Los analistas de fenómenos de cultura popular lo citan fervorosamente, los adultos recuerdan con añoranza aquella dorada época de *Misterix* y *Hora Cero*, los más jóvenes lo descubren siempre nuevo y fresco en sus guiones. Y sus historietas resisten el paso del tiempo y aceptan nuevas lecturas cada vez, como ocurre con «El Eternauta», tal vez la cumbre de su producción.

«El Eternauta» (dibujada por Francisco Solano López) fue una revolución para los jóvenes lectores de 1957 porque planteaba la ciencia ficción en nuestro país y sugería la posibilidad de que una batalla con el enemigo alienígena se llevara a cabo en... la cancha de River, uno de nuestros grandes templos del fútbol.

Volvió a impactar a comienzos de la década del 60, en una versión integral que hasta dio origen a una revista con ese nombre.

Durante la dictadura militar fue el gran *best seller* de autor argentino que hizo temblar a una nueva generación que la leía viendo, en esa nevada mortal y en esa invasión, una metáfora perfecta al régimen que nos asfixiaba y acallaba con la muerte toda queja.

«El Eternauta» se ha mantenido en las librerías y en los quioscos argentinos desde entonces, edición tras edición. Hace muy poco (setiembre de 2001), en el contexto de una gran colección de autores fundamentales de la literatura argentina, el diario *Clarín* de Buenos Aires agotó en un día sesenta mil ejemplares más con un prólogo ejemplar de Juan Sasturain.

No es posible hablar de la historia de la historieta argentina sin hablar de Oesterheld.

Imposible descartar a quien, sin cesar, cotidianamente, contribuyó a elevar el género, convirtiéndose, por derecho propio, en uno de los escritores de literatura popular más grande de este tiempo.

Un escritor de aventuras

No se pueden escribir buenas historietas sin saber escribir buenas historias; o más sencillamente –y valga la redundancia–, sin saber escribir. En este sentido, Héctor Germán Oesterheld es el gran escritor de aventuras argentino. Claro, las narraciones de Oesterheld

son guiones de historietas. Es decir, una particular forma de literatura, como decía el estudioso Oscar Masotta, «literatura dibujada».

En sus narraciones están los grandes temas que acosan al hombre desde siempre: el amor, el coraje, la lealtad, el tiempo y la muerte. Oesterheld escribió historias en que lo primordial es la acción, pero esta acción no es otra cosa que el desarrollo de un conflicto interno, subjetivo.

Conviene, tal vez, explicar qué se entiende por «aventuras». Marcel Schwob auspiciaba en el París de 1891 que «la novela será, sin duda, una novela de aventuras, en la más amplia acepción de la palabra, novela de crisis del mundo interior y del mundo exterior, la historia de las emociones del individuo y de las masas, o sea, que el hombre indague nuevamente dentro de su corazón, o que lo haga dentro de la historia, de la conquista de la tierra y de las cosas, o de la evolución». Y esta, estamos convencidos era en cierta medida la concepción de la aventura de Oesterheld, que late en cada uno de los textos que alguna vez creó.

En la extensa charla que tuvimos con Oesterheld –seguramente el reportaje más extenso que concedió jamás y, probablemente, el último–, los temas fluyeron libremente, de tema en tema, orillando el pocas veces mantenido hilo cronológico. No importa que el orden de la larga conversación sostenida con Oesterheld no se ciña demasiado al desarrollo de su obra paso a paso. Lo importante, imaginamos, son las opiniones del autor, sus experiencias y sus juicios.

Por eso, desde este momento, la historia de la historieta argentina es la historia de la historieta de Oesterheld, tal como él la vivió, tal como nos la contó, tal como nosotros la grabamos pregunta a pregunta.

El reportaje a Oesterheld
Entre las ciencias naturales y la poesía

Trillo: Intentemos arrancar desde el principio, desde cuando empezás a escribir.

Empecé haciendo cosas de divulgación científica para la Editorial Abril. No, ya me estoy equivocando. Lo pri-

mero que salió mío fue un cuento para chicos en el diario *La Prensa*. En esta época yo tenía dieciocho años. Les estoy hablando del año 40 o 41. Después hubo un largo tiempo en que no hice nada y me dediqué a estudiar ciencias naturales: zoología, botánica, antropología, etc. En ese tiempo había que estudiar todas estas materias, y me recibí de geólogo. En ese tiempo, entonces, el arma que tuve para conseguir el trabajo en todas las editoriales fue mi conocimiento de estas ciencias. Y no me acuerdo cómo fue, a raíz de un cuento publicado por *La Prensa*, me llamaron de Códex solicitándome otro cuento. Pero eso ya era en el 44 o 45.

Saccomanno: Vamos por partes. Contanos la historia de ese cuento de La Prensa. ¿Cómo llegó al diario? ¿Fue resultado de un concurso?

Fue una cosa de lo más insólita. Un amigo, de la facultad, era hijo uno de los jefes del diario. Este muchacho me tenía siempre por confidente literario. Pero yo nunca le retribuía las confidencias. Luego, tanto me insistió que al final le mostré un cuento. Y se lo llevó. Al poco tiempo me llamaron de *La Prensa,* querían que corrigiera unas galeras porque estaban por publicarlo.

T.: Esto quiere decir que por entonces proyectabas ser escritor.

No exactamente. Escribía cosas para mí. Era en esa edad en que uno quiere ser poeta. Nada más.

S.: ¿Conservás aquel cuento?

Sí. Y me produce un efecto extraño. Cuando lo leo me parece escrito por un profesional.

T.: Después de la publicación de ese cuento hay un paréntesis.

Exacto. Hasta que viene mi búsqueda de trabajo en las editoriales. Con Editorial Códex me pasó algo divertido. Me equivoqué de trabajo. Como comenzaba a trabajar también para Editorial Abril, dejé en Códex un trabajo de divulgación que debía entregar en Abril. Y en Abril, entregué un cuento infantil que debía entregar a Códex. En los dos lados gustaron las cosas. Y fue entonces que empecé a escribir como un loco.

De lector a narrador

S.: ¿Te acordás en qué revistas publicabas?

No, eso es posterior. La colección *Bolsillitos* la comencé yo por el 49 o 50. Después, lo más importante que hice en materia de literatura infantil fue *Gatito*, que es del '51. Los *Gatitos* escritos por mí son los de los dos primeros años. Allí creé el personaje y le inventé toda la familia: el Ogro Rompococo, Perrito Doctor, la Princesa Tilina, El Ratón Gorgónzola. Hasta que un día, ahí en Abril, me preguntaron si me atrevía a escribir historietas... Yo, lo confieso, hasta ese momento no había leído nunca historietas. Leí, sí, libros de aventuras, cualquier cantidad. Y también policiales de todo tipo. Por supuesto, Salgari, Defoe, Stevenson y Verne, este último continuamente. Tuve la ventaja de tener hermanos mayores, de manera que desde los cinco años ya contaba con una buena biblioteca de esos géneros. Sí, la primera novela policial la debo haber leído, recuerdo, a los cinco años. Mi cultura de aventuras tiene esa procedencia, no la historieta.

T.: ¿Y cuál fue tu primera historieta ?

Fue para *Misterix*, ilustrada por Zoppi. Los personajes eran dos: Alan y Crazy. Eso debe haber sido, aproximadamente, por el 51. «Alan y Crazy» duró muy poco. Después hice una de guerra, «Lord Commando» y enseguida una policial que dibujó Pratt: «Ray Kitt». Entonces vino el primer pedido de una cosa importante, César Civita, el editor, me pidió una historieta con un piloto de pruebas. A mí me pareció que un piloto de pruebas era muy poco, que contaba con escasas posibilidades y resultaba bastante limitado. Por eso le fui agregando atributos y se convirtió en lo que después fue «Bull Rockett». De entrada, Civita lo rebotó. Dijo que eso no era lo que me había pedido. Pero, poco después, se arrepintió. Y tuvo la honestidad de venir a verme, a los gritos, diciendo que le gustaba mucho. Sí, después de habérmela rebotado salió felicitándome a los gritos... Y así empezó «Bull Rockett».

S.: ¿Cuál era tu relación con el dibujante?

Yo escribía el guión. En la editorial lo traducían al italiano o se lo mandaban a Campani y él, desde Italia, lo enviaba dibujado. Y por esta época viene el otro conflicto. Civita me pide una historia de *cowboys* para que dibuje Hugo Pratt, lo que después será el «Sargento Kirk». Yo tenía pensado, en cambio, un personaje totalmente distinto: un desertor del ejército argentino que huía a las tolderías. Sí, ya sé, una versión del «Martín Fierro», si se quiere. La cuestión es que tuve que traducir esa trama al *western*. Me costó poco adaptarlo. Y así nació el primer episodio de «Kirk», que salió redondo, porque ya en ese primer episodio tenía todo. Es cuando él deserta. En el episodio siguiente se hace amigo de los indios. A Civita (el propietario de Editorial Abril) terminó gustándole mucho, y se lo pasó a Pratt para que lo dibujara, como otros tantos argumentos.

