REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 14 - vol. 4 - junio 2004

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
Víctor Patricio de Landaluze

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.

©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

ARQUEOLOGÍA

Manuel Barrero
El origen de la historieta española en Cuba
Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano **65**

Hugo Arturo Cardoso Vargas
José María Villasana, precursor de la historieta mexicana **98**

HISTORIA

Cristian Eric Díaz Castro
La historieta en Chile (8) **106**

8º Encuentro Internacional de Historietistas

El origen de la historieta española en Cuba

Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano

Manuel Barrero
Historiador, director de la revista electrónica www.tebeosfera.com, Sevilla, España

Resumen
La labor de Víctor Patricio de Landaluze –también conocido como Bayaceto y Don Junípero– en publicaciones satíricas en la Cuba española de mediados del siglo XIX destaca por encima de las de sus coetáneos. Brindó a los cubanos/españoles de su tiempo caricaturas, humor gráfico y las primeras secuencias de imágenes que podrían tenerse por historietas. Estos comics primitivos de Bayaceto aparecidos a finales 1850, aparte de ejercitar la sátira social y política, facilitaron la aproximación a narraciones complejas sobre asuntos amorosos de los urbanitas o relatos de corte operístico o teatral, y contribuyeron a crear modelos iconográficos que identificaban las diferentes clases sociales de la Cuba de entonces.

Abstract
The efforts of Víctor Patricio de Landaluze (a.k.a. Bayaceto, a.k.a. Don Junípero) in the spanish Cuba satiric mags of the Nineteenth Century standed out among the others in the contemporary illustrated press. He was a pioneer in forging new receptivity forms and a new medium. He contributed with caricatures and cartoons and presented the first secuences of images that would be considered Spanish comics. These Bayaceto's primitive comics, from 1857, were satirical but they also tried to make townsmen romantic adventures and theatrical and opera plays out to be easier for the people. These comics contributed to develope iconographic patterns for different Cuba social roles to identify.

Introducción

Las tiras cómicas, los chistes gráficos y las historietas (o comics) forman parte de la situación social, política y económica de un país y testigos de su tiempo, y sus imágenes son, en muchos casos, certeras instantáneas de la realidad, útiles para sociólogos, antropólogos e historiadores.

Las estampas y los libros miniados del medioevo, los pliegos de cordel y las aleluyas que proliferaron del siglo XVI al XIX –y que continuaron existiendo en las primeras décadas del XX–, y luego la prensa satírica de los siglos XIX y XX, contribuyeron al establecimiento de nuevos medios de expresión que difundían relatos con imágenes simplificadas o directamente caricaturescas. De esos modelos surgirían el humor gráfico en prensa y la historieta moderna.

Según avanzaron los años y paralelamente con el aumento de imágenes de intencionalidad satírica, se fue amplian-

do el concepto de *humor gráfico* a la labor desarrollada por los autores de imágenes deformadas que eran impresas y difundidas en la prensa (ilustración humorística, gags o chistes gráficos, caricaturas, tiras cómicas, páginas de humor reticuladas con chistes, parodias de cartel y cartón editorial). Durante los siglos XVIII y XIX el ámbito de actuación de este discurso iconográfico se enfocó preferentemente a la sátira social, política y de costumbres. Por su parte, la historieta, aunque nació con igual sesgo, desde finales del siglo XIX se orientó al entretenimiento infantil en gran parte del mundo.

Nosotros entenderemos aquí por *historieta* al medio de comunicación que se sirve de un sistema constituido por dos órdenes sígnicos (imagen fija más texto al pie de la imagen, o integrado en ella, o elidido), dependientes entre sí y que se sirve de varias imágenes dispuestas en secuencia con las que el lector reconstruye un relato, de protagonista fijo por lo común, imposible de transmitir con una sola imagen. Estas imágenes se sirven impresas en papel (supeditado a un soporte de prensa generalmente seriado) y son reproducidas para su difusión múltiple en función de un público.

Los primeros ejemplos de historietas se instalaron en los periódicos como lógica consecuencia de las necesidades expresivas de los humoristas gráficos, pero también obtuvieron carta de naturaleza al intentar sus autores difundirlos en formatos no vinculados al periodismo o la literatura. Damos por sentado que no son historietas las manifestaciones artísticas que dependan de la unicidad de la obra, y que no lo son tampoco aquellos conjuntos de imágenes creados como ejemplos de hazañas, gestas u otras representaciones o descripciones históricas con las que se ilustraron libros u otros productos de carácter singular, como por ejemplo el «Código Mendoza» precolombino, o los manuales de evangelización dibujados por clérigos desde el siglo XVI para utilizarlos en las Américas. Las aleluyas pertenecerían a otra modalidad comunicativa debido a sus cualidades efímeras, similares a las de las hojas volanderas y pasquines, y a su naturaleza no seriada. El cómic digital se aleja de nuestra definición debido a su adscripción a los hipermedia, a su signo virtual, al hecho de ser difundido en un soporte que exige diferentes mecanismos de percepción y por razón de hallarse aún en desarrollo y pendiente de análisis profundo.

Hasta hoy han abundado los textos teóricos foráneos, pero no los trabajos practicados *in situ* por españoles sobre humorismo gráfico e historieta, sobre todo en los campos de la semiótica y de la catalogación hemerográfica. Y contados han sido los que insistieron sobre los posibles orígenes del cómic iberoamericano. En Portugal han destacado los historiadores António Dias de Deus y Leonardo de Sá en la localización de obras y autores pioneros en su país, habiendo datado el primero de los citados el nacimiento de la *banda desenhada* portuguesa en 1850, con la obra «Aventuras sentimentaes e dramaticas do señor Simplicio Baptista», publicada en el no. 18 de la *Revista Popular*, de 3/8/1850 (Dias de Deus, 1997: 30-31). En Brasil han desarrollado obras de investigación historiográfica Álvaro de Moya, Waldomiro Vergueiro y otros, habiendo datado en 1867 lo que consi-

deran pioneras *histórias em quadrinhos* (De Moya, 1982: 1225). Recientemente apareció un documento sobre litografía y estampa mexicanas que localizaba en San Luis de Potosí el primer ejemplo de «literatura iconográfica» –así lo denomina el autor– en 1869 (Cardoso Vargas, 2002: 240-252). En el resto de países americanos de habla española existe escasa literatura científica sobre caricatura, humor gráfico e historieta, al menos la que trata de ahondar con rigor en los orígenes de ambos medios. Solamente conocemos trabajos de investigación desarrollados sobre litografía, estampa, humor gráfico e historieta en Costa Rica, Perú, Chile y Argentina, pero por lo general los estudiosos han documentado obras de esta índole no anteriores a la década de 1880. En el Congress International Inventors of the Comics Strip, celebrado en Bruselas en octubre de 1996, cuyas ponencias fueron publicadas dos años más tarde, se hizo pobre mención de la historieta producida en Latinoamérica, citándose Argentina y Brasil de soslayo y centrándose en el desarrollo de los comics en Estados Unidos; Cuba y el resto de los países latinoamericanos se desestimaban allí como posibles lugares de desarrollo del cartón y de la *comic-strip* (Lefèvre, P. y Dierik, C., 1998: 16, y nota 18). Tampoco otros investigadores americanos han enfocado sus investigaciones sobre este particular, salvo los colaboradores de la *Revista Latinoamericana de Estudios de la Historieta*, si bien no sobre los autores cubanos del XIX en concreto, paradójicamente.

Desde nuestra experiencia consideramos que la investigación más apremiante sobre las publicaciones del siglo XIX ilustradas con caricaturas debe hacerse sobre lo publicado en Cuba. La razón es que su capital, La Habana, concentró gran parte de los avances en prensa ilustrada en el segundo tercio del siglo XIX. Consideramos que aún falta trabajo por hacer en el vaciado de publicaciones cubanas satíricas e ilustradas. El trabajo del director del Archivo Nacional de Cuba Joaquín Llaverías (1959, vols. I y II) es importante como estudio hemerográfico de la prensa de la primera mitad de siglo, pero no aporta datos de relevancia sobre el contenido ilustrado de la prensa cubana que revisa. Es probable que la mala conservación de muestras –debido al clima tropical, gran enemigo del papel– y la financiación mínima o nula para abordar trabajos de esta índole hayan detenido los afanes de los jóvenes investigadores cubanos. Por fortuna en España se conservan algunas colecciones de prensa satírica de La Habana que nos han permitido arrojar luz sobre el nacimiento y primeros pasos de la sátira gráfica y la historieta cubanas y, también, sobre el desarrollo del medio en su contexto temporal y sociopolítico, lo cual nos aporta claves sobre su adscripción, como discurso inédito, a una iconosfera teñida de ideología.

Origen del humor gráfico

La representación humorística se venía manifestando desde muy antiguo, pues las vasijas etruscas, griegas y romanas ya mostraban jocosas situaciones; también aparecieron parodias en tallas medievales. Igualmente cómicas resultaron ser las caricaturas de Da Vinci, las pinturas de Annibale Carraci, Te-

niers o Cranach. Luego, las series de pinturas de William Hogarth y Goya bascularon entre lo grotesco y lo caricaturesco. Pero el humor gráfico se desarrolló ligado a la implantación de la imprenta, y los logros derivados de su desarrollo aparecieron diseminados por diferentes localidades a la par que se iban perfeccionando las grandes rotativas, las técnicas litográficas y hasta que fueron posibles las grandes tiradas dirigidas a un público masivo.

Siguiendo este razonamiento, el humor gráfico moderno surgió en Europa durante el siglo XVIII, proliferó en Inglaterra durante las guerras napoleónicas, luego en Alemania y Holanda durante las guerras religiosas y en Francia bajo los Luises. A partir de la década de 1750 se habían ido consolidando en Londres negocios de imprenta que elaboraban grupos de imágenes satíricas o burlescas seriadas (los negocios de Sumpter, M. Darly, o Townshend's, por poner tres ejemplos) que generalmente utilizaban la estampación mediante grabados en cobre. Desde 1770, los dibujantes británicos James Gillray, Rowlandson, Giles Grinaguin o William Dent fueron el azote jocoso de gobernantes como Charles J. Fox, para alborozo del pueblo inglés, que podía admirar aquellas láminas en locales especializados donde se exponían al público. O sea, podría hablarse de una minúscula e inaugural *protoindustria* de imágenes satíricas ya en los primeros años del siglo XIX (Barrero, 2003), una mínima estructuración de un nuevo medio de difusión de ideas mediante imágenes y texto que creció con el fragor de las guerras napoleónicas y que encontró su máximo exponente en la obra de George Cruikshank en Inglaterra. En la década de 1820 aquella profusión de imágenes pudo contribuir a la concepción del cambio de roles en la sociedad británica, a la implantación de la industrialización y el modelo económico de consumo, a la transformación de una clase política que se iba alejando de la aristocracia paulatinamente, y también coadyuvó a definir los valores *de clase* de la época (Donald, 1996: 194-198).

La sátira evolucionó en los países del centro de Europa en parte debido al desencanto que hizo presa del continente tras el período napoleónico. Byron, Stendhal o Heine, entre otros literatos y artistas, ejercitaron la repulsa hacia la nueva ética burguesa resultante y anhelaron un ideal romántico de libertad que iría inflamándose en décadas subsiguientes (Hodgart, 1969: 76). Los pintores, grabadores y dibujantes también se manifestaron, y cada vez más, porque el incremento del número de imágenes satíricas marchó parejo a los avances tecnológicos en la litografía. No en vano desde el año 1825 existieron publicaciones especializadas en caricaturas en Francia, como la revista *La Caricature*, fundada por Charles Philipon en 1930.