El «tano» Pratt, un desconocido

S.: A propósito del nacimiento de Kirk. ¿Cuál fue la relación que estableciste con el dibujante? ¿Participaba Hugo Pratt en la creación de los argumentos?

Absolutamente para nada.

T.: ¿Nunca propuso ideas?

No, en aquel tiempo no.

T.: Bueno, pero alguna relación había. Siempre escuchábamos comentar

que lo que distinguía, por ejemplo, a la Editorial Frontera que vos fundaste años más tarde, fue la relación estrecha entre el argumentista y el dibujante.

No, eso no existió nunca. No podía existir jamás por una simple relación geográfica. Yo vivo en Béccar, apartado de Buenos Aires, encerrado en un cuarto en mi casa que pocos dibujantes conocieron. Y el que iba a casa, como Pratt, no se ponía a trabajar. Tomábamos vino, hacíamos asado... Pero nunca trabajábamos. Jamás en casa nos hemos sentado para resolver un solo cuadrito de historieta. Siempre los guiones fueron terminados por mí. Y el dibujante, como Pratt, recibía el trabajo para dibujarlo.

S.: Nuestra pregunta apunta a que el guionista bien puede marcar una determinada secuencia que el dibujante puede respetar o no. Como ocurre generalmente, el dibujante la resolverá del modo que le parezca más adecuado. Agregando, quitando, etc.

Miren, lo que distinguía a Frontera era que los dibujantes disponían de libertad. No se los perseguía con imposiciones de ninguna clase si cambiaban una secuencia. Y eso es una cosa de doble filo, una ventaja en contra. Todo depende de quién hablemos. Nadie hizo ni hará nunca la historia de las muy buenas secuencias que los guionistas marcaron y los dibujantes no respetaron. Esa, vean, nadie la cuenta.

S.: Tal vez pasa que los dibujantes, al menos algunos, se sienten dueños exclusivos de la imagen. Y, una buena pelea, por ejemplo la tienen que contar ellos. No el guionista, quien debe limitarse a señalar las posiciones de la cámara.

Sí, de acuerdo, pero aparte de la calidad del dibujante existe otro factor que nadie menciona. Me refiero a las ganas de trabajar que tiene el dibujante en ese momento.

T.: Sin embargo, hay secuencias memorables de Pratt. Tomemos el caso de «Kirk», una página que ilustra uno de los libros de la Escuela Panamericana de Arte. Es una pelea del Corto con un pistolero. La acción, creo, está descrita únicamente con los brazos del pistolero en su agonía.

Ahora bien... ¿Cuántas secuencias memorables le habré marcado yo a Pratt que no las hizo? Y eso por falta de tiempo. Pero voy a decir la verdad. Voy a ser honesto. Él, en cierta forma, colaboraba conmigo. Por ejemplo, había este tipo de colaboración. Nos reuníamos a tomar vino y él me hacía escuchar un disco, una vieja balada de *cowboys*. A veces él mismo se ponía a cantar... Y entre el vino y la música yo también me ponía a cantar. Y así salió la «Balada de los tres hombres muertos». Pero esa no me la contó Pratt. Él simplemente, me puso el clima.

Los personajes de Abril

S.: Pero nos hemos comido unos cuantos años. Regresemos a cuando estabas en la Editorial Abril. ¿Qué personajes recordás, de los que hiciste, con más cariño?

Es difícil definirse por uno. Qué se yo, me acuerdo de uno que los especialistas del género olvidan y a mí me entusiasmó mucho. El «Indio Suárez». Era una historieta de ambiente deportivo dibujada por Carlos Freixas al principio y por Carlos Cruz más tarde. El Indio Suárez era un boxeador retirado que trabajaba de entrenador. Pero la acción no se circunscribía únicamente al

boxeo. Había toda clase de deportes: atletismo, fútbol... El «Indio» era la historieta principal de *Rayo Rojo*, fue la que hizo más furor en la revista. A lo mejor en ese éxito tuvo mucho que ver Freixas, que venía de dibujar «Tucho, de canillita a campeón», en *Patoruzito*.

T.: ¿Hasta cuándo permaneciste en Abril?

Hasta 1956, creo. Haciendo *Gatito*, los *Bolsillitos*, las historietas «Bull Rockett», el «Indio Suárez», «Sargento Kirk», colaborando mucho en el *Pato Donald*; haciendo eso y mucho más, creo que trabajé en todo lo de Abril de esa época. No sé, se me traba la memoria. Porque para esa época hubo algún intento de sacar otra revista, como *Dragón Blanco*, que no era de Abril.

S.: ¿Escribías con algún tipo de censura en Abril?

No se hablaba de censura. Se hablaba de lo que quería el editor. Durante los primeros tiempos de «Bull Rockett» y «Kirk», Civita participaba mucho en el juicio de las historietas, decía si le gustaban, se discutía un poco. Como siempre.

T.: ¿Era sólo un juicio de gusto?

Era un juicio de gusto, sí. Y ahí, precisamente, surgía la censura. Si era un tema escabroso se charlaba y uno mismo se limitaba, se ponía los límites. En general, no había censura de otro tipo.

S.: Hablemos de dos de tus personajes más famosos: Bull y Kirk, si bien comprenden un mismo período, son bastantes diferentes entre sí: diferente en lo que respecta a sus carnaduras, a sus formas de encarar la solución de un conflicto.

Bueno, «Bull Rockett» era una historieta blanca, bastante neutra. En cierto modo, el heroísmo clásico. En este sentido, es un reflejo de la visión del mundo de la editorial, pero a través de la mirada de un personaje. Kirk, es cierto, comparado, es mucho más humano, más real.

T.: Recuerdo una vez, una mesa redonda en la que dijeron que eras el primer desmitificador de la historieta argentina. Se referían, me parece, a «Kirk», que es una historieta más reflexiva, más preocupada por contar algunos aspectos de la conquista del Oeste que, hasta vos, no se habían contado.

Con «Kirk», lo que me interesaba, sobre todo, era contar una buena histo-

ria. A medida que transcurrió el tiempo, en «Kirk» hubo cada vez menos tiros y trompadas. El héroe se equivocaba, perdía y esas son lindas cosas para poner en una historieta, porque entonces el personaje se ve verdaderamente de carne y hueso.

S.: Lo cual no ocurría en «Bull Rockett».

La humanidad en «Bull Rockett» pasaba más por la relación con la viejita, con Mamá Pigmy, quien inclusive fue la protagonista principal de todo un episodio en el que interviene en un concurso de hachar árboles. Allí, Bull todo lo que hacía era ayudarla un poco a ganar.

T.: ¿Y qué más hiciste en Abril?

En el comienzo hubo algo muy interesante, que luego no prosperó. Fue el «Capitán Caribe», dibujada por Dino Battaglia. Si se publicó algún episodio, yo nunca llegué a verlo.

S.: Sí, se publicó en 1959, pero en la historieta no figura el guionista.

Esas cosas suelen pasar con mucha frecuencia.

El sueño de la editorial propia

T.: ¿Cómo es que te separás de Abril?

Amistosamente. Me encuentro con Civita en la calle, vamos a tomar un café y le cuento que quiero sacar mi revista. Negociamos los personajes, Abril se quedó con «Bull Rockett» y yo con el «Sargento Kirk». Nos repartimos las figuritas.

S.: Por esa época, tal vez un poco antes, ya se notan cambios en la fisonomía de Kirk.

Es cierto. Los rasgos de Kirk cambian. Pero eso es fruto de la evolución de Pratt como dibujante. Es algo totalmente natural, que nadie le marcaba.

S.: Pero hay más. Porque parece haber un cambio casi generacional en el personaje. El Kirk de tus propias revistas adquiere mayor fuerza.

Lo que puede haber pasado es que yo cambié. Como guionista uno se va depurando. Cuando hacía el Kirk de Abril me hablaban de un episodio corto y eso eran 300 o 400 cuadros. Imagínense que, como un alarde, para los supernúmeros de *Misterix*, cuando me pedían un episodio corto, me pedían 100 cuadros. Y, que conste, el editor interpretaba esto como una audacia. Hay episodios de «Kirk», uno famoso, el de las

canoas, que duró 1.500 cuadros. Hoy, ese mismo argumento, con 300 cuadros lo hubiera resuelto.

T.: ¿Por qué se abreviaron, por ese entonces, las historietas?

En parte porque disminuyeron las páginas de las revistas. Las revistas, poco a poco, entraron en la onda de la historieta completa y se dejó la historieta larga, por entregas. Pero eso no ocurre solamente en nuestro país. Por ese tiempo, el material que distribuían las agencies ya era de carácter unitario. En *Hora Cero*, por ejemplo, yo todo lo que hago es concentrar una anécdota y expresarla en 40 a 60 cuadros.

T.: Contanos cómo nace* Frontera *como proyecto editorial.

Nace estando yo en Abril. Tenía la idea de hacer unos libritos, de aprovechar el nombre y el prestigio ganado con los guiones y los personajes. En principio quería sacar novelas de Kirk y Rockett.

T.: Escribiste nueve, ¿verdad?