Tras la revolución de 1830, visto el empuje que supuso el triunfo de la burguesía francesa sobre el antiguo régimen, Philipon editó *Le Charivari* (1832), donde colaboraron Honoré Daumier y Cham; *Le Journal pour Rire* (1848), donde dibujaron Gustave Doré, Gavarni, Grandville, Bertall o André Gill, y otras publicaciones les siguieron. Más caricaturistas relevantes de aquel tiempo fueron Henri Monnier, Traviés, Pinelli… Y no debemos dejar de mencionar *Punch*, la revista satírica

inglesa, muy popular y longeva, que nació en 1841 y no murió hasta muy avanzado el siglo XX.

En España la caricatura fue tenida por herramienta poderosa contra los políticos desde tempranas fechas. Se ha datado el primer intento de represión de la sátira en España con la real orden de 1789, que prohibía la entrada en el país de estampas o dibujos donde se viesen representados los acontecimientos de la Revolución Francesa, medidas ampliadas por otra disposición al año siguiente (De Guzmán, 1982: 42). El dato exige revisión, pero sí sabemos con seguridad que durante la Guerra de la Independencia comenzaron a aparecer caricaturas en nuestro país siguiendo los modelos británicos y franceses, entre cuyos artífices destacó Alenza, autor de láminas sueltas que se distribuían como hojas volanderas o pasquines. Una vez asentada una prensa satírica en los dominios de España, los impresores, los grabadores y los encargados de las empresas de litografía comenzaron a conferirle importancia al hecho de incluir ese tipo de imágenes en las páginas de sus periódicos. Valeriano Bozal reconoció en el dibujante de El Matamosca (Madrid, 1836) al pionero del humor gráfico español (1979: 36).

Los discutidos orígenes del cómic

Una evolución paralela, pero más tardía, experimentaron las primeras secuencias de imágenes formuladas con ánimo narrativo. Algunos investigadores han querido ver el origen de la historieta en esa parte de los cimientos de nuestra cultura popular lexipictográfica que son las aleluyas.

Las aleluyas surgieron relacionadas con la hagiografía, porque estas imágenes impresas en papel –con un poema religioso en la base terminado con la palabra «¡Alleluia!»– eran repartidas entre los fieles para celebrar la liturgia con cierto sentido festivo. Luego ampliaron el número de imágenes por plana de papel para mostrar agrupaciones de estampas de santos o representaciones procesionales que se usaron como instrumentos moralizantes. Más tarde se contagiaron de paganismo y mostraron escenas costumbristas, generalmente en número de 48, impresas en un pliego que se servía doblado dos veces. Mediante este modelo aleccionador y narrativo se llegaba a las capas bajas del pueblo (muchos no sabían leer los textos rimados al pie, pero posiblemente fueran capaces de inferir una secuencia narrativa de las imágenes). Durante el siglo XVII las aleluyas proliferaron, dando noticia de hechos luctuosos o relatos de corte iniciático, y en el siglo XVIII sirvieron para adaptar gran cantidad de obras literarias y hechos históricos de toda índole; se llegó a utilizar incluso como vehículos de propaganda hasta mediados del siglo XX (hoy todavía se publican en algunos diarios españoles, como *El Norte de Castilla*).

En España aparecieron en Cataluña las primeras aleluyas, allí llamadas *aucas*, y lo hicieron tomando como modelo las series de imágenes de este tipo ya populares en Francia. Tenemos noticia de que en Madrid se copió el modelo catalán a partir de 1842 (Díaz, 2002: 25). Luego, con varias denominaciones –*aucas*, *auques*, *remolines*, *romances*, *gogs*–, proliferaron en Valencia, además de en Madrid y Barcelona, y pre-

suntamente en otras localidades españolas, si bien se conservan escasísimos ejemplos. No obstante esta presencia de pliegos de aleluyas, los estudiosos de la historieta no las suelen tener en cuenta como estructuras narrativas orientadas a un público consumidor pendiente de su producción en serie.

Se ha extendido la creencia espuria de que el magistral *padre* de los comics fue el norteamericano Richard Felton Outcault. Se aduce que él introdujo los personajes dialogantes el 26/10/1896 en una de sus historietas de «Down Hogan's Alley» para el diario *New York Journal*. Es verdad que el desarrollo tecnológico de la imprenta gozó de un fortísimo impulso en los años finales del siglo XIX en Estados Unidos, país que rápidamente importó de Europa los nuevos modelos expresivos, los hizo propios y los desarrolló de un modo paradigmático. Sin embargo, el origen del nuevo medio de comunicación había sido muy anterior. Había medrado por caminos diferentes primero en Japón, luego en Europa, en Suiza, Francia y Alemania, por este orden, y de un modo más lento y gradual en el Reino Unido, España y Latinoamérica, acaso con la salvedad de Cuba.

Varios investigadores han coincidido en señalar como el más importante pionero del cómic al suizo Rodolphe Töpffer, pues declaró ser consciente de que su obra publicada en 1833 «Histoire de M. Jabot» ya inauguraba un nuevo modelo de relato, integrado por imagen y texto, los cuales formaban un conjunto coaligado con el que se obtenía un significado nuevo y distinto al emitido por ambos órdenes sígnicos por separado [1]. Además, se trataba de un sistema comunicativo independiente del soporte prensa: las historias dibujadas de Töpffer se distribuyeron con formato de libro por Suiza, Francia, Reino Unido y Estados Unidos antes de 1850 (Groensteen, 1998: 105-114) [2]. Con posterioridad a él, otros autores como el alemán Wilhelm Busch, o los franceses Caran D'Ache y Christophe produjeron historietas y tiras para la prensa de modo más o menos innovador, a cuyos hallazgos hay que sumar los logrados con las series de la *Imagerie d'Épinal*.

Se ha sugerido que la historieta española pudo haber aparecido en almanaques de semanarios satíricos ilustrados como *El Cascabel*. En esta publicación, fundada por Carlos Frontaura en 1863 para gozo de los madrileños, dibujaba un tal Jeremías, autor de caricaturas, viñetas de media página o página entera, y de conjuntos seriados de imágenes o aleluyas que destinaba a los números especiales que se publicaban a final de año. De ellos, «El año de 1865 en caricatura/aleluyas de *El Cascabel*», editado por Diego Méndez, ha sido catalogado como el primer tebeo español (Delholm, 1989: 34) [3]. Aunque a los historiadores españoles no se les ha permitido ver una reproducción de estos presuntos comics primitivos, que quizás fuesen aleluyas incorporadas al almanaque o narraciones de hechos históricos sin hilo argumental ni diálogos, con lo cual no podríamos considerarlas como historietas, sino como esbozos previos, lo que algunos historiadores han llamado *protohistorietas*.

También han sido mostradas como antecedentes otras secuencias de imágenes similares a historietas durante este período: las halladas en *El Cañón Ra-*

yado, las obras de Tomás Padró en *Lo Noy de la Mare* o las de José Luis Pellicer en *El Garbanzo*, que no pasaron de ser aleluyas algo más sofisticadas (cf. Martín, 2000: 27-29). Es por ello que hasta hoy se ha tenido como primera publicación que mostró al público una historieta en la España peninsular a *El Mundo Cómico*, semanario madrileño nacido en 1872 en cuyo número 22, de 30/3/1873, apareció una historieta de diecisiete viñetas firmada por José Luis Pellicer bajo el título «Por un coracero» (Martín, 1996: 214).

La prensa del siglo XIX en Cuba

Hasta ahora hemos adscrito a la España peninsular la prensa revisada porque varios coleccionistas han apuntado que el primer ejemplo español de historieta apareció fuera de la península: en la página 21 del no. 3 de *El Moro Muza*, que data de 1862 (Vázquez Albertino, 1999: 73). Por entonces, este semanario se publicaba en la isla de Cuba, que era colonia española; pero ni Vázquez identificó al autor de aquellas obras ni otros estudiosos del cómic investigaron a fondo este caso.

El desarrollo de la prensa en Cuba fue diferente al que tuvo en España. Mientras que la imprenta entró en la península a finales del siglo XV, a Cuba no llegó hasta mucho más tarde, habiéndose datado su primer uso en Santiago de Cuba en el año 1689 (Llaverías, 1959: 147). Esta tardía implantación no impidió que la prensa experimentara un gran desarrollo durante los siglos XVIII y XIX, aunque el surgimiento de la sátira en sus páginas obedeciese a razones diferentes de las españolas, por causa de la idiosincrasia de la colonia española. Fue sobre todo desde 1833, tras el fin del absolutismo en España, que la prensa cubana experimentó un creciente aumento de títulos, que no decayó hasta la Paz del Zanjón, que puso fin a la Guerra de los Diez Años en 1878.

Desde comienzos del siglo XIX –en parte como consecuencia de la Revolución de Haití– fue muy notable el crecimiento económico de la colonia cubana basado en la explotación de la caña de azúcar y del café. El régimen de intervención aseguraba altas cotas de rentabilidad porque la mano de obra era esclava, mayormente traída de África, y los beneficios resultaban máximos para los terratenientes, patronos y militares españoles o criollos que gestionaban esa riqueza. El desarrollo cultural acompañó a la bonanza económica, que se benefició además de las culturas inglesas y francesas establecidas en colonias cercanas, de la estadounidense en desarrollo y de la de otros países hispanoamericanos. La Habana y Santiago de Cuba, además de ver cómo proliferaron los teatros de la ópera, circos y cafés cantantes, disfrutaron de un poderoso empuje editorial durante la primera mitad del siglo, con un desarrollo de la prensa inaudito en toda Latinoamérica. La profusión fue enorme, tanto que ninguna otra ciudad de la América de habla española presentó tan numerosa relación de revistas literarias como hubo en La Habana (Checa, 1993: 112). Estas publicaciones de crítica de espectáculos, literarias o literario-satíricas, pues los géneros se confundían, eran servidas con exquisito verbo y cuidada composición, aunque pecaban de cierta exaltación romántica en general. Las imágenes de laya cómica no podían faltar en aquel conjunto.

Las más antiguas imágenes satíricas cubanas que hemos podido ver se remontan a 1780, a los pasquines hallados en la Paz y elaborados contra el corregidor, el cobrador de aduana Bernardo Galló y los oficiales locales. Se trata de dibujos de los aludidos, ahorcados, a cuyo pie figuraban las leyendas respectivas: «El miserable corregidor, por consentidor», «A este maldito le lleve el diablo. Este mal gallo, pelallo», y «Estos son los señores ladrones oficiales reales» (imágenes de 80 × 150 mm). Pasquines similares fueron distribuidos en Pensacola en 1810, proponiendo ahora el ahorcamiento de los jefes Morales y Maxent. De 1820 se conserva un pasquín en el que con una imagen en color de dos barcos se ridiculizaba la inacción de la marina española de Cartagena frente a los rebeldes en Baru. De ese año también data un libelo gráfico hallado en Cartagena contra Juan García de la Vega, en el que aparece dibujado con un fagot. Y en 1833 hallamos en Trinidad la primera caricatura firmada (por Luis Merlin, o Marsillon, no está claro), donde se versifican amenazas contra Luis D'Clouet y se le dibuja en color con vilipendio manifiesto [4]. Todas ellas anteceden a la hasta hoy tenida como primera caricatura política cubana: la hoja volante hallada en 1848 que representaba a Cuba como una vaca ordeñada por O'Donnell (cf. CIP, 2003).