Y anduvieron bien. Por eso el distribuidor propuso que sacáramos una revista. Así nacieron las apaisadas *Hora Cero* y *Frontera*. Se imprimían de a dos. Luego vinieron los números extra, de 64 páginas en formato más grande. Y en el medio, el *Hora Cero Semanal*. Al ver que los libritos caminaban, me acuerdo, me separé de Abril. Por su parte, Civita ya no estaba tan interesado como antes en la historieta. Ya había empezado *Claudia*. Incluso, Mas Allá, una revista en la que colaboré, vendía alrededor de 20 000 ejemplares por edición.

La guerra, ese antiguo tema, tan nuevo

S.: Y llegamos a* Hora Cero*. Aquí interesa especialmente «Ernie Pike». Se trata de una historia de guerra pero no es solamente eso. Vos con tus guiones recordás otra cosa. Sin ir más lejos la condición humana a través de determinadas situaciones de extrema tensión. ¿De dónde proviene la documentación si es que la hay? ¿De dónde arrancan los episodios del corresponsal?

No es la documentación que todos piensan, ni de historias en fascículos ni de historietas. En ese tiempo no había nada. No había series de televisión como «Combate». No había nada de eso. Yo he sacado documentación de algunas novelas, buenas o mediocres, que empezaban a aparecer por entonces, especialmente en Estados Unidos.

T.: ¿Hemingway? ¿Mailer?

Leí a Hemingway, pero no tiene nada que ver. Mailer tampoco. Recuerdo «Los desnudos y los muertos». Pero cuando yo lo leí ya hacía rato que escribía argumentos de «Ernie Pike». Casi todas las novelas que digo eran mediocres, pero tenían una virtud, la documentación. En mi opinión, lo que más influyó en «Ernie Pike» fueron algunas grandes películas italianas «Paisá» o «Roma Ciudad Abierta». Y otras cosas, como novelas de la primera guerra. Cito «Sin novedad en el frente». Y antes, mucho antes, un clásico: «La guerra y la paz». Tolstoi tiene tramos excelentes. Y también un autor olvidado. Stephen Crane, el de «La roja insignia del coraje». Esta, por su tratamiento, es una historia moderna, estupenda historia, que más tarde iba a influir, a su vez, a Hemingway, quien nunca se preocupó por negarlo. «La roja insignia...» es el mejor modelo de las novelas de guerra. Porque es a la novela de guerra lo que es Edgar Poe, al relato policial. En ella

tenemos al héroe tratado en forma moderna; con los miedos, las cosas impredecibles y previsibles al mismo tiempo; las cosas, digo, que de pronto lo convierten en un héroe o, repentinamente, en un cobarde.

S.: Pero también en los tiempos de Hora Cero vos producías una revista: Batallas Inolvidables. Toda esa información, ¿de dónde salía?

Ahí sí, ya empecé a hurgar y a encontrar. Esa es otra época. Ya había libros dedicados a una batalla. Por ejemplo, Montecassino, sobre la cual existía un libro americano. Todos esos libros contenían una buena parte documental. Pero, lamentablemente, nada que tuviera que ver con lo anecdótico.

T.: Porque lo anecdótico era labor tuya.

Eso es. Usaba una técnica que aún, al menos para mí, tiene vigencia. Es de una fecundidad inagotable. Son las fotos. Las fotos, sí, son mi técnica. Con cualquier foto a la vista uno puede escribir un guión. Me acuerdo de la foto de una mula muerta. Me preguntaba qué fue o qué pasó para que la mula muriera. A lo mejor, la mula ni aparece en el relato. Pero es un método de trabajo, de hacer aflorar la inspiración. Es una receta, ¿eh? No debería pasarla, pero... Hace poco vi cuadros de la Guerra de Secesión, de los combates del Norte contra el Sur. No había un solo cuadro que no contuviera, en potencia, una historia. Ni uno.

T.: ¿Y el corresponsal americano que se llamaba parecido? Se llamaba Ernie Pyle. ¿El Pike viene de allí?

Sí, es una especie de homenaje. Yo leí un artículo sobre Pyle que me impresionó mucho y me pareció una figura arquetípica. Incluso su muerte. Toda su vida parece escrita por un guionista. Luego leí algunas de las crónicas escritas por él. No ofrecían mayor anécdota. Eran, más que nada, siempre problemas humanos, el soldado pensando en su familia. Y si alguna vez contaba una acción bélica, la contaba de una manera muy pedestre, desde el punto de vista de un hombre cualquiera, como uno, sin siquiera mucho conocimiento de estrategia, armamento y todo eso. Por esta razón me resultó profundamente atractivo. Y cuando leí que había sido el corresponsal más leído de Estados Unidos durante la Segunda Guerra... y después el final que tuvo. Murió en Iwo Jima, ya había terminado la campaña; los vencedores estaban haciendo operaciones de limpieza. Iban varios en un jeep, un francotirador japonés disparó. Todos corrieron a tirarse en la cuneta. Era un incidente como tantos. Cuando se levantaron y volvieron al coche vieron que uno había quedado allá: Ernie Pyle, que estaba muerto. Y así terminó. Cierra su historia, y su vida, en forma redonda, redonda, en lo suyo, muriendo cuando terminó la guerra, de la forma más tonta.

S.: Ernie Pike, tuvo un hermano. Se llamaba Buster.

Cierto. Y duró poco ese hermano.

S.: También era periodista, pero de policiales.

A mí, a veces, me ha salido la serie del hermano. Bull Rockett también tenía un hermano: Joe. Y también andaba en el bajo fondo.

Lo bueno, lo malo y lo feo

T.:* Hora Cero *y* Frontera *tienen dos épocas bastante marcadas. Una buena y otro mala. Sin términos me-

dios. De muy buenas que eran, pasaron a ser muy malas. ¿Qué pasó?

El tiempo me ha permitido irme enterando de muchas cosas. Fue un desastre no sólo el manejo financiero, sino el administrativo. El imprentero hacía clandestinamente una edición que vendía por su cuenta. En ese tiempo, mi hermano tenía que ocuparse de todo eso, pero no daba abasto. Cualquier editorial de envergadura en historietas, lo sé positivamente, hoy se ocupa de pagarle el sueldo a una persona para que vaya a la imprenta a destruir el cilindro una vez que se termina de imprimir la edición. Nosotros, oficialmente, llegamos a una venta alta que era de 80 a 90 000 ejemplares. Seguramente había otro tanto pirateado. Por la difusión que tuvo aquello de la Editorial Frontera, pienso, tenía que haber sido mucho más. Y encima, el imprentero, muy astuto, nos iba endeudando, cada vez más. Había dado crédito. Pero nosotros estábamos cada vez más endeudados. La venta alcanzaba para pagar, pero no tanto. Y así nuestro proyecto se fue ahogando económicamente. Cuando empezaron a venir precios buenos desde Europa, tentando a los dibujantes, no se pudo contrarrestar la oferta. Fue imposible. Pero por un mal manejo, nada más. Porque cuando empezó *Hora Cero*, se pagaban mejores precios que Abril, equiparados a los precios más altos de Europa. Y aquí creo que conviene, aunque no me gusta la palabra, desmitificar. Hay que desmitificar a los dibujantes. Porque a veces escuché que se habla de que los dibujantes pusieron el hombro para que salieran las revistas *Hora Cero* y *Frontera*. No es cierto. Se les pagaba mejor, por eso estaban.

S.: Hablemos de la decadencia de tus revistas.

Decaen cuando se van los dibujantes. Si hasta yo mismo empecé a perseguir otra manera de ganarme la vida y no ocuparme más de la revista. Esta, a su vez, empezó a ser mal atendida. Y la tomó entonces Ramírez, editora de *Vea y Lea*. Se quedaron con los títulos en concepto de pago de deudas.

S.: Y aquí comienza a publicar material mediocre de sindicatos distribuidores.

Exacto. Ya en el tiempo de *Hora Cero* se empieza a publicar el «Lucky Lucke», que lo descubrimos ahí, en el 57 o 58. Bueno, pero esa historieta no

era mediocre, me refiero a otras... pero la razón de la caída fue una razón de mal manejo comercial y administrativo. A mí me causa gracia cuando escucho decir que *Hora Cero* fue posible gracias a que los grandes dibujantes pusieron el hombro. En ese tiempo, ellos estaban ocupadísimos trabajando para Abril. Y Abril pagaba bien. Si vinieron con nosotros fue porque les pagamos más. Que eso quede claro. En *Hora Cero* les pagábamos más.

T.: El material de* Hora Cero*, ¿se llegó a vender a otros países?

Se concretaron unas pocas ventas. Era un material difícil de colocar. Porque las historietas nuestras estaban fuera de lo que en el exterior acostumbraba a publicarse. En todo el mundo hay editoriales como en la Argentina. Editoriales muy importantes, pero llenas también de trabas y burocracia. «Ernie Pike», por ejemplo, en Londres, donde hablé con un funcionario de la Fleetway, enloquecido por el personaje; fue motivo de un caso divertido y paradójico. Ernie Pike le gustaba a este inglés. Pero aparecía su jefe y lo retaba. Le decía «¿Para qué vamos a publicar algo nuevo si con lo que estamos haciendo no nos alcanza la fábrica?»