Empero, el humorismo cubano experimentó su verdadero desarrollo en los periódicos satíricos, y pudiera ser *El Mosquito* el primero de esta especie que apareció en Cuba. Fundado por Ignacio Valdés Machuca (Desval) y en circulación desde el 27 de abril de 1820, duró 14 números hasta su desaparición el 24/8/1820. No venía ilustrado, salvo por las moscas y mosquitos de cabecera, impresas mediante tacos de madera. Fue *El Plantel*, revista dirigida desde septiembre de 1838 por Ramón de Palma y José Antonio Echeverría, el primer periódico que introdujo la litografía en Cuba, emplazada primeramente en el taller Litografía Española de La Habana (Llaverías, 1959: 63). Desde su cuarta entrega adjuntó ilustraciones: vistas de ciudades lejanas (Alejandría, El Cairo) y luego plazas de La Habana (Catacumbas, El Templete, El Camino de Hierro), personajes históricos (Francisco Pizarro, por ejemplo) y láminas de la serie «Modas de París», que se imprimieron con planchas importadas (procedían de la Litog. De la Rl. Sociedad Pat. A. Moreau). El artista cubano ligado a la prensa comenzó a retratar la arquitectura local y también sus costumbres: en siguientes dibujos de este periódico aparecerían un guajiro, una danza habanera y una imagen irónica titulada «¡Madre mía! ¡Madre mía! ¿Qué será de mí?». Esa actitud nueva, el costumbrismo, también se propagó entre los literatos oriundos. Tenemos ejemplos en «El lugareño», de Gaspar Betancourt Cisneros, en 1840, en Jeremías de Docaransa, de José María de Cárdenas y Rodríguez, en 1847, en la obra posterior de Antonio Bachiller y Morales, Francisco de Paula Belabert, Juan Francisco Valerio... (cf. Portuondo, 1972: 54 y ss.).

Mientras que se iba desarrollando esta inclinación por lo costumbrista entre los literatos y pintores oriundos, los dibujantes, escritores y editores españoles afincados en la colonia se dirigía hacia lo francés, como deja patente la prensa del segundo tercio del siglo XIX.

En los periódicos de La Habana, Matanzas y Santiago de Cuba abundaban las noticias sobre asuntos franceses, sobre todo de la alta sociedad y sobre la moda parisina; así lo hicieron *El Plantel* y *La Cartera Cubana* desde finales de la década de 1830 y durante la de 1840. También observamos impregnación de la cultura francesa en *El Álbum Cubano,* periódico nacido en 11/1848 a petición de Leonardo J. Bravo y J. Ramón de Villalón. Estos cultivados editores, como muchos otros periodistas y artistas en Cuba, leían a novelistas galos y seguían a sus pensadores y a sus artistas. Las cotas culturales alcanzadas en Francia eran muy elevadas entonces, es innegable, y además se tenía a aquel país por la primera nación que en más corto término había pasado por todas las crisis políticas y literarias, y en Cuba se le consideraba a la cabeza del *estado de civilización* (Llaverías, 1959: 141 y 145).

A este modelo de prensa, pulcra, literaria e ilustrada, se sumaron algunos redactores y dibujantes procedentes de España. Juan Martínez Villergas, vallisoletano nacido en 1817 [5] que medró en Madrid y había desarrollado una polémica y muy activa trayectoria como satírico, después de varios problemas en el agitado panorama político español, tras haber vivido en Francia y haber sido destinado a Haití, recaló en La Habana y comenzó a escribir en sus periódicos. Se vio su firma en *El Colibrí*, semanario fundado por el gaditano Antonio García Gutiérrez en 1847 y que venía ilustrado por Andrés Poey. También escribió Villergas en *El Avisador del Comercio* desde su fundación en 1849, y en *La Prensa de La Habana* desde el año 1855. Era este un periódico fundado por Antonio María Dávila que también incluía figurines de París, y que citaba a menudo los servicios de prensa y correos procedentes de Francia a través del vapor inglés Clyde, el que comunicaba la isla con Europa y con el norte del continente americano. Es más, este periódico traducía textos del francés para ofrecérselos a su público lector, necesariamente burgués y cultivado.

Los que no profesaban tanta afición por lo francés, por sus artes, modas e ilustraciones, eran los simpatizantes con la causa independentista, que también tuvieron su prensa. En 1852 apareció *La Voz del Pueblo Cubano*, el cual podríamos tener por el *primer periódico revolucionario* ya que pretendió fortalecer el espíritu criollo desde su primer día de vida, el 13/6/1852. Fue dirigido por Juan Bellido de Luna y alcanzó difusión de hasta 2 000 ejemplares, que causaban la indignación de las autoridades españolas en general y, en particular, la del general Cañedo. Se cita aquí este periódico porque sobre su origen existe una anécdota relacionada con el humor gráfico. Vidal Morales y Morales, en el artículo «Los precursores de la independencia» que destinó al semanario ilustrado *El Fígaro*, aseguraba que *La Voz del Pueblo Cubano* surgió como repulsa a una caricatura aparecida en el diario *The New York Herald* donde se representaba «á un cubano con la lengua tan larga que llegaba al suelo» (*Op. cit.*: 180-181) [6].

El humor gráfico no se desarrolló en este tipo de periódicos, sino en los dirigidos a la clase burguesa colonial. A la par que siguieron apareciendo periódicos netamente literarios y con gusto por mostrar modas y estampas de la vi-

da parisina, fueron surgiendo otros que combinaban los anteriores atractivos con cierto espíritu satírico, antes dirigido contra los nativos que contra los españoles. Uno de los antecedentes de este tipo de prensa fue *El Duende*, de 1856 –cuyas litografías de moda no pretendían ser jocosas en realidad–, al que siguió *El Nuevo Duende* en 1858. Y fue en este año que aparecieron ya los ejemplos de prensa satírica cubana más interesantes, todos ellos dirigidos por el español J. M. Villergas: *La Charanga*, *El Moro Muza*, *Don Circunstancias*. Esta nueva modalidad de prensa en Cuba, los semanarios satíricos y de espectáculos, abundaron durante la década de 1860. Podemos citar, sólo en La Habana, *Los Gemelos. Publicación Artística Literaria*, 1860; *El Heraldo. Periódico Teatral*, 1860; *Don Junípero*, 1862; *El Espectador. Periodiquín de Entreactos*, 1863; *La Trompeta, periódico dramático-lírico-coreográfico y festival, dirigido y redactado por Fernando Becerra*, 1863; *Rigoletto. Periódico crítico-satírico, dirigido por Francisco González Llanos*, 1864… Casi todas estas cabeceras fueron orientadas a la crítica teatral, adolecieron de muy corta vida y de falta de periodicidad –generalmente dependiente de las representaciones– y apenas contuvieron ilustraciones satíricas. *Don Procopio* (La Habana/Matanzas, 1864-1867), periódico satírico dirigido también por González Llanos, publicó humor gráfico de excepcional calidad en su realización y grabado, aunque su autor nos es desconocido, y sus litografías contenían imágenes únicas, no seriadas. Es probable que hubiera otros ejemplos de prensa satírica cubana ilustrada, de la cual todavía falta un análisis historiográfico riguroso [7].

La revolución septembrina que tuvo lugar en España en 1868 generó gran florescencia periodística en Cuba, en la que destacaron algunos títulos de ideología republicana y/o abiertamente independentistas nacidos entre aquel año y el siguiente: *El Artesano Liberal*, *La Sombra* (que publicó chistes dirigidos contra Estados Unidos), *Don Veo Claro*, *La Gota de Agua*, *El Insurrecto*, *El Espectador Liberal*, *La Idea Liberal*, *El Papelote*… También aparecieron nuevos semanarios satíricos, como *El Gorro* o *Juan Palomo*, cuya adscripción ideológica era sin embargo claramente españolista. Al igual que el director de este último semanario mencionado, otros españoles inmigrantes fundaron periódicos que defendieron la vinculación de Cuba a España, como Gonzalo Castañón, director de *La Voz de Cuba* en 1869. O los mantuvieron, como el editor Villergas y su recalcitrante semanario *El Moro Muza*, que pervivió bajo su dirección hasta 1875 atravesando por cinco etapas diferentes.

Absortos la mayoría de periodistas en los vaivenes políticos, las revistas de carácter literario pasaron a segundo plano en la década de 1870 y la sátira caricaturesca medró a la par que la prensa revolucionaria de los agitados años finales del siglo XIX: *La Carabina de Ambrosio*, *Los Derechos del Pueblo*, *El Cubano Libre*, *El Mercurio*… Adelaida de Juan ha destacado que durante el último cuarto del siglo XIX los tipos de dibujos más frecuentes en la prensa serían las vistas de edificios y salones de importancia social y política, calificando la caricatura de la

época como *verdadero balbuceo* de lo que luego desarrollarían autores como Ricardo de la Torriente, Peoli y otros. La caricatura de estos años se fijó en industriales descollantes entre la burguesía habanera de la época y si aparecerían secuencias de imágenes eran las que se completaban coleccionando las litografías de las cajetillas de cigarrillos de La Honradez, como la popular «Vida de la mulata», o de la fábrica Juan Casellas, como el cuento de caballerías «Serie de los voluntarios catalanes» (De Juan, 1982: 8-9).

Así, según lo establecido por los historiadores de la prensa hasta ahora, la caricatura y algunas *protohistorietas* tendrían presencia en las publicaciones de final de siglo, sin una excesiva politización, ni siquiera cuando comentan el Tratado de Reciprocidad. Desde 1887 destacaron *La Caricatura* (1887, con dirección y dibujos de José A. Rodríguez), *Gil Blas* (1890, dirigida por Wenceslao Gálvez del Monte y con caricaturas de Gelabert y de Ricardo de la Torriente), *La Fraternidad* (1890), *La Filosofía Cómica* (1890) y *El Fígaro* (1893, ambas tres con dibujos de Torriente), *La Política Cómica* (1894, que no simpatizaba con la lucha independentista), *Cuba y América* (1897, editada en Nueva York por Raimundo Cabrera) o *Cacarajícara* (1897, también editada en Nueva York). En *La Discusión* (de 1899) ya se mostraba una postura claramente en contra del intervencionismo, aunque todas las caricaturas y personajes de *cartoons* e historietas de entre siglos, hasta la aparición del personaje «El Bobo» (de Abela, en 1926) son escasamente críticos o combativos con respecto a la intervención estadounidense, tal vez como reflejo del fracaso independentista (*Op. cit.*: 17).

Figura 1: Portadilla del primer libro recopilatorio de *Don Junípero*, de 1863. Una muestra perfecta del arte de Landaluze, que se dibuja a sí mismo en esta portadilla.

La prensa satírica cubana de Villergas y Landaluze

La prensa satírica suele ser efímera y poco tenida en cuenta tanto por los historiadores de la prensa como por los estudiosos del arte (en el caso de la ilustrada), acaso por su carácter fugaz y aparentemente desenfadado. Es probable que esa sea la razón por la cual no existen muchas investigaciones sobre la evolución de la prensa satírica cubana del segundo tercio del siglo XIX. Nosotros nos hemos sentido interesados en profundizar sobre ese período en periódicos conservados en archivos de Sevilla y de Madrid [8], en los que hallamos evidencias de humor gráfico de elevada calidad y los primeros ejemplos de se-

Figura 2: Landaluze, afeitado y autorretratado para un ejemplar de *Don Junípero* con el fin de reafirmar su autoría de las imágenes del semanario. Al pie de la imagen reza: «Nada hay de otro autor, amigo mío; todo es original, y todo es mío».

cuencias de imágenes articuladas mediante dos órdenes sígnicos, el gráfico y el escrito, que anticipaban el nuevo lenguaje de la historieta. Era este, por añadidura, un discurso comunicado en castellano, y debido a que Cuba era España entonces estaríamos hablando de los progenitores de la historieta española.

Blanco Ávila acertó a señalar que el origen de la historieta cubana habría que buscarlo en las obras que el firmante «Landaluce» destinó a las publicaciones *El Moro Muza* y *Don Junípero*, señalando como punto de partida la difusa fecha «186…» y sin dar indicaciones de por qué consideraba historietas aquellas obras (1992: 7). De Juan y otros se interesaron también por los semanarios mencionados y por sus imágenes, pero más por su orientación ideológica que por su estructura formal. Y ninguno de los consultados han estudiado la publicación que precedió a todas: *La Charanga*, en la cual asomaron los primeros esbozos de historietas españolas.

Este semanario vio la luz el domingo 16 de agosto de 1857 bajo el título *La Charanga. Periódico literario, joco-serio y casi sentimental, muy pródigo en bromas pero no pesadas, y de cuentos, pero no de chismes, muy abundante de sátiras, caricaturas y otras cosas capaces de arrancar lágrimas a una vidriera*. Era la primera publicación que dirigió en La Habana J. M. Villergas, y ya en la logoforma del título se adivinaba el espíritu jocoso que lo caracterizaba, representado en la figura de un *joker* que enarbolaba un portaminas. El grabador de este dibujo lo firmó con las iniciales J. R., y el dibujante también estampó su firma: Landaluze.

Se trataba de Víctor Patricio de Landaluze, nacido en 1828 en Bilbao, hombre atraído por la pintura, la cual estudió en Francia durante la década de 1840, pero que decidió emprender carrera militar. En 1850 viajó a Cuba como ayudante del general Lersundi, quien fuera designado gobernador de la isla. Aparte de esta ocupación, desarrolló una carrera paralela como dibujante, poeta y periodista vinculado al editor y poeta satírico Villergas, con quien estuvo trabajando en publicaciones editadas en La Habana y en México hasta los años finales de 1870. Landaluze, a su vez y en ausencia de Villergas, fue director de publicaciones satíricas como *Don Junípero* y *Juan Palomo*, en las que dejó ver también sus dibujos hasta 1874. Este año de 1874 casó con la dama cubana Rita Planas y, en el final de su carrera profesional alcanzó el rango de coronel de milicias de infantería. Se afincó en la localidad de Guanabacoa y entre sus últimas obras destacaron sus

cuadros de costumbres y el álbum «Tipos y costumbres de la Isla de Cuba» (Ed. Miguel de Villa, La Habana, 1881). La tuberculosis acabó con su vida en junio de 1889 (Calcagno, cit. Lezcano Abella, 2000).

Su primera obra conocida en Cuba fueron sus cuadros costumbristas, y su primera obra impresa fue «Los cubanos pintados por sí mismo» (La Habana, Impr. Barcina, 1852), de 332 páginas, donde colaboró con otros costumbristas cubanos: Cárdenas, Costales, Otero, García de la Huerta, Larios, Auber. Su primer texto conocido fue la letra de un himno en honor del nuevo gobernante de la isla José de la Concha que apareció publicado en el diario *La Prensa* el día 22/9/1854. Aquel año se editó otro álbum de imágenes suyas: los diez grabados que aderezaron el relato de Bartolomé José Crespo y Borbón: *Fiestas con motivo de la llegada del Excmo. Sr Dº José de la Concha por Creto Gangá*, que venía fechado en 1854, pero que no se distribuyó hasta el año siguiente (Cruz, 1974: 213). Se ha puesto en duda la presencia de Landaluce en la isla en los primeros años de la década de 1950 debido al escaso acierto en sus retratos de costumbres cubanas previos a 1852 (cfr. Portuondo, 1972: 61 y ss.); pero su afincamiento en Cuba en 1854 lo confirman sus textos y dibujos de este año y también el mismo Landaluze, en el número de despedida del periódico bajo su dirección *Don Junípero*, el 30, que llevó fecha de 24/6/1864, cuando anunciaba su primera vuelta a España tras haber vivido nueve años completos en la isla.

El primer periódico en el que destacó su obra gráfica fue en *La Charanga*, semanario que se confeccionaba cada domingo en la redacción de calle del Aguacate 58, y era impreso en Imprenta de Manuel Soler y Gelada, calle de La Muralla 82. Constaba de ocho páginas en folio con unas dimensiones de 430 × 300 mm, con el texto distribuido en tres columnas y una gran litografía en página 5 y firmada siempre por Landaluze. Aparte del dibujo central, brindaba al lector varios dibujos a plumilla insertos a modo de separadores de epígrafes, exquisitos grabados a la tinta que distan de parecerse a los elaborados a lápiz. Los textos que el director Villergas publicaba allí eran farragosos pero de gran inventiva, y sus epigramas eran lacerantes.

Los dibujos de Landaluze también daban fe de sus buenas cualidades como ilustrador y de su humor. En este sentido resultaban cómicos los «Anuncios charangueros» que dibujó a partir del no. 2. Pero nunca fueron mordaces. El ánimo satírico de *La Charanga* era en general escaso, salvo cuando su director se mostraba abiertamente crítico con su competidora *seria La Prensa*. En siguientes números comenzaron a aparecer gorgoritos, folletones por entregas de carácter cómico/amoroso, y cavatinas (apreciable la dedicada a «La nariz», que se compuso con caricaturas de cubanos narizones).

Landaluze demostró ya desde los primeros números, sobre todo a partir del número 4, aprecio por dibujar varias imágenes en la misma plancha, apurar la resolución de los dibujos y cuidar la obtención de los grabados. Ocurría esto en la sección «Pot-purrí» y otras, donde plasmaba las costumbres, atuendos y localizaciones habaneras, y también las efigies de algunos personajes célebres. En el número 6, de 20/9/1857, decidió el bilbaíno reali-

zar un experimento: un conjunto de cuatro imágenes sucesivas, no recuadradas, con texto descriptivo al pie y protagonizadas por un mismo personaje. Las agrupó bajo el título «Historia de las desgracias de un hombre afortunado», y se distinguían del resto del humor gráfico existente (en Cuba y en España) por organizarse los dibujos en la plana para ser leídos siguiendo el sentido de lectura occidental, por su personaje central muy característico y dinámico, por la clara disposición de todos los elementos con fines narrativos, y por un aviso distintivo colocado en la viñeta final: «(continuará)». En el no. 7 (de 27/9/1857) continuaba la prometida historia, en efecto, «Historia de las desgracias de un hombre afortunado (continuación)», que también emplazaba al lector a una siguiente entrega desde la coletilla final «(continuará)». Las aventuras del burgués protagonista en busca de posición social que narra esta avanzada protohistorieta no prosiguió en el no. 8 ni en los siguientes. Reapareció en el no. 13 (8/11/1857), con similares características, donde concluyeron las desventuras con su suicidio tras haber conocido las «mieles del matrimonio».

Landaluze también contribuía con poemas, charadas y otros textos –bajo el seudónimo El Bombo– a los contenidos escritos de *La Charanga*, en los que no hemos hallado alusión alguna a la elaboración de este juego de imágenes o a su aceptación por el público lector. Más adelante el autor elaboró parecidos juegos de imágenes: en el no. 25 (de 31/1/1858) incorporó una litografía con seis imágenes sin título alusivas a la idiosincrasia de la parte alta de la ciudad. En el siguiente se publicaron dibujos que atañían a la ópera y los trajes apropiados para acudir a las representaciones. Como primitiva *protohistorieta* podríamos calificar «Las fusiones de la luna», historia en cuatro imágenes que Landaluze dibujó para el no. 30 de *La Charanga*, fechado el 7/3/1858, con las que trazaba un paralelismo entre los asuntos amorosos y las fases lunares. También sobre galanterías y enamoramiento versaba la serie de litografías «Croquis marítimos», integradas por grupos de cuatro viñetas en las que se ejemplificaban los embates amorosos que vivía una pareja. Fueron ofrecidas en los números 31, de 14/3/1858, a 33, de 28/3/1858, y aunque no se señaló su continuidad, los personajes protagonistas eran fijos y claramente identificables. La narración estaba construida con comparaciones entre el cabotaje y la vida amorosa y de ella resultaba un relato complejo con desenlace jocoso. Este interés por dibujar imágenes dispuestas en secuencia y protagonizadas por iguales personajes volvió a manifestarlo el artista en el no. 36 (18/4/1858), en «Adelantos de la época», cuyas imágenes dispusieron de diálogos, aunque en este caso es difícil precisar que formaban un relato.

El último número de esta etapa de *La Charanga* es el 39, que data de 9/5/1858. El biógrafo de Villergas recordó que debido a las apreturas de la censura y al clima el poeta abandonó la dirección de *La Charanga* en mayo de 1858, dejándola en manos de otros escritores, y embarcó para México «en compañía de su amigo Landaluce» (Alonso Cortés, 1913: 85). Este dato desafía la existencia de una segunda etapa (tomo 2º) del semanario a la que hemos tenido acceso y en la que Landa-

luze oficia como dibujante: los números 1 (de 16/5/1858), 8 (de 4/7/1858) y 9 (de 11/7/1858). En este último número consultado aparece una secuencia de dos imágenes de Landaluze en las que muestra los intereses de un burgués primero en la veintena y luego en la treintena de edad, donde lo pensado por él sale proyectado desde su cabeza.

Es posible que los autores avanzasen el contenido de estos ejemplares de *La Charanga* antes de partir hacia México, pero se insiste en la fecha de mayo de 1858 como la de su salida de La Habana. Las desventuras de ambos hombres por tierras mexicanas vienen referidas en la novela de Villergas «La vida en el chaleco», donde reveló cómo decidieron publicar allí un nuevo periódico satírico: *D. Junípero. Periódico Nigromántico, Agridulce y Joco-serio, al nivel de las circunstancias*, que vivió un único número fechado el 1/10/1858 en la capital mexicana. Esta publicación mexicana, que llevó una caricatura de Landaluze, fue retirado por el gobierno, que incluso ordenó «borrar el dibujo de la piedra litográfica» (*Op. cit.*, 87).