S.: Lo mismo en todas partes.

Lo mismo. Uno va con una genialidad, van a decir que es muy bueno, pero que a ellos no les sirve. Y eso pasa en Francia, en Italia, en Argentina y en todas partes. Además, hay otra razón. Uno puede llegar a implementar un personaje diferente, pero si se les llega a ir, los editores quedan descolocados. Tienen su íntima porción de justificación, claro.

La gente de *Hora Cero*

S.: Ya nos contaste cuál era la relación entre el guionista y el dibujante por esa época. Pero, a pesar de todo, sospechamos que debería subyacer algún tipo de sensibilidad, de determinada tendencia gráfica, expresiva, que señalaba a algunos dibujantes capaces de encarar ciertos guiones y no otros. ¿Pensabas determinadas historias pensando en determinados dibujantes?

Cuando uno ve el trabajo de un dibujante, si es bueno, pasa algo. Uno se da

cuenta, de lo que ese tipo puede o quiere dar. Es una unión entre ambos. El guionista empieza a ver con más claridad, también, lo que él mismo quiere. Si uno ve, por ejemplo, el «Mort Cinder», como lo hace Breccia, ya tiene un impulso nuevo.

T.: ¿Quién fue tu dibujante favorito?

Tendría que nombrar a varios. Pratt, Breccia, Solano López, con el «Eternauta». Del Castillo, con «Randall». Y Moliterni, con «Watami». No sé. Sería tan difícil como definirse a favor de un personaje. Yo hice con igual dedicación y puse tanto en «Joe Zonda» como en «Mort Cinder».

T.: En* Hora Cero *no eras el único guionista, también estaba Jorge Mora.

Ah, sí. Mi hermano. Una vez me trajo una historia de casi treinta páginas, larguísimas, impecables, pero con un buen carozo, un buen nudo argumental. Yo lo abrevié, usé sólo ese nudo y quedó una historia de calidad, gané por la precisión del tema. Las más de las veces mi hermano trabajaba sobre una idea que yo le proporcionaba. En algún caso eran enteramente de él. Y al final llegó a tener bastante cancha como guionista, lo hacía bien.

S.: Pero, en* Hora Cero*, ¿no hubo más guionistas que vos?

Hacia el final, algún muchacho...

T.: ¿Porqué ese monopolio? ¿No había otros guionistas? ¿O no los había buenos?

En aquel entonces, y recupero mi experiencia de Abril, nunca me conmoví con nada de lo que me trajeron. Porque a mí, lo que siempre me importó fue encontrar una buena historia, pero este término «buena historia», es tan vasto...

El simple arte de amar

T.: Vas a convenir con nosotros que definir qué es una buena historia no es muy simple.

Miren, eso depende de cada uno. Es medio intuitivo. Si yo digo que cuando estaba en Abril o en Frontera, no me conmovió nada de lo que me pudieron traer otros guionistas es por algo. Ahí tiene que funcionar un sentido adicional. Ya sé que esto es un poco arbitrario.

S.: Tal vez esto se aclare si precisamos un poco aquello de lo que raras veces se habla y cuando se habla, se hace con resquemor o miopía, me refiero al contenido.

T.: Por ejemplo, vos nunca hiciste una historia maniquea. O, decididamente, a favor de la injusticia.

Civita, recuerdo, en Abril, me pidió una historia de la Legión Extranjera. Hasta me había conseguido la documentación y todo. Todavía lo debo tener, un libro en francés con historias verdaderas de la Legión. Se llamaba «A moi la Lègion», que debe querer decir «A mí la Legión». Y yo lo leí de punta a punta. Y le dije a Civita: «Pero esta es una historia con héroes que son todos unos hijos de su madre, mercenarios, ladrones». Y me preguntó: «¿Pero entonces no la va a hacer?». Y le dije: «No». Es que uno lee esas historias de la Legión, como «Beau Geste», y se da cuenta de otras cosas. Y uno ve a los tipos esos peleando desde el fortín y a los otros, los que atacan a cuerpo descubierto. El coraje que hace falta para salir a la arena y venir a atacar ese fortín... ¿Dónde se le va la simpatía a uno? La simpatía se le va con el pobre ensabanado que viene ahí a atacar.

T.: ¿Nunca te dio vergüenza escribir historietas?

No.

T.: Por esa división que se hace con frecuencia entre géneros mayores y géneros menores, te lo pregunto.

No, al contrario. La historieta es un género mayor. Porque, ¿con qué criterio definimos lo que es mayor o es menor? Para mí, objetivamente, género mayor es cuando se tiene una audiencia mayor. Y yo tengo una audiencia mucho mayor que Borges. De lejos, y estoy seguro que Borges también hubiera querido escribir guiones. Como tantos escritores argentinos.

S.: Entonces no vamos a insistir más preguntándote sobre guionistas.

Les repito. Yo casi no leo historietas, yo leo literatura. Leo constantemente. Y si Borges saca una cosa, voy y la compro. Esas son mis fuentes. Y lo digo sin culpa. Leo buenos autores: Stevenson, desde chico. O Salgari, ya les dije.

T.: Y a Ongaro, ¿lo conociste?

El italiano Alberto Ongaro es un gran guionista, un excelente escritor y un gran tipo, muy amigo mío. En esa época todos pensaban que nos odiaríamos, ya que compartíamos el estrellato en Abril. Pero no es así. Por el contrario, fuimos amiguísimos siempre.

S.: ¿Alguna vez dejaste de creer en la historieta?

Como todo el mundo, cuando las cosas van mal. Fue por el final de *Hora Cero*. La editorial se fue quedando sin dibujantes y el mismo guionista, que era yo, andaba mal. En esa época yo, si no había dejado de creer, le andaba cerca. Toda la venida en banda fue una cosa ingrata, triste, con conflictos domésticos y caída de status.

«El Eternauta», las vicisitudes de una obra mayor

T.: Hasta ahora no hemos tocado una de tus obras más importantes, quizá la más importante. Hablamos de «El Eternauta». A propósito, hablemos de Solano López, su dibujante.

Un dibujante muy cálido. A mí me gustaba más que su modelo inicial, Paul Campani. Solano siempre fue más cálido. Y fue creciendo a partir de esa intensidad de los gestos, de los rostros.

S.: El primer «Eternauta» sale en* Hora Cero*, una revista de comics (dibujado por Solano). Su «remake», en una revista semanal de información frívola, en* Gente *(dibujado por Alberto Breccia). Entre una versión y otra hay contrastes y diferencias que no tienen que ver, seguramente, con el cambio de dibujante.

«El Eternauta» en *Gente* fue un fracaso. Y fracasó porque no era para esa revista. Yo era otro. No podía hacer lo mismo. Y Breccia, por su lado, también era otro. Ese «Eternauta» tenía sus virtudes, pero también sus contras. Por un lado, su mensaje literario. Por otro, su mensaje gráfico. Con respecto a su mensaje literario me enteré, mucho más tarde, que me habían suprimido párrafos enteros.

T.: La historia, creo, se cierra con una disculpa del editor. La historia de esa edición del «Eternauta», digo.

Claro, la editorial recibía cartas de los lectores insultando por publicar esa historieta. Y entonces el editor sacó una carta de disculpa. Por eso tuvimos que apurar el final, su desenlace.

S.: Que es un final circular. ¿Por qué?

Yo no le di esa circularidad por filosofía, sino por cerrar bien un buen rela-

to. Pero el verdadero final fue cuando lo llamaron a Breccia, le explicaron que había un desfasaje con lo que el público quería y le pidieron que suavizara la cosa. Lo volvieron a llamar, dos o tres veces. Y él no hizo caso. No accedió a realizar las modificaciones. Y entonces se decidió acortar «El Eternauta». La decisión del editor de cortarla bruscamente y poner la disculpa. Entonces yo le mandé una carta al dueño de la editorial diciéndole que era una falta de respeto a los lectores lo que estaban haciendo. Y les propuse, ya que ellos decían que era una historieta demasiado cara, que le pagaran a Breccia, que yo se las concluía en quince páginas más, en lugar de las sesenta que faltaban. «Páguenle a Breccia lo que con él han pactado y a mí no me paguen nada y les hago lo que falta del guión y ahí se termina "El Eternauta"». Y ahí se terminó.

S.:* En Linus, *una revista mensual de historietas italiana, cuando se publicó «El Eternauta» se la calificaba como otra gran obra maestra de la literatura fantástica latinoamericana. Y se la comparaba con las obras de Borges, Bioy Casares y Cortázar. Sin embargo, no se hacía mención del guionista. Vos no figurabas.

Eso no fue por culpa de Breccia, sino por error de su representante en Italia.

Después de *Hora Cero*. ¿Qué?

***T.:* ¿Qué hacés cuando se cierra el ciclo de Hora Cero?**

Trabajo en «Casco de Acero», en el *Misterix* de Romay. Ahí hice «Mort Cinder», «Watami», «León Loco», una historieta de barcos muy linda, que dibujaba Ernesto García.