De vuelta a La Habana en octubre de 1859, como *La Charanga* estaba en manos ajenas fundó Villergas *El Moro Muza, periódico satírico ilustrado con grabados de mírame y no me toques*. Se imprimía en la imprenta de El Iris, de Mujan Pujolá y Cª., en la habanera calle Obispo no. 121. Llevaba letras capitulares y deliciosos dibujos de Francisco Cisneros con los que se aderezaban también algunos textos del semanario: artículos de modas, folletines por entregas, asuntos de la burguesía cubana, crónicas de la nobleza local… Los dibujos de Cisneros se alternaron con

Figura 3: Cabecera de *La Charanga*, semanario de La Habana en el que asomaron los pri-

otros tomados de semanarios franceses como *Le Charivari* o *Le Journal pour Rire*, cuyos autores figuraron anónimos en Cuba al ser borradas sus firmas, pero su estilo y las iniciales de los grabadores de las imágenes les delataban. Esto, junto con el conocimiento de la formación como artista en Francia de Landaluce y de la estancia de Villergas en Autiel, localidad cercana a París, entre marzo de 1852 y 1858 (*Op. cit.*: 78), refuerza nuestra sospecha de que la prensa satírica francesa pudiera haber sido influyente en la gestión editorial posterior del vallisoletano y en la obra gráfica y narrativa del bilbaíno.

Para reforzar nuestras presunciones sobre la influencia francesa en los autores de ilustraciones, caricaturas y protohistorietas de estas publicaciones cubanas hemos revisado los ejemplares de *Le Charivari* a nuestro alcance, los cuales alcanzan la década de 1840. La publicación nació en enero de 1833 con el subtítulo *Journal Publiant Chaque Jour un Nouveau Dessin* y con un formato que fue modelo de la prensa satírica española: 298 × 225 mm, de cuatro páginas, con caricatura o composición de imágenes en la página 3. En 1836 fue cambiado el título por el de *Le Chariva-*

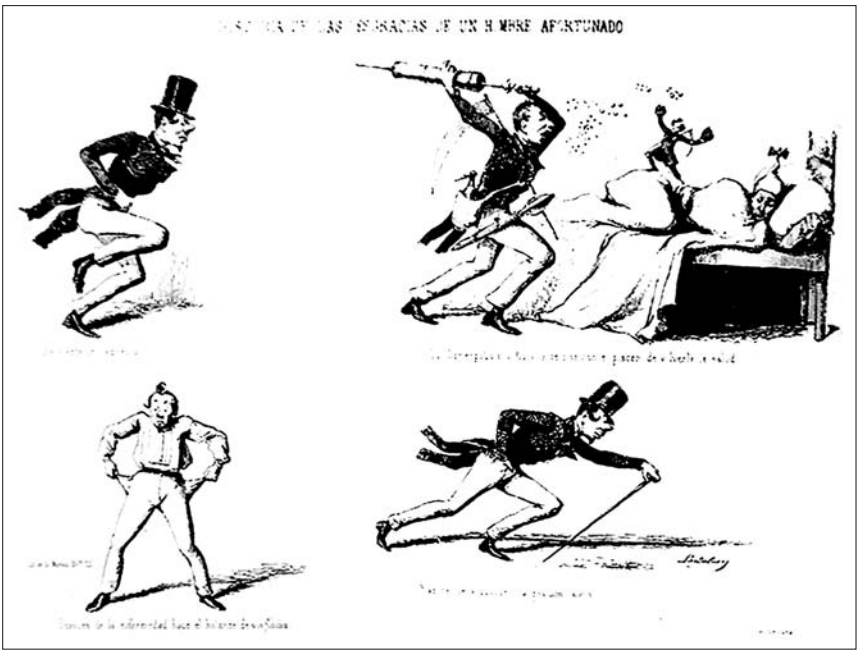


Figura 4: «Historia de las desgracias de un hombre afortunado», conjunto de *protohistorietas* con las que Landaluze inauguró el «continuará» en castellano. Los capítulos de esta historia en imágenes se ofrecieron en los número 6, 7 y 13 de *La Charanga*, en 1857 (aquí, el primero y el tercero).

ri, Journal Quotidien, Publiant, Chaque Semaine, Un ou Plusieurs Dessins, pero no la inercia editorial; también observó otro cambio de formato durante los años 1844 y 1847, ampliando sus dimensiones. El logotipo que adoptó en julio de 1844 *Le Charivari* sería luego imitado por *El Moro Muza* en tamaño con respecto a la caja de texto, en la distribución de las columnas de texto, en la ubicación del logo y en las imágenes que a modo de capitulares abrían cada epígrafe, presumiblemente debidas a Grandville. La revista francesa siguió incorporando en p. 3 un gran dibujo central, y en la p. 4 y última algunos mensajes publicitarios. Se interesaba por la ópera en los textos, y también en lo gráfico se aludía a menudo al bel canto, sobre todo Beaumont. También hallamos jeroglíficos muy similares a los que luego se verían en los semanario cubanos *El Moro Muza* y *Don Junípero*. Daumier se encargaba de algunos de los grandes dibujos de p. 3, representación de situaciones domésticas, de oficios, de la pequeña burguesía o del pueblo llano unos pocos; pero las escenas dibujadas eran sobre todo estampas hogareñas de la alta burguesía. En el no. 314, de 20/11/1846, ya asomó en *Le Charivari* una *protohistorieta* de Gavarni titulada «La danse par Cellarius. Vignettes par Gavarni». A la vista de los números de *Le Charivari* consultados podemos aseverar que el diseño y

algunos elementos de la composición de la publicación fueron imitados por Cisneros y Landaluze en La Habana.

Bajo el subtítulo de *Periódico satírico burlesco de costumbres y literatura, dulce como los dátiles, nutritivo como el alcuzcuz*, prosiguió *El Moro Muza* durante todo el año 1860, con mucho más texto que dibujos (un 90%), pero con extraordinarias imágenes de Cisneros intercaladas. La publicación era fresca, ingeniosa y depurada en su diseño, e incorporaba tanto sátiras como artículos de actualidad, poemas, crítica literaria (especialmente acre con los poetas locales, a los que Villergas llamaba *sinsontes*), y textos sobre física, música y otros que revelaban el eclecticismo de su director.

Por más que Villergas había observado en su pasado como escritor y editor satírico un gran interés por la política en los semanarios madrileños *El Tío Camorra* (1847-1848), *Don Circunstancias* (1848-1849), *El Látigo* (1854) y otros, *El Moro Muza* no fue periódico político, bien porque el editor quiso rehuir disgustos, bien porque la censura cubana lo impedía. Mas el periódico no estuvo exento de cierto ideario patriótico, como demuestra el número extraordinario que se lanzó con motivo de la toma de Tetuán.

Esta trayectoria de la revista, que no fue único ejemplo en la prensa cubana del período, desafía las ideas preestablecidas sobre la cualidad de *popular* de la prensa satírica del siglo XIX, dado que ni este modelo de publicación iba dirigido a la masa trabajadora ni se hallaba el concepto editorial de *El Mozo Muza* –y de otros periódicos de Villergas y Landaluze que veremos– tan distanciado del *diario de calidad* propio de la alta clase burguesa (Laguna Platero, 2003: 113).

Villergas decidió regresar a España en mayo de 1861 según relato de Alonso Cortés (1913: 90). Pasó en París algunos meses y volvió al cabo de un año a La Habana para reanudar la publicación de *El Moro Muz*a desde el día 5/10/1862. Esta sucesión de acontecimientos parece contradecir lo dispuesto por el historiador de la prensa Hartzenbusch en la entrada 1570 de su catalogación de periódicos madrileños donde cita *El Moro Muza* como «periódico satírico democrático» (1894: 208) [9]. Esta etapa se publicó, según este catálogo, entre el 17 de mayo y el 25 de octubre de 1862, fecha esta última en la que Villergas ya estaba de vuelta a La Habana. Es posible que Villergas dejase compuesto algún número de esta publicación para luego cederlo a otras manos. No podemos saberlo puesto que no hemos hallado su rastro en los archivos nacionales.

Fue de vuelta a Cuba, pues, que prosiguió Villergas editando el semanario, ahora con el título *El Moro Muza, periódico satírico, económico y literario*, cuyo número 1 apareció el día 5/10/1862. En el número 3 de esta segunda etapa, que viera la luz el 19/10/1862, fue donde apareció la «historieta anónima» citada por el coleccionista Vázquez. No fue única, hubo más, pues también siguieron apareciendo viñetas aparentemente extraídas de publicaciones francesas, a la vista del estilo gráfico de sus autores, por los atuendos de los personajes dibujados y por las firmas de los grabadores que a veces se podían atisbar, a saber: L. Dumont, Al Valentin, Nadary, Rose y Ch. Transens.

Hemos entrecomillado hasta ahora la identificación de esas viñetas como historietas porque dudamos que lo fueran.

Figura 5: Página del no. 3 de *El Moro Muza*, con las obras «El jardinero de amor» y «¿A quién quieres más, á papá ó á mamá?»

La primera tanda de ellas que aparecen en el no. 3, «El jardinero de amor», era una sucesión de imágenes protagonizadas por dos seres fantásticos sin aparente relación con los textos que llevaban al pie. A la base de la página destinó su autor, sin embargo, «¿A quién quieres más, á papá ó á mamá?», dos viñetas apoyadas en una suerte de diálogo que comunicaba la muy elemental narración de un niño a quien se le pedía que escogiera entre el cariño de sus dos ancestros y elegía a ambos. La primera obra podría pasar por una corta aleluya que ponía un refrán en imágenes, una narración en exceso simple como para poder considerarla siquiera un relato con sentido. La segunda secuencia de dos imágenes viene a ser la plasmación de un dicho popular, un hecho circunstancial, pero hay que admitir su calidad de historieta primitiva por disponer de texto dialogado.

El dibujante de *El Moro Muza* se encargó de servir una lámina con dibujos semanal (luego, cada seis días) durante al menos dos años de vida de esta publicación. En muchas ocasiones adoptó temas y argumentos franceses, pero en gran parte de los casos elaboró sátiras sobre asuntos cubanos, sobre representaciones teatrales y de ópera estrenadas en La Habana, y sobre costumbres populares y temas transcurridos en la capital u otras localidades importantes de la isla. Landaluze no firmó las imágenes que elaboró para estos números de la segunda época de *El Moro Muza*, ni se hallaba citado en los créditos. La evidencia incontestable de su identidad la encontramos en *El Moro Muza* no. 52, de 27/9/1863 (año IV), en el que se ofreció un índice de todos los contenidos de la publicación durante el año III (contado desde octubre de 1862 a octubre de 1863). Allí se adjudicaba a Landaluze, alias Bayaceto, todas y cada una de las láminas dibujadas, al tiempo que se ignoraba en la indización a los autores y grabadores de las que hemos descrito como francesas.

Bayaceto continuó elaborando viñetas en secuencia para siguientes números en las que adaptó obras operísticas («Hernani», «La traviata», «Macbeth», «Un ballo in maschera») y avanzó profecías para el año 1863 con una serie de imágenes no seriadas. A partir de marzo de 1863 volvió a utilizar cuatro viñetas para describir «Los baños de San Diego en La Habana», inauguró la sección «Espectáculos», a la que destinó *protohistorietas* que adaptaban argumentos

teatrales u operísticos y que se diferenciaban así claramente de las obras de procedencia francesa que ofrecía también *El Moro Muza* en sección aparte. Otro conjunto de imágenes en secuencia, «Actividades agrícolas», apareció en el no. 34 de la publicación, y Bayaceto no aportó más hasta el no. 52, de 27/9/1863 (año IV), donde hallamos dos *protohistorietas* de cuatro viñetas cada una: una sobre costumbres japonesas y otra sobre un empresario que viaja por Estados Unidos, España y Francia. Durante el resto de aquel año, Bayaceto fue paulatinamente agrupando imágenes sobre temas comunes, disponiendo diálogos al pie en algunos casos, pero sin llegar a conformar auténticas historietas.

No hemos podido revisar los números de *El Moro Muza* de 1864. Sabemos que la publicación terminó con el número del 31 de julio de 1864, pues con esa fecha partió Villergas hacia Europa, y viaja por Madrid, Londres, París, Biarritz, San Sebastián, Zamora y Salamanca, hasta que regresó a la capital de España en 1865 para iniciar allí el 1 de abril la publicación del periódico bisemanal y satírico *Jeremías*. Se mantuvo como editor hasta la sublevación de San Gil, que dio lugar a una orden gubernamental por la que fueron suprimidos los periódicos progresistas, entre ellos *Jeremías*. Según otras fuentes, Villergas aguantó en Madrid hasta que se agotaron sus arcas, por más que declarara que difundía 6 000 ejemplares por año (Alonso Cortés, 1913: 96).

Don Junípero, la negritud y el españolismo

Hasta que en 1867 Villergas regresó a Cuba, Landaluze se hizo cargo tanto del dibujo como de la dirección de un nuevo semanario satírico que tomó el nombre del ensayado por él y Villergas en México: *Don Junípero*. Esta publicación, subtitulada *Periódico satírico-jocoso con abundancia de caricaturas, dirigido por D. Victor Patricio de Landaluze*, existió desde el día 5/10/1862.

Como *El Moro Muza*, constaba de ocho páginas de cuidadosa impresión, diseño y con escogidos textos, muchos de ellos escritos por García Verdolaga. Los contenidos de esta nueva publicación mostraban al principio similar interés por las costumbres y cultura de la lejana Francia: aludía habitualmente a publicaciones francesas, traducía textos tomados de periódicos… Eso ocupaba aproximadamente un 10% de los contenidos de la publicación. Dedicaba a crítica teatral un 15% más, y el resto estaba orientado a comentarios políticos (pocos), y sobre todo sociales, enfocando sus noticias, relatos y caricaturas hacia las actividades de la aristocracia de La Habana, y sobre todo por sus concurrencias a la ópera. Entre los temas tratados en epigramas, artículos, folletines y dibujos destacaba el de los asuntos matrimoniales como paso previo para alcanzar posición social. También, en sus dibujos aparecían comerciantes temerosos de la marcha del negocio, aficionados a la ópera disgustados, muchachas casaderas sin atractivo y muchachos *coburgos* sin oficio y con ilusiones que se ven frustradas. También a usureros, a cobradores, a advenedizos…

Las caricaturas eran abundantes, de lo cual ya constituyó jugoso avance la secuencia de imágenes de Bayaceto «Pues señor...», en color y con texto

descriptivo al pie, que adaptaba un cuento popular en la primera entrega del semanario [10]. Luego las viñetas se acomodaron en número de cuatro en las páginas centrales de la publicación, en blanco y negro y sin formar secuencias narrativas por lo común. Más adelante, durante 1863, también aparecían en la página 8, tratándose en este caso de grabados en madera (grabados por JR y, muy ocasionalmente, con la firma L). Aquí no cabe sospechar que estos cuidados grabados procedieran de Francia, pues los temas que tratan son puramente cubanos la mayor parte de las veces y el mismo Landaluze insistió en su autoría en la segunda página del prospecto de presentación de *Don Junípero*, que fue difundido en septiembre de 1862: «Cada entrega llevará grabados en madera *hechos en esta Capital*, y dos y hasta tres planas, algunas veces, de litografías en negro y de colores, con caricaturas del "Álbum de la expedición á Méjico", copiadas del natural en la vecina república por el Sr. Landaluze, y tambien el *viaje caricaturesco de un estrangero á la república Mejicana*» (se han respetado la ortografía y las cursivas originales).

No hemos encontrado rastro de este último documento gráfico al que se alude. Es lógico pensar que fue consecuencia de las experiencias vividas por Víctor Patricio junto a Villergas en su viaje por los estados mexicanos años atrás. Del «Álbum» sí que hallamos una entrega en el número 7, de 16/11/1862, en colores y con una imagen a doble página que combina el bucolismo del paisaje con una escalofriante escena de ahorcamiento (se trata de la «Ejecución de los salteadores de caminos, por las escoltas de Puebla»). Pero luego no hallamos más en el semanario, bien porque los costos no lo permitieron –aunque siguieron apareciendo cromolitografías–, bien porque se publicaron separadamente, en hojas encartadas, que pudieron haberse perdido con los traslados de la colección o en el curso de su catalogación.

Un aspecto importante de *Don Junípero* es que, si bien durante 1862 Landaluze dibujaba en el dominical secciones con preguntas infantiles, observaciones femeniles, modelos y figurines levemente caricaturizados para sorna de las mujeres poco agraciadas y otros asuntos de esta índole, durante el año 1863 se mostró más interesado por dibujar chistes gráficos protagonizados por personajes negros o criollos, ora sirvientes de la ciudad ora campesinos del interior de la isla. Estos personajes se expresan en los diálogos al pie con su lenguaje propio, dialecto que Landaluze trascribía literalmente, al estilo como lo hacía el gallego afincado en Cuba B. J. Crespo, creador de Creto Gangá. Estos chistes buscaban el humor en la muestra de la torpeza de esta facción de la sociedad, generalmente representados como lerdos. Hay viñetas en las que aparecen ambas clases sociales o bien sólo burgueses con abrigo y sombrero de copa que aludían a los negros, y siempre escenificaban una denuncia de la delincuencia en las calles, culpa de los segundos, o debelaban la ineptitud de sus criados de baja ralea. En el resto de viñetas donde aparecen los cubanos oriundos, Landaluze dibuja criollas a las que los ropajes de alta costura no sentaban bien o palurdos campesinos de modales groseros que admiran con rústico lenguaje a las damas aristócratas. Este contraste lo aplica el director y

dibujante no sólo sobre los cubanos, también hay viñetas en las que critica la asunción en México de valores nacionales ajenos a España, como ocurría con los dos chistes no encadenados del no. 36, de 7/7/1863, protagonizados por un español afincado en Cuba y un mexicano oriundo, donde se ensaya un plano/contraplano.

Esta distinción de clases y nacionalidades respondía al emergente españolismo de Landaluze, patriota irredento (no olvidemos que era militar), carácter que fue haciéndose cada vez más patente en la publicación según se acercaba el ecuador de la década de 1860. Desde julio de 1863 dedicó toda la página 6 del semanario a noticias procedentes de prensa española, la sección «Diario de avisos de Madrid». Las caricaturas de la serie «El baile de color en Marianao», que aparecieron en agosto de 1863, ponían en evidencia su desprecio por los cubanos de piel negra con mofas sobre su fisonomía, su modo de hablar, sus oficios, sus escasas posibilidades de progresión social… y estas imágenes se hallaban combinadas con otras en las que las figuras de la política o la clase burguesa se hallaban ensalzadas (como fue el caso de Dulce cuando documentó con imágenes la demolición de las murallas de La Habana, por ejemplo).

Figura 6: Dos chistes no encadenados de *Don Junípero*, 36, de 1863, donde Landaluze ensaya un plano/contraplano.

En las secuencias de más de dos imágenes, sin embargo, Landaluze obviaba los asuntos políticos y el racismo. Así ocurre con otro ejercicio narrativo complejo que estrena en la página 4 del número 42, de 18/7/1863: «La rebelión de la pulga», obra subtitulada «Guerra de guerrilla en dos campañas. Campaña 1ª». Consiste en seis viñetas protagonizadas por D. Críspulo, un aristócrata –aparentemente, por su gorro de dormir– que se revuelve debido a la acción del otro personaje, invisible, el guerrillero Pulga. Se trata de un muestrario de posturas con encuadre fijo e igual enfoque, en plano general, con tramado manual para describir los pliegues de la ropa de cama y el fondo oscuro de la habitación, que en la última viñeta dispone el emplazamiento «(continuará)». La aventura no prosigue en el número 43, lo hace en el no. 44, de 2/8/1863, con cinco viñetas que de nuevo llevan el subtítulo: «Guerra de guerrilla en dos campañas. Campaña 1ª». Este relato del trance nocturno continuaba en el no. 45, de 9/8/1863, en cuatro viñetas de la «Campaña 2ª», estructurados con montaje parecido, similares planos y textos omniscientes siempre, y aunque ya ha-

Figura 7: Desde *Don Junípero* 42, de 1863, Landaluze sirve por entregas «La rebelión de la pulga», aquí se muestran la primera entrega.

bía terminado la campaña dispuso al pie la llamada «se continuará» [11].

Don Junípero culminó su primer año de vida con el no. 52, el 27/9/1863, habiendo completado 416 páginas de un volumen encuadernable. Con el número 1, de 4/10/1863, comenzó el año II del semanario, para la cual cambió la cabecera (en la que Landaluze se autocaricaturizaba). Este segundo año era declaradamente más político, nuevo ímpetu que inauguró Landaluze desde el primer número, cuya imagen central iba dedicada a los sucesos de Santo Domingo, con los cazadores de Isabel II cargando contra los insurrectos. El patriotismo se extendió al comentario de los conflictos en la Europa oriental y a la situación de guerra civil que se vivía en Estados Unidos; acaso la caricatura de Lincoln ataviado con pantalones de rayas verticales que apareció en el no. 7, de 15/11/1863, sea la primera *viñeta antiyanqui* publicada en Cuba, por cuanto representa a una Norteamérica *extremista* que se recorta frente a un paisaje asolado.

A este renovado interés por la sátira política obedeció el cierre de la publicación. De ello dejó constancia Landaluze en el artículo publicado en el no. 30, y último, de 24/4/1864: «Estrañan algunos que hallándose mi periódico en un estado floreciente, lo abandone de sopeton para ir á correr la gran rumbantela europea, pero para ello me asiste una razon poderosa, á par de algunas otras que no es del caso referir.

»La razon poderosa es la siguiente:

»Todo hombre tiene su flaco por muy gordo que sea, y el mio es el de probar de un fruto prohibido en este paraíso, donde he vivido nueve años.

»Lectores, no os riais…..! Me ha entrado una comezon irresistible de tratar de política. Voy, pues, á correr un bromazo político á la corte, pidiendo á Dios que tenga mejores resultados que el que corrí en la vecina ex-república mejicana.

»DON JUNÍPERO se vá de temporada á Madrid! Desde allí os remitirá su periódico exhornado con todo el aparato que el argumento requiere, es decir, con caricaturas que levanten roncha» (se ha respetado la ortografía original).

Sobre este viaje insistió Landaluze por dos veces más: se dibujó a sí mismo despidiéndose de sus acreedores y/o satirizados en la gran lámina en color que apareció en las dos páginas centrales. Y, además, elaboró 12 viñetas en se-

cuencia para dos páginas del semanario que tituló «Estudios sobre el mareo», en las que narraba su futuro viaje en barco tras dejar La Habana. A esta la consideramos una historieta primitiva, pues en la primera viñeta el texto corresponde a un pensamiento del autor, no a una descripción.