***T.:* ¿Y «Wheeling»? ¿No tuviste nada que ver con ella?**

No, nada que ver.

***S.:* Sin embargo, allí aparecía «Ticonderoga», picado de viruela, ya grandecito, gastado.**

El tano Pratt lo habrá querido liquidar de alguna manera. «Wheeling» es muy posterior a «Ticonderoga».

***T.:* De todos los personajes de Hora Cero, ¿cuál fue el más importante?**

«El Eternauta» era uno, pero también estaba «Randall», el que más éxito tu-

vo. Cuando maté a Randall hubo un aluvión de cartas.

S.: ¿Por qué matás a los personajes que se ganan el cariño de los lectores?

Por ese gran personaje que nadie aprovecha del todo, que es la muerte.

T.: En algunos de los números extra, «Randall» salió con mucho texto, como un cuento ilustrado.

Porque Del Castillo es un gran ilustrador. Pero no es un historietista. Hay que trabajar el guión de acuerdo con su estilo. Es un dibujante increíble, pero no de secuencias.

S.: Hablando de secuencias, una vez hiciste un «Leonero Brent» entero totalmente mudo.

Y también un «Ernie Pike» mudo, sin un solo texto, para Muñoz. Eran guiones que no precisaban de la palabra. La palabra eran las imágenes.

«Mort Cinder»: un héroe a fuerza de oficio

S.: ¿Es cierto que nunca trabajaste con los dibujantes en el desarrollo de un personaje?

El único caso es el caso Breccia. Hubo una charla con él. Una vez, mientras comíamos, le conté que íbamos a hacer una historia con un tipo que resucitaba. Y la conversación no avanzó mucho más de eso; no podía avanzar más, porque yo ni sabía qué era «Mort Cinder». Fíjense que después, con el tiempo, en la revista española *Bang!* salió una crítica a la historieta, de lo más justa, que dice que parece que «Mort Cinder» se hubiera construido a base de golpes de efecto. Y tiene razón. Pareciera que ese crítico hubiera sabido en qué circunstancias nació «Mort Cinder». Fue hecho en una época mía muy complicada; habían fracasado mis revistas, trabajaba en la empresa que hacía *Vea y Lea*. Entonces tomé el trabajo de «Mort Cinder» por unos pesos, que eran pocos, escasos. Y aunque me hubieran dado la mitad lo habría hecho igual. Y empecé a construir los primeros episodios a fuerza de oficio, hilvanando una historia que fue creciendo en el momento de su construcción, al hacerla. Yo no tenía tiempo, por todos los trabajos que hacía, para detenerme una tarde a pensarla un poco. Las deficiencias, las indefiniciones de «Mort Cinder» son las que

luego fueron festejadas como un acierto. Pero yo mentiría si aceptara que lo son. En realidad, ese acierto, si lo es, es hijo de las circunstancias.

A cada héroe, su Sancho Panza

T.: Pero, en «Mort Cinder», como en muchos de tus héroes, el héroe no es el héroe. El verdadero protagonista es quien cuenta la historia; ese «yo» que testimonia la acción.

Claro, al principio el héroe es Ezra. Porque yo ni sabía quién iba a ser Mort.

S.: ¿Y en «Sherlock Time»?

En «Sherlock Time» también estaba el amigo que contaba la historia. Lo que pasa es que cuando me di cuenta de las virtudes de las fórmulas que manejaba con «Mort Cinder»... Me refiero a la movilidad en tiempo y espacio. Cualquier idea que se me ocurriera servía entonces para «Mort Cinder».

S.: En tus historietas siempre son más humanos las personajes secundarios. Los escuderos, los Sancho. En «Ticonderoga» está Caleb. En «Joe Zonda», Bob. En «Bull Rockett», Pig.

Es un poco el caso de Sherlock Holmes y Watson. Es un cruce que te ayuda, cuando hace falta, a adelantar la historia o a congelarla suministrando suspenso. Los héroes principales creo son excusas. Breccia en el caso de «Mort Cinder» o «Sherlock Time» los ha bautizado «los cara de lata».

El fin de la época dorada, las novelas ilustradas

S.: Las buenas historietas, como las que publicaban* Hora Cero *y* Frontera*, no tenían demasiado texto. Vos confiabas en la imagen.

Bueno, yo siempre estuve influido por el cine. El buen cine y la buena historieta son imagen. De esta manera, cuando me dieron piedra libre, trabajé las historias con poco diálogo y mucha imagen. Las más de las veces los textos deben cumplir funciones muy precisas; dar cambios de tiempo, de clima, de ánimo.

T.: Dijimos que después de* Hora Cero *trabajás otra vez para* Misterix*, pero en la segunda época de este título, ya en manos de otro editor, Yago. ¿Y después?

Después hice cosas para Editorial Zig Zag de Chile. *Cowboys,* automovilismo, ciencia ficción. Sé que por ahí, en ediciones pirata, andan dando vueltas las ediciones colombianas o venezolanas de «El Muertero» y «Tornado», dos *western* que hice por entonces.

S.: En 1968 se realiza en el Instituto Di Tella una gran exposición de historietas. De allí surgiría la revista* LD *(Literatura Dibujada), dirigida por Oscar Masotta. ¿Qué impresión tenés de ese período?

Recuerdo que el comentario final que yo hice fue que eso mostraba que en Argentina moría una hermosa época, porque si bien la exposición ocurría en el 68, la última obra importante databa del 63. Y si había algún joven dibujante mostrando algo, tenía tantas influencias de Breccia que no era cosa nueva, no aportaba nada.

T.: Y años más tarde, en el 72 empezás a colaborar en la Editorial Columba que, en la historia del comic argentino sólo ha aportado serializaciones con poca alma, tareas de producción en serie, llenas de texto, con la teorìa de que el lector debe aprovechar sus viajes en tren o en autobús leyendo tres o cuatro horas cada revista.

Al andar mal *Top*, una revista de Cielosur Editora donde yo por entonces escribía muchísimo, un directivo de Columba, le pidió al dibujante Spadari que me llamara en su nombre, para sondearme a ver si quería colaborar con ellos. Y lo hice.

T.: ¿Cómo fue eso?

Bueno, tengo un vicio, y es que profesionalmente me pude adaptar a todo tipo de requerimientos. Si hasta alguna vez llegué a escribir la memoria de un banco... En Columba, para empezar, me pidieron historietas de guerra. Y yo hice una historieta de guerra. Sólo que un poco más conversada que las de *Hora Cero*. Eso es lo primero que entregué. Era, básicamente, una buena historia. Y pasó. Y así seguí, entregando otras que también pasaron. Al cabo de un tiempo me dieron un personaje que estaba empezando a caminar. «Kabul de Bengala», dibujado por Horacio Altuna. Y no me explico cómo fue, llevado por la historia misma, por la época antigua, me encontré en el lugar en que se desarrollaban las anécdotas, pero ahora estas anécdotas, en vez de ser cuentos, eran novelas, pequeñas novelas. Y me sentí cómodo. Transcurría más tiempo dentro de cada historia. Eran difíciles de hacer, pero me divertía mucho. Y eso me gustó. Y me empezaron a dar otros personajes. Y a todos les di el mismo tratamiento. Es decir, muchos creen que me adapté yo a la fórmula de Columba, pero hubo un acostumbramiento mutuo, porque yo sé que a raíz de esto que hago le piden a otros guionistas que trabajen así. La estructura tipo novela que hago para Columba es mucho más laboriosa. Hay cosas que gasto en una sola vez y podrían dar para cinco o seis argumentos, pero al lector, es bueno reconocerlo, le da cosas más ricas.

El mercado de las historietas

S.: ¿Cómo ves el mercado de historietas? ¿Creés que hay espacio para más publicaciones?

El mercado potencial de historietas es muy vasto si uno piensa que hay mercado para las cómicas, el caso de Quinterno; doscientos, cuatrocientos mil ejemplares (de sus revistas *Patoruzú*, *Isidoro*, *Patoruzito*). Ese público potencial de historietas que no está servido. Y no hay que olvidar un público potencial que es el que lee *Satiricón* (mensuario de sátira polìtica de entonces) , que tiene una tirada que nadie nunca imaginó, casi 300 000 ejemplares. El público está. Hay que hacer las cosas bien. Cuando empecé «Kirk», el *western* estaba agotado. Pero siempre aparece una nueva cosa. Depende siempre del tratamiento que se le dé, si se tiene, como decíamos antes, una buena historia. Los géneros nunca están agotados. Con decirles que Breccia y yo teníamos ganas de seguir con «Mort Cinder», pero en el Oeste. Con todos los ingredientes clásicos –la diligencia, el duelo final, todo–, pero con algunas variantes.

T.: Es cierto. En cierta forma, «Corto Maltés», la serie de Pratt, no hace sino recrear las viejas constantes de la novela clásica de aventuras.

No la conozco mucho. No leo historietas. Aunque vi uno o dos episodios cortos.

S.: Hay episodios de «Corto Maltés» que tienen curiosas similitudes con guiones que vos escribiste. Por ejemplo, ese en el que el oro está guardado en los cañones. Ahora, si nosotros nos ponemos malpensados, ¿vos dónde te inspiraste?

Es una buena pregunta. Pero aclaro, que a pesar de mis lecturas, esa clase de

recursos siempre fueron en mí originales. Porque esa es una de las metas que a mí me da ganas de seguir, encontrar un nuevo recurso, una nueva vuelta de tuerca. Es mucho más entretenido. Y es más, en las condiciones de una producción tan grande como la que yo tengo, debo hacerlo.

Tiempo para soñar

S.: ¿Qué te gustaría hacer en historietas después de todo lo que has hecho?

Una historia que me atrae mucho. Y un día la voy a escribir. La siento como una necesidad. Es una historia larga, pero muy larga, inexorablemente. Es sobre la Guerra del Paraguay. Con quien hablamos alguna vez de encararla fue con Solano López, quien, da la casualidad, desciende del caudillo paraguayo. En la Guerra de la Triple Alianza hay mucha riqueza. Entra todo. Y refleja, además, una problemática muy actual, que hoy vivimos. Y está, por supuesto, la parte dramática, con las provincias que no quieren dejarse arrastrar a una guerra.

S.: ¿Se te ocurrió hacerla en prosa?

No. La haría historieta. Y con Solano. Sí, si alguna vez se llega a dar la oportunidad de hacerla me pongo a trabajar en seguida.

T.: ¿Cuál es el género en que te sentís más a gusto?

Los más cómodos son los del pasado. Aunque la ciencia ficción también me atrae. Se puede decir muchas cosas, se puede metaforizar, aludir a lo de todos los días poéticamente. Es la pura imaginación.

T.: ¿Y el terror?

También. Pero guardo cierta resistencia al terror. Muchas veces se está cerca del golpe bajo. Pero no sé si se puede hablar de un género u otro. Todos son buenos. Depende de lo que se haga con ellos. Lógicamente, uno tiene, a veces preferencias. Yo he escrito historias ininterrumpidamente, una detrás de otra, saltando de un tema a otro. Hay algo que yo digo a todo guionista. Algo que hace falta. Y es tiempo para soñar. Aunque sea media hora. Cuando está haciendo la historia tiene que ensoñarse, que imaginarse a sí mismo en la situación que está describiendo. En esa situación yo me trampeo a mí mismo y

me coloco en el lugar de los personajes. Y si eso no me da resultado, si me trabo, paro. Y me voy a cortar el pasto, a charlar con un amigo. Siempre es mejor parar en esos mementos. Y hacer algo que no tenga nada que ver.

S.: ¿Cuál es tu método de trabajo?

Con lápiz y mucho papel. Empiezo a borronear la idea. En una página pongo el carozo. En la segunda, lo amplío un poco. En la tercera amplío esa ampliación. Y así sucesivamente. Eso me llevará un par de horas. Y después, al término, redacto el guión con un desarrollo más elaborado, más minucioso. Recién entonces empiezo con la escritura definitiva.

Otras inquisiciones sobre el oficio de contar

T.: Hasta ahora, en esta charla, hemos merodeado la literatura. Vos decís que no leés historietas; con insistencia marcás que leés literatura. ¿Nunca se te dio por escribir «literatura seria»?

La tentación y el hambre de prestigio, eso, lo tenemos todos. Cuando pienso en el grupo familiar que me insiste para que haga la gran novela... Y sí, da más status. Completamente distinto. Por ejemplo para mi mujer y mis hijas sería distinto decir «soy la mujer de Borges o Sábato», que tener que decir «soy la mujer de un guionista de historietas». Personalmente, me siento mucho más satisfecho escribiendo para una masa de lectores. Pero, también pongamos un poco los pies sobre la tierra. Casi ninguno de los grandes escritores escribió en condiciones ideales. Yo creo que el libro viene cuando tiene que venir. Y si uno no lo ha escrito es porque la condición de uno no está para eso. Estoy segurísimo que cuando Hernández escribió «Martín Fierro», no tenía todo el dinero del mundo ni estaba feliz con su circunstancia. Por el contrario, ustedes saben cómo lo hizo.

S.: ¿Qué escritores situarías entre tus preferidos? ¿Borges, Bioy, Cortázar?

T.: ¿Sábato?

Me resulta muy pesado. A Cortázar lo leo con más gusto.

S.: Porque piensa buenas historias, quizás.

Además de que tiene buenas historias es un placer intelectual leerlo. Pero no hablemos sólo de los nuestros. También están Carpentier, Rulfo, Onetti, Benedetti... Son palabras mayores. Y entre los norteamericanos hay un grandísimo escritor, también periodista, que es Norman Mailer. Su «Los desnudos y los muertos» tiene pasajes excepcionales. No sé si leyeron «Los ejércitos de la noche». Los norteamericanos y los ingleses tienen una enormidad de autores que no conocemos.

S.: ¿Y Herman Melville? Te lo cito a propósito.

Melville es grande, el padre de todos. Sin olvidarnos de Conrad. Esos son geniales escritores de aventuras. Sería una lista interminable. Y en ella también incluiría uno que recuerdo con cariño especial. «El Principito», de Saint Exupéry.

T.: ¿Y en cine?

Me gustan tanto John Ford como Antonioni. Ya ven, me gusta un poco de todo.

La última pregunta

T.: ¿Y cuándo vas a ir a Europa?

No sé, pero debería ser cuanto antes, para recuperar la paternidad de algunos de mis personajes.

HISTORIA

La historieta peruana
1

Mario Lucioni
Estudioso y recopilador de la historieta peruana, Lima, Perú

Resumen
Aun habiendo sido esporádica, efímera y de dibujo algo torpe, la historieta peruana fue original y creativa, asumiendo el reto de expresar un país conflictivo que el arte con mayúscula no hizo suyo sino mucho después.

Abstract
Even as being rare, short lived and clumsy drawn, peruvian comics were creative and original, assuming the treat of expressing a conflictive country that art with a capital C didn't made his until much later.

La producción historietística del Perú ha sido tan inestable que incluso los peruanos dudan de la existencia de una «historieta peruana», así, con metafísicas comillas. Y es más en ese sentido que en el industrial que podemos afirmar su existencia. La historieta peruana es una historieta interesante, que en el amateurismo de muchos de sus dibujantes supo encontrar respuestas al reto que suponía narrar con imágenes en un país pobre y dividido, sin limitarse a hacer un trabajo mimético de aquel que los lectores peruanos podían encontrar primero en las revistas argentinas, y después en las mexicanas.

Una definición operativa de historieta

¿Cuando inicia la historieta peruana? Imposible responder sin definir primero «historieta». El centenario del «Yellow Kid» permitió precisamente poner en duda una cierta concepción histórica sobre el origen del medio, a través del redescubrimiento de sus manifestaciones –notablemente avanzadas– desde inicios del siglo XIX, de Goez y Töpffer en adelante, sin que esta duda supusiera el establecimiento de una nueva concepción unitaria. Hay tantas como investigadores. Por eso en este artículo quisiera definir a la historieta como un discurso articulado mediante un dispositivo gráfico de creación del sentido, basado esencialmente en la coexistencia de más imágenes dibujadas. Con esta definición voluntariamente vaga, elimino dos requisitos que no considero indispensables: el globo y la narración. En el caso del segundo elemento, porque considero que

muchas historietas no cuentan una historia, sino que comentan la actualidad, o realizan reflexiones de carácter abstracto: piénsese en Rius, por ejemplo.

En tal sentido, las primeras historietas peruanas que se han encontrado fueron publicadas por el efímero semanario de caricaturas *Don Quijote* en 1873. Una de ellas contrasta las metáforas navales del texto («Fragata sospechosa a la vista») con la historia de un flirt, un hombre que seduce a una mujer, que culmina con la pareja dirigiéndose a un lugar más privado. ¡En 1873!

Pero estas primeras historietas (tardías en relación con la popularidad del género en revistas ilustradas en Europa) son un fenómeno aislado. No existen otros trabajos secuenciales en el Perú hasta 1887, fecha de la fundación de *El Perú Ilustrado*.

El siglo XIX

Este período supone el inicio de la publicación institucionalizada de historietas como elemento de entretenimiento al interior de la prensa familiar. En un momento en que la prensa ilustrada es muy nueva, la historieta forma parte de esa oferta de imágenes litografiadas: retratos, fotos copiadas, paisajes, y dibujos humorísticos. En *El Perú Ilustrado*, que inicia ese tipo de periodismo, e inspirándose en publicaciones españolas, alemanas y estadounidenses, un amplio grupo de litógrafos empieza a domesticar las diferentes alternativas del nuevo medio de la historieta: narraciones de tipo folletinesco se alternan con la puesta en escena de situaciones simples o de historias abstractas; textos en tercera persona o en primera persona; disposición vertical u horizontal de las secuencias; algunos experimentan con las onomatopeyas al interior de los subtítulos, con los primeros planos y otros recursos. El texto asume también la forma de cita, de diálogo o de reflexión íntima, se une a imágenes que representan otro tiempo (el pasado o el futuro) e incluso alguna vez contradice el contenido de las mismas.