Don Junípero prosiguió, al parecer, en manos de otros hasta 1866, si bien no hemos podido consultar esos ejemplares. Tampoco hemos hallado el rastro de Landaluze en Madrid. Su retorno a Cuba quizás lo hiciera en compañía de Villergas para trabajar en la tercera época de *El Moro Muza*, que dio inicio con el número aparecido el 3 de noviembre de 1867. No hemos podido revisar esta etapa, aunque sabemos que hasta su desaparición, que tuvo lugar con el número de 25 de octubre del año siguiente, destacó *El Moro Muza* entre sus contenidos una serie de galerías de mujeres ilustres, artículos eruditos sobre ciencias, novelas por entregas y alusiones a la actualidad política. Villergas retornó a España al poco de saber del triunfo revolucionario de «La Gloriosa», y *El Moro Muza* prosiguió sin él a cargo del establecimiento La Propaganda Literaria. Villergas recuperó en Madrid el título *Jeremías* desde el 1/1/1869, y arremetió en sus páginas contra la realeza y sus allegados; pero en julio de 1869 puso rumbo de nuevo a Cuba tras un intento fracasado de iniciar carrera política y otra vez aquejado por problemas económicos (Alonso Cortés, 1913: 100).

Lo que sí hemos podido comprobar es que en los meses finales de 1869 Landaluze se hizo cargo de una nueva publicación satírica, *Juan Palomo*, de la cual se conservan pocos ejemplares en nuestros archivos [12]. *Juan Palomo. Semanario satírico y literario* ya anunciaba en cubierta el aliciente de servirse «con caricaturas de Landaluze», y en el prospecto publicitario de la publicación, fechado el 1/11/1869, declaraba el dibujante devenido director sus intenciones y postura tras la reciente asonada: «JUAN PALOMO, con la risa en los labios y la hiel en el corazón, viene á pelear en pró de la santa cáusa nacional, al lado de sus hermanos los peninsulares y los leales insulares, para concluir de cortar los piés a la hidra revolucionaria que quiere asolar el pais; y se baja tanto porque está convencido de que el mónstruo de la insu-

Figura 8: Primera historieta española sin discusión, aparecida en *Don Junípero*, no. 30 (año II), de 1864 «Estudios sobre el mareo», donde el protagonista es el propio Landaluze. Aquí, pág. 1.

rrección es acéfalo: no tiene cabeza que cortar, pues solo se sostiene con los piés. El crímen se ha frustrado; pero queda á los buenos españoles el triste deber de castigar con mano fuerte la traición; un paso más, y España verá ondear su pendon victorioso en el último rincón de la Isla» (se ha respetado la ortografía original).

El semanario –cuya redacción tenía sede en calle Compostela no. 71, esquina a Lamparilla, en La Habana– se editó siguiendo el modelo de los anteriores periódicos de Villergas: cada domingo, por 25 centavos el número, con ocho páginas, seis de las cuales se dedicaban a textos, destinando las dos centrales a albergar caricaturas y chistes gráficos. Del mismo modo, la publicación presentaba una cuidadosa composición (siempre a tres columnas) desde el número 1, de 7/11/1869, con grabados y logotipos exquisitos. Se puso un gran cuidado en general tanto en textos como en imágenes, las cuales adjudicaba desde el principio a Víctor Patricio de Landaluze y a D. Junípero indistintamente. Esto parece indicar que su trabajo como dibujante había adquirido popularidad por la obra aparecida en *Don Junípero*.

El dibujante y director prosiguió aferrado a su españolismo. En el número 2 de la publicación declaraba provenir de España y sentirse español, en lenguaje y costumbres, y repudiaba la anexión alegando que Cuba es España, porque de España «es todo». Lo subrayaba con chistes sueltos de contenido marcadamente político donde eran satirizados Céspedes, Morales, Aguilera, Quesada y Aldama con asiduidad. Esta postura satírica continuó en siguientes ejemplares, apoyando la identidad española de la isla tanto con imágenes como con textos: las dos viñetas del no. 4, por ejemplo, o los comentarios publicados en la sección la «Menestra semanal» del no. 7 (19/11/1869), donde informaba con inflamado espíritu patriótico sobre la presencia de fuerzas navales españolas en la costa para «salvar a Cuba [...] la PÁTRIA: muchas cabezas y un solo pensamiento; LA PROSPERIDAD DE CUBA SIEMPRE ESPAÑOLA». Incluso dedicó Bayaceto un número, el 14 (6/2/1870), a Juan Castañón, el «mártir de Cayo Hueso», *in memoriam* tras ser asesinado el 31/1/1870.

No proliferaron en este semanario destacables ejercicios gráficos de Landaluze, aunque aportó más de un centenar de litografías con caricaturas a lo largo del primer año de vida, la mayor parte fueron viñetas sueltas de humor gráfico. En este sentido, es también merecedor de comentario el «Almanaque cómico, político y literario de Juan Palomo para 1871, con artículos y poesías de las señoras…» (y sigue una relación de nombres), puesto que fue ilustrado con dibujos y caricaturas de Ferrán, Landaluce (trascrito aquí con «c»), Cisneros y Ortego. Se publicó en la Habana, impreso en los talleres de La Propaganda Literaria, calle de O'Reilly 54, con composición y diseño excelentes, e iluminaron sus 130 páginas múltiples caricaturas de los dibujantes mencionados. Landaluce se limitó a poner caricaturas a cada mes del calendario, pero Ortego improvisó dos imágenes en secuencia.

No hemos podido consultar más ejemplares de *Juan Palomo* –que duró hasta 1874–, ni de posteriores épocas de *El Moro Muza* –que alcanzó el año 1877–, pues no existen en España, y

desconocemos su suerte y evolución. Blanco Ávila apuntó que en *Juan Palomo* se publicó la «sequenza "El Tabaco" (6 vignette) di Landaluce» (1992: 7) y De Juan insistió en el carácter paulatinamente más patriotero de los semanario a cargo de Villergas durante la década de 1870, y también sobre la mayor abundancia de imágenes de Landaluze alusivas a la población afrocubana o a los criollos en general con sentido denigratorio (De Juan, 1998: 23).

Villergas y *El Moro Muza* volverían en octubre de 1869 con un enfoque diferente. Había perdido parte de su intencionalidad satírica para redoblar esfuerzos en la campaña de patriotismo contra los insurrectos de la colonia. Habida cuenta del ferviente republicanismo del editor español demostrado hasta la fecha, fue acusado de apóstata. Se ganó muchos enemigos y desprecio, y más aún tras la sublevación conocida como «El Grito de Yara». Tal fue así que en octubre de 1871 decidió concluir esa etapa de *El Moro Muza* y embarcó para la península en noviembre para reanudar su carrera política. Logró un escaño como diputado, pero la agitación que siguió a la entrada de Pavía en el Congreso le empujó de nuevo a Cuba en mayo de 1874.

Desde el 6/9/1874 comenzó la quinta serie de *El Moro Muza*, que llevó caricaturas firmadas tanto por Landaluze como por Bayaceto (Alonso Cortés, 1913: 115); pero esta vez no le sonrió el éxito a Villergas y tuvo que cerrar el semanario el día 29/8/1875 para emigrar a Buenos Aires. En la capital argentina fundó el semanario *Antón Perulero* el 22/12/1875, donde tampoco mostró demasiado interés por la sátira política y que tampoco disfrutó de muy buena acogida, pues murió con el número del 31/8/1876. Luego, hasta 1878, Villergas estuvo en Lima y en España, y volvió a Cuba al año siguiente. Su vuelta a La Habana en busca de dinero se frustró debido a la Paz del Zanjón, que había potenciado el régimen independentista. Se afilió Villergas entonces a la Unión Constitucional y fundó el semanario festivo *Don Circunstancias*, que vivió campaña desde el 15/1/1879 al 25/12/1881 desde el cual combatió a los *autonomistas*. En este periódico también dibujó Landaluze, mas no lo hemos revisado.

A finales de diciembre de 1881 se trasladó Villergas a España con deseos de no retornar jamás; pero en septiembre de 1883 regresó a La Habana para preparar una segunda época de *Don Circunstancias*, que esta vez vivió desde el 7/10/1883 al 28/12/1884, con similar filosofía editorial. Se sospecha que el punto final a su periódico lo puso la división que se había ido gestando en el seno del partido de la Unión Constitucional en el que militaba, y que eso fue lo que impulsó a Villergas a regresar a Zamora en junio de 1885 (Alonso Cortes, 1913: 126). Su último viaje a La Habana lo emprendió en diciembre de 1887, pero poco pudo hacer *Don Circunstancias* para evitar la desintegración de Unión Constitucional y contra la fortaleza de *El Diario de la Marina*, periódico que se unió a la causa disidente. Villergas aceptó entonces el reto de dirigir el periódico *La Unión Constitucional*, donde escribió un artículo a diario pese a su avanzada edad. En julio de 1889 lo dejó para regresar a la península y vivir su senectud. Murió Villergas en Zamora el 8 de mayo de 1894 (Alonso Cortes, 1913: 126-130).

Landaluze, precursor de un nuevo discurso iconográfico

Desde una perspectiva estilística, Víctor Patricio de Landaluze pasa por ser uno de los mejores caricaturistas de su tiempo. Sus dotes como dibujante eran destacables, como retratista sobre todo, y sus caricaturas también estaban muy cuidadas, a la altura de las de Grandville o Traviés. Como pintor es apreciado por su pintura costumbrista todavía hoy. El autor, además, mostraba gran cultura y gusto musical por el teatro griego, la zarzuela y la ópera, y sus convicciones políticas se fueron solidificando con el tiempo.

La labor de dibujante la desarrolló sin solución de continuidad ideológica con la de periodista. Por ejemplo, en *Juan Palomo* se presentaba al público como caricaturista al tiempo que definía su postura frente a la situación en la Cuba colonial. En la primera plana del prospecto de presentación del semanario se lee:

«El semanario se publicará los domingos, en la misma forma y excelente papel empleados en este prospecto, y sus caricaturas… –señores, ¡qué caricaturas!– encomendadas á *Don Junípero*, ó si á ustedes les parece mejor, a D. Victor P. de Landaluze, en cuyo alegre lápiz van ingeridas la gracia, la oportunidad y la intención, irán diseñando la vera efigies de los más notables manigüeros, pues la redaccion ha conseguido sus carátulas; y así tendrán estos la inesperada honra de figurar al lado de nuestros distinguidos guerreros, probando que siempre deben ir juntos el cuchillo y la carne. [...] habrá todo tipo de secciones y una satírica, al final, *sartenazos* de la que [...] no se librarán los enemigos de España, por mucho que se escondan en la espesura del monte ó entre las nieblas de los Estados-Unidos.

»[…dedicará el espacio central a…] caricaturas, que contendrán comúnmente de 8 á 10 muñecos, lo cual dá un resultado de 30 á 40 un mes con otro. A esto hay que añadir las contras y escesos que nos proponemos regalar, como planos de batallas, caricaturas sueltas, cópia de sitios célebres, reproducción de ruinas, suplemento y demás obsequios á los suscritores, que están fuera del programa».

Es decir, los objetivos de la publicación no se limitarían a aportar al lector un relato de la actualidad, textos de sociedad, informaciones varias y relatos, también había un resuelto propósito de *ilustrar* la realidad, de ir dibujando los acontecimientos, los lugares, las gentes y la situación política, la cual sería deformada mediante *escesos*, grotescamente.