A nivel temático, encontramos en estas historietas una burla al espíritu de la época, ese positivismo que con su fe en la ciencia y en la capacidad del hombre para dominar la naturaleza, se encarna en estas historietas en unos personajes ambiciosos pero ridículos a los que nada sale bien.

En este grupo de dibujantes destaca Zenón Ramírez, que parece haber intentado vender la idea de publicar historietas a todos los editores de magazines familiares de la época. Él será prácticamente el único que introduzca elementos locales en su trabajo, y quien juegue con mayor creatividad con las relaciones entre texto e imagen. Puede mencionarse «Álbum humorístico» (1888), con guión de Zenón Ramírez y dibujo de Garay, en la que el primero cuenta a través de los subtítulos una versión exitosa de su vida, mientras las imágenes –que no mienten– nos muestran la dura realidad. También será el primero que realice una historieta con continuará... que, inaugurando otra tradición en la inestable historieta peruana, no terminará nunca.

Este tipo de historieta se acaba hacia 1905, junto a la prensa que le servía de soporte.

La historieta de combate

También a finales del siglo XIX inicia un tipo de historieta concebida como extensión en varios cuadros de la caricatura política. Ella se caracteriza por el ma-

yor realismo de su estilo gráfico, porque utiliza como personajes a los protagonistas de la política local (generalmente con cuerpos de animales), por sus imágenes metafóricas y por la virulencia del ataque. Aparece sólo en la prensa de caricaturas políticas, no muy frecuentemente, y su existencia es inestable tanto por la censura estatal como porque dicho tipo de prensa desaparece en tiempos de paz.

Así, iniciada en 1895, desparece en 1898 para reaparecer con fuerza en 1907, en la prensa anticlerical que vive su mejor período hasta 1916. En ambos períodos el dibujante principal, y uno de los pocos en no protegerse tras un seudónimo, será Rubén Polar. Su trabajo se caracteriza por una profusión de líneas y texturas, que junto a los rostros desagradables de sus caricaturizados lo acerca al estilo de los dibujantes *underground*. En cambio, narrativamente se trata sobre todo de anécdotas simpáticas protagonizadas por curas malvados o lascivos, que a partir de 1907 recuerdan al cine mudo.

Este mismo tipo de prensa utilizará otras estructuras: las comparaciones, que radicalizan y simplifican la critica; las transformaciones, que muestran en secuencia la conversión de un personaje político en el animal que lo representa moralmente (genero de moda en Europa hacia 1860); un incipiente estilo realista que se utiliza para hacer la crónica de situaciones, como el asesinato por parte de la policía de un joven político liberal, cuyo dramatismo se alimenta de la misma realidad del hecho narrado.

La historieta de comentario

Cerrada la etapa del siglo XIX, desaparecen tanto las revistas como sus dibujantes, y son remplazados por una

Figura 1: Serie sin título fijo por Gustavo Lama en 1922.

prensa que por primera vez tiene la posibilidad técnica de reproducir fotos. La historieta ya no requiere de un litógrafo, sino tan sólo de un dibujante, versado en los estilos de moda. Porque de 1898 a 1904 los estilos han cambiado radicalmente, junto con el estilo de humor. Ahora se espera un mayor refinamiento, una línea mas limpia, influida por la caligrafía oriental, un trazo «esencial» que sugiera el carácter en vez de deformar las narices. Aunque decir «tan sólo un dibujante» es un error, pues se espera que el dibujante sea casi un intelectual, y que la caricatura, al interior de la cual se desarrolla la historieta, refleje la modernidad –algo aristocrática– del Perú de la *Belle epoque*.

Inicia el período el notable Julio Málaga Grenet, que en la revista humorís-

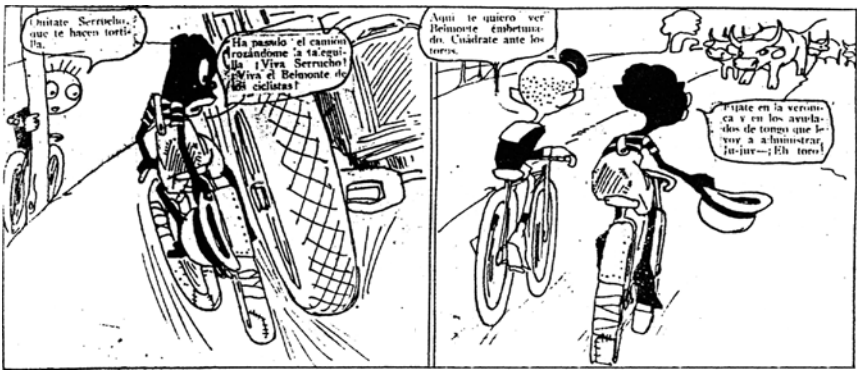

Figura 2: «Travesuras de Serrucho y Volatín» de Jorge Vinatea Reinoso (1922)

tica *Monos y Monadas* (1905-6) publica algunas de sus más inteligentes secuencias: siempre elegante, algo geométrico, deudor de algunos de los grandes dibujantes argentinos de *Caras y Caretas*, pero con la malicia que le permite la publicación de la que también es director artístico. A él se unirán otros dibujantes de trazo algo débil e imaginación despierta, que a diferencia del período anterior abordan la política a través de un lenguaje lleno de alusiones verbales e imágenes metafóricas, que de algún modo el lector debe descifrar a través de su conocimiento no sólo de la actualidad, sino del teatro o la literatura. Es el modelo que impone Abraham Valdelomar, más conocido en el Perú como escritor, que en una historieta presenta al presidente tomándole una foto a Pardo, para el retrato de su sucesor; que sale mal, pues los ingredientes del revelado (el diario *La Prensa*, algunos políticos) hacen que en la foto aparezca la imagen de otro candidato, el futuro dictador Leguía.

Este modelo, quizás en exceso culto, se verá remplazado hacia 1912 por uno más didáctico, en el que los textos siguen jugando con el lector, pero le ofrecen más pistas; y en el que el dibujo empieza a ser más literal para ofrecer un completo retrato de la vida cotidiana desde el punto de vista de una cierta clase media acomodada. Cual juguetones noticieros paródicos en historieta, su mayor exponente será Pedro Challe, hijo estilístico de la deformación alemana y la languidez francesa, que pasará a la historia como el más narrativo de los dibujantes del período y como aquel que en su sección *La semana cómica* (1912-1932), logró representar todos los matices del mestizaje racial peruano, ahí donde los otros sólo veían blancos o negros. Frente a otros dibujantes limeños que ante la acelerada modernización del período eligen mostrar una Lima inmutable, detenida en sus tradiciones, Challe hará crónica desconcertada o irónica del cambio. Asimismo, su retrato de Lima como una ciudad disfuncional en la que cada clase social es dañina o está fuera de sitio, permanece aislada no sólo en la historieta, sino en cualquier otra manifestación artística peruana hasta los primeros años veinte.

Será también Challe quien en 1912 crea la primera serie peruana, «Cinema», protagonizada por un chiquillo mal-

criado y agresivo al que las palizas no educan en lo más mínimo, y que frente a la posibilidad de que el chiquillo elija como víctima a su propio padre, será interrumpida (tras 9 episodios) por la revista (a ello se debe la presencia de tantos tíos en vez de padres y madres en la historieta estadounidense de las primeras décadas del siglo XX). A ella le seguirá «Instantáneas», que con el escenario de la primera guerra mundial revela que los europeos no son menos caóticos que los peruanos. También en 1916 aparece «Historia del Perú en guasa» (término antiguo que significa «en broma») realizada por Juan Marcoz Sarrín en la órbita estilística de Challe y que alcanza casi un año de duración.

Mientras este tipo de historieta subtitulada y muy ligada a la actualidad se mantiene hasta 1932, en que termina junto a la prensa que le daba sentido, la historieta con globos hace su aparición en 1922.

Este de 1922 parece ser un año clave en el desarrollo de nuestra cultura nacional dentro de la modernidad. Es el año en que el poeta César Vallejo publica su libro experimental «Trilce»; Ugarte realiza con «Camino de la venganza» el primer largometraje peruano; el país acaba de celebrar el centenario de su independencia y está en vena reflexiva.

Pero esta historieta no hará el retrato costumbrista o político de la realidad. Desde su inicio ella se inscribe en los géneros desarrollados por la historieta estadounidense, y probablemente a ello se debe también su utilización de los globos. Además, al principio, se dirige específicamente a los niños.

«El comisario Ted Micky», de Gustavo Lama, está muy claramente inspirado en las historietas de Burr Opper y McManus, desde el dibujo de los rostros hasta la concepción de la comedia física con sus personajes desventurados, pero optimistas. Sin embargo, en la serie posterior de este dibujante, inspirada en «The Katzenjammer Kids», tomará partido, no por los niños, sino por la víctima de sus travesuras, el Coronel (de las guerras Caceristas, ocurridas en el Perú en 1895).

Figura 3: «Mataperradas de Gordete y Calambrito» por Pedro Challe(1924).

La segunda serie de 1922 es «Travesuras de Serrucho y Volatín», realizada por Jorge Vinatea Reinoso, más conocido en el Perú por ser uno de los principales pintores del período (su obra puede ser vista en http://patronato.telefonica.com.pe/vinatea/obra.htm). Estilísticamente parte de Challe, con lo que incorpora también su universo de conflicto social: Serrucho es un niño negro y Volatín es blanco y el líder del grupo que se incorpora a partir del segundo episodio encontrado. La competencia es el vínculo predominante entre ellos, y si Serrucho siempre pierde, a diferencia de otras series infantiles en que los golpes y palizas son resultado de una sanción educativa o moral, aquí la sanción es social: en efecto, Serrucho trata de demostrar que puede hacer lo que, en la competencia verbal, todos afirman po-

Figura 4: «La familia Mazoletonez» de Julio César Málaga (1927).

der. No sabe manejar la labia, confunde las palabras con los actos y es castigado por ello. La serie parece hacer una referencia velada al racismo limeño, racismo muy sudamericano que no se expresa con una distinción legal, que el mestizaje más que generalizado vuelve imposible, sino con un disimulado desprecio que no ahorra a nadie: cada quien puede despreciar y ser despreciado a su vez, sobre la base de una compleja escala en la que la raza se une al dinero o al modo de hablar (más o menos «serrano»).

Ambas series duran poco, menos de diez apariciones cada una. Les seguirá en 1924 «Mataperradas» de Gordete y Calambrito, una enrarecida serie infantil de Challe que evoluciona hacia la mudez y que dura hasta inicios de 1926. Luego, a partir de 1927 se publican algunas series familiares, promovidas por *La Revista Semanal*, en imitación del típico magazine argentino (como *Hogar*), en los que su director Salvador Faura había trabajado. Aquí el modelo, sesgado, es el de «Educando a Papá» («Bringing Up Father» de McManus). Sesgado, porque a los dibujantes de la revista, como Julio C. Málaga (que no tiene parentesco con Málaga Grenet), Carlos Romero (nacido en Cuba y emigrado en 1922 al Perú), Alfonso Lazarte, o Juan Devéscovi, el mundo privado de las peleas de pareja no les interesa; lo privado está aún en formación en la Lima de la época. En cambio aprovechan el género para hacer crítica social de la clase media, de su relación falsa con la realidad. Por ejemplo, en «Aventuras de Agapito K. Nalla» (1928) Lazarte critica la viveza criolla, ese querer aprovecharse, que para el personaje principal es casi la forma de su relación con los demás.

Más costumbrista resulta la página sin título de Julio C. Málaga (en 1928) que cuenta la historia de una familia provinciana que viaja a la capital a visitar al hijo mayor que está cumpliendo el servicio militar, sin poderlo ver ya que este está detenido por haber bailado un baile campesino con uniforme. Aunque el viaje aquí es de placer, prefigura aquel que harán millones de peruanos, y en su breve anécdota, anuncia antes que nadie el choque cultural que tendrá que sufrir.

Estas series en algún sentido expresan un punto de vista claramente provinciano en relación con la capital, la muestran como falsa, egoísta, hostil, y lo más interesante es que lo hacen utilizando géneros internacionales.

Muy particular resulta también «Camotillo alias Cámara Lenta» (1930), serie que asume una estructura casi de crónica periodística, en su mezcla de comentario, descripción y relato.

También será interesante la rara página dominical publicada por el diario *El Universal* en 1935, en que la nostalgia criolla por el pasado se revela como imposible, o «La familia Calatayú» (1939) de Víctor Mendívil, que muestra el racismo de una familia blanca de clase media cuya hija más fea tiene de novio al mestizo Ruperto. Si parece que tiene plata, la familia lo acepta, cuando se ve que no, se convierte en un animal... serrano, ergo despreciable.

Estas interesantes series, sin embargo, son casi milagros, en un país que desde 1932 carece de una prensa de actualidad semanal. Por ello las historietas comienzan a trasladarse a los diarios, aún tímidamente, en historietas aisladas y raramente en series. Pero ese espíritu crítico y provinciano se prolonga en las historietas de la revista infantil *Palomilla* (1940-1942).

Figura 5: «Camotillo alias Cámara Lenta» por Héctor Gabrielli (1930).

Historieta infantil

Otras revistas infantiles había habido en el Perú, casi siempre de corta vida. *Figuritas* en 1912 había presentado trabajos de Challe (como «Cinema») en todos los números. Luego estuvo *La Semana Infantil*, en 1928, con una sola historieta; *Cholito* en 1930, en la que lo más interesante son las historietas enviadas por los lectores; *Abuelito* en 1932; *El Chasqui* en 1935. Es que, a diferencia de países con un mercado más grande y con industria editorial, como México o Argentina, el Perú ha sido mayormente un consumidor de revistas extranjeras, mucho más baratas. A la vez, las revistas infantiles peruanas han tenido como único justificativo, el hecho de ser eso, peruanas. Es por ello que a diferencia de esos países, que para competir con la historieta estadounidense se han visto obligados a seguir mucho más de cerca sus géneros y ambientes, la historieta peruana no sustituía el consumo de historieta extranjera, y era libre de ser estrictamente peruana.

Dirigida por el joven Guillermo Ugarte, la revista tenía un proyecto nacionalista, pero entendía que para durar, ese proyecto debía pasar por la historieta, por la comunicación con los chicos más que con sus padres. Es lo que, y que explica la supervivencia de *Palomilla* por casi tres años y cuarenta números, con una tirada de 20 000 ejemplares. En ella destacarán Ricardo Marruffo, que realiza aventuras en geografías descontextualizadas, pero cuyos protagonistas, Peyoyo y Chabique, blanco y negro respectivamente, hablan en un lenguaje muy de barrio mientras compiten (por una vez, gana el negro). En sus historietas de aventuras, como «Perdidos en la selva», no logra tomarse en serio el género de la aventura, que suele suponer un universo más convencional que los géneros costumbristas de la *kid strip* o la *family strip*, y hacia el final del serial deriva hacia el humor. También estará Pe-

dro Challe, en su única serie con globos, en la rabiosa «La familia Pajarete», que nos muestra a través de las especies que habitan la costa peruana, un todos contra todos mezquino y basado no en el conflicto de intereses (posesión de cosas, o el bien contra el mal), sino en el desprecio, hórrida fábula peruana.

También en el género de aventuras está «Viaje subterráneo», de Eduardo Calvo, que adapta Verne al Perú y hace algunas curiosas referencias a la pureza de sangre incaica; «Juan Mella» de Julio Fairlie, que ambienta su policial en un puerto del sur del Perú, respetando las exigencias de acción y conflicto del género, pero también un retrato social y lingüístico claramente peruano, que incluye la pequeña corrupción cotidiana de la viveza y, una vez más, el racismo.

Algo distinto resulta el trabajo de Demetrio Peralta, pintor perteneciente a una familia de intelectuales comprometidos, que aborda con éxito la historieta, introduciendo por primera vez en ella el universo de la sierra. Por un lado, tenemos ese *western* fantástico titulado «El bandolero fantasma», en el que su región natal de Puno funge de paisaje y la hacienda le sirve de rancho, así como para realizar un discurso contra la explotación, sin dejar de lado la aventura. Por otro lado, y al margen de géneros, está «Pedrito el indiecito estudiante», sensible relato de aprendizaje de más de treinta páginas en que un niño huérfano viaja desde su pueblo hasta una ciudad de provincia y luego hasta Lima, conociendo la discriminación y la injusticia, pero también la solidaridad entre los pobres.

Este paisaje inédito en la historieta nacional resultará sugestivo no sólo para sus lectores, sino también para otros

Figura 6: «El bandolero fantasma» por Demetrio Peralta (1941).

dibujantes. A «Pedrito» le seguirá Arístides Vallejo, que dibujará las «Aventuras de Pichiruchi» (1942), en las que el niño protagonista recorre toda la costa norte del Perú, quedando interrumpida la historia con el personaje varado en la selva. Más curiosa resulta «Fechorías de Chilicuto» y «Peripecias de Ranfañote» de Carlos More, doble serie publicada al año siguiente. El protagonista de la primera, hijo de un comerciante italiano y de una canillita negra, siente que la ciudad moderna es amenazadora e insegura, y decide irse a la sierra. Por su parte, Chilicuto cree que la sierra es peligrosa, y decide irse a Lima. En sucesivas entregas, ambos emprenden el viaje, pero ninguno llega a su objetivo. Con esa premisa funcionando como un velo de frustración, las series se concentran en las relaciones de sus personajes con otros, en el descubrimiento humorístico de nuevos espacios sociales.

Luego de *Palomilla* y estas series, que cierran básicamente este riquísimo período provinciano, se da un vacío hasta 1947, en que se inicia una historieta peruana masiva. Lo que sigue lo dejamos para una segunda parte.

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.

Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gainza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social

REIMPRESIÓN - DICIEMBRE 2004