No faltaron en ningún número de *Juan Palomo* viñetas satíricas sobre asuntos internacionales. Un interesante ejercicio de sátira lo constituía, por ejemplo, la *protohistorieta* que aparece en la página 4 del no. 9 de la publicación, de 2/1/1870 (la única en toda la trayectoria de este semanario), en la que se describe la falible gestión de Aldama con cuatro viñetas en las que iba perdiendo las vestiduras al ritmo que intentaba gobernar. Otro ejemplo de representación cómica de la realidad política aparecía en el no. 20 (20/3/1870), donde se publicó la doble página de título «El informe del célebre general Quesada sobre la situación del ejército libertador, traducido al castellano», con 10 viñetas mostrando el de-

ficitario sistema sanitario cubano, el armamento pedestre, los inspectores en huida, los que queman los campos, los desarrapados insurrectos, las armas del pueblo, la turbia soldadesca, los *zapatos* del ejército libertador, sus monturas y sus inmigrantes colaboradores.

En *El Moro Muza*, que fue el periódico para el cual destinó más trabajos Landaluze, acertó a apuntar documentos gráficos de importancia para conocer las costumbres del pueblo cubano habitante de Matanzas y de La Habana, una aproximación a los intereses económicos de las empresas preocupadas por mantener la colonia, y una suerte de muestrario gráfico de los tipos urbanitas de su tiempo (todo bajo un tamiz bufo, eso sí). También destinó Landaluze allí su dimensión integrista, pues su ánimo caricaturista se cernía las más de las veces sobre los rebeldes locales, los *manises*, a los que más de una vez representó beodos, desastrados o con mala catadura. Este mismo ejercicio prohispánico desarrolló, cada vez con mayor enjundia al parecer, en las etapas finales de *Juan Palomo* y *El Moro Muza* (De Juan, 1998: 22).

Pero más que esta dimensión reaccionaria de Landaluze, nos interesa la representación que hacía de la realidad social. En *Don Junípero*, por ejemplo, observamos el interés del artista por dibujar las dudas amorosas de las damas y sus deseos de hallar mozo con posibles para casar. También aquí hay caricatura política, pero escasa y hecha por Landaluze para ensalzar a los gobernantes enviados por la Corona. A él parece interesarle más la representación del amor, la sátira galante, o las dificultades de los jóvenes para escalar puestos en la pirámide social.

La imagen de la serie «Cuadros plásticos» que aparecía en el número 49 en agosto de 1863, titulada «La vida de un hombre», resumía las cualidades plásticas de Landaluze (capacidad para el retrato, fascinación por los volúmenes con trama manual, aprecio por la caricatura, influencias de los dibujantes franceses) a la vez que sus intereses temáticos, a saber: protagonismo del joven burgués, inseguridad del ciudadano con deseos de progresar, dificultades para adquirir la condición de clase, enfrentamiento de la idea de placer con la de matrimonio, temor a la muerte, que se sitúa al mismo nivel que las deudas, el infortunio y el demonio… en suma, miedo a no poder alcanzar un rol social. En número siguiente, el 50, de 20/9/1863, el bilbaíno ofreció otro cuadro de la misma serie, «La vida de la mujer», en la que los elementos se diferenciaban, destacándose el anhelo de hallar un buen partido (que se simboliza con bolsas de dinero antropomorfas).

O sea, los dibujos de Landaluze y su humor representaban una aproximación jocosa a la clase aristocrática local, o a una clase burguesa que intentaba conquistar su sitio en la nueva sociedad. La intención era esa en un principio, la de reflejarse con humor, como anunciaba en el prospecto de *Don Junípero*, difundido en septiembre de 1862: «En los tipos varios que bosqueje nuestra picaresca péñola, pondremos en ridículos los vicios de que adolece la sociedad, protestando desde luego que jamás se deslizará aquella para hacer alusiones personales».

Landaluze compuso el esquema social de La Habana de su tiempo, pero no sólo dibujando el amor interesado o las

dudas de los jóvenes *coburgos*; también trazó un retrato de los criollos y negros de la isla.

El crecimiento de la población esclava de origen africano más la de trabajadores blancos traídos de España y de otras latitudes produjo una composición social marcadamente clasista en la Cuba del siglo XIX. En 1825, la población negra de Cuba ascendía al 56% del total, y la situación de vasallaje y opresión determinó los primeros brotes de rebeldía de los años 1843 y 1844 en Matanzas. El sector de población explotado siguió creciendo de manera formidable hasta la década del sesenta del siglo XIX, y no hubo de extrañar a nadie el alzamiento del 10/10/1868 iniciado por Céspedes. Así entonces, la representación que se hace en la prensa satírica cubana de sendos extremos: ciudadanía/gleba, no es casual, constituye una imagen manifiesta de la estructura social de la colonia.

La representación que Landaluze hizo de los cubanos oriundos, en un principio burlesca, contrastó fuertemente con la que hacía de los españoles afincados en la isla, en los que la burla fue mermando hasta convertirse en ensalzamiento. Mientras, según avanzó en la trayectoria de la revista, textos e ilustraciones fueron interesándose por las personas de clase más baja o de estirpe híbrida, criolla, de quienes se burlaba por no poder adaptarse a los roles destinados a clases superiores. Sus caracterizaciones del guajiro cubano serían utilizadas posteriormente por Torriente para extraer algunas características formales del personaje Liborio, campesino de guayabera y machete que caracterizó humorísticamente al pueblo cubano a principios de la república. Esta plasmación de la concepción hegemónica sobre Cuba no solamente era de origen criollo-burgués y blanco, también era masculino, como precisó Madeleine Cámara (1999) al analizar las representaciones de la naciente cubanía en las *mulatas de rumbo* dibujadas por Landaluze.

Esta evolución de Landaluze ejemplifica la que luego seguirían otros en la segunda mitad del siglo XIX. Según Bozal (1988: 11 y ss.), Valls (1988: 12 y ss.) y otros autores, las sucesiones de imágenes que integraban textos y narraban historias cercanas fueron muy del gusto de la nueva clase burguesa que prosperaba en el seno del capitalismo emergente desde mediados del siglo. Aquellos nuevos ciudadanos vieron en estas nuevas grafías un vehículo para la uniformización del poder en una sociedad paulatinamente más pendiente del poder del mercado que del conferido por los privilegios de sangre, o los obtenidos por el nacimiento o la legitimación divina. El deseo de enrasar con igualdad a la ciudadanía se iría potenciando con el correr del siglo en las publicaciones satíricas hasta alcanzar su máxima difusión en los rotativos estadounidenses de comienzos del siglo XX, donde se confirió importancia también a las clases sociales deprimidas, de los inmigrantes y de los nuevos oficios y tipos que iban surgiendo en la cambiante sociedad.

Desde el punto de vista del lenguaje, Landaluze también aportó innovaciones que luego se incorporarán a la gramática del cómic. Por ejemplo, ya en *La Charanga* número 6 (20/9/1857), en «Historia de las desgracias de un hombre afortunado» utilizaba un personaje fijo que era un hombre común

aquejado por problemas mundanos. Este modelo de relato, extraído del folletín, se reforzaba con el subterfugio de imponer un «(continuará)» al final de dos de las entregas, antecedente del carácter premeditado de continuidad seriada para construir una narración compleja que combina imágenes y texto. La estructura configuraba un nuevo modelo narrativo, que no detenía el relato en una sola plana (o conjunto de imágenes que se aprehenden con una mirada) y emplazaba al lector de semana en semana.

En *La Charanga* no. 9 (11/7/1858) hubo otro avance importante en el lenguaje de la historieta. El personaje de las dos viñetas que aparecen en la página 5 de este número *sueña* con grupos de corazones atravesados por flechas, y con grupos de sacos de monedas atravesados por flechas. Estamos ante un uso primario de la metáfora visualizada para representar sentimientos, en este caso sería un ideograma que simboliza una aspiración, de amor en un caso y de amor por el dinero en el siguiente, que ya es un sensograma complejo construido a partir de otro (cf. Gubern, 1972: 149-151). El hecho de que estos símbolos floten sobre su cabeza, desdibujadas en el punto de partida y luego bien detalladas, anticipa lo que años después tendremos por *globos de pensamiento* o *dream balloons*.

La serie ideada por Bayaceto para *Don Junípero* en 1863, l*a protohistorieta* «La rebelión de la pulga», también se ofreció por entregas hilvanadas con dos «continuará». En lo narrativo, si nos atendiéramos exclusivamente al dibujo aquí y no a los textos, nada comprenderemos de lo narrado; los textos no aclaran mucho de lo que acontece, aunque de por sí emiten un mensaje inteligible. Mas es importante en este caso el nivel de expresividad que el dibujante confiere al personaje protagonista, al cual debe modificar su postura y gestos de manera exagerada para mantener la atención del lector debido a que no hay cambios de plano o enfoque. El uso del mismo personaje dieciséis veces a lo largo de la narración podría tenerse por un primitivo plano secuencia.

En los dos chistes que Landaluze dibujó para la página 8 del no. 36 de este mismo semanario (7/7/1863), protagonizados por dos personajes que dialogan, ensayó un violento plano/contraplano. En la segunda imagen podría haber repetido la postura de la primera, pero lo evitó al trasladar el punto de vista 180 grados, en lo que entendemos como un esbozo avanzado de lenguaje en una construcción que no era una *protohistorieta* siquiera.

El uso de personajes claramente definidos, la acumulación cada vez mayor de viñetas, los mensajes complejos que surgen de la lectura simultánea de la imagen y el texto dispuesto al pie (con dobles sentidos) alcanza su máxima expresión en «Estudios sobre el mareo», que ya puede considerarse una historieta de corte moderno por cuanto el personaje central manifiesta sus pensamientos en la primera viñeta: «Me decido á partir». El narrador, que también es personaje aquí, es homodiegético por primera vez en una secuencia de imágenes con texto en español [13].

Nos parece importante remarcar el modo en que Landaluze hizo uso del lenguaje para redactar los textos al pie de sus viñetas. No tanto en los textos dispuestos al pie de las *protohistorietas*

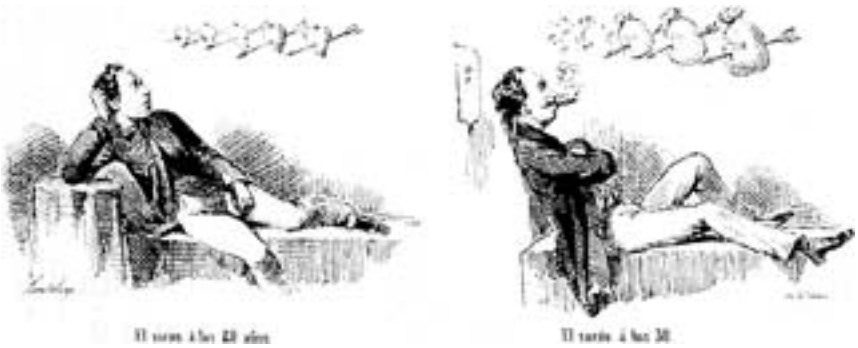


Figura 9: Dos viñetas en secuencia de *La Charanga*, 9 (1858), donde Landaluze incorporó un uso primario de los ideogramas tan característicos de la historieta y que anticipa los *dream balloons* o *globos de pensamiento*.

como en los de los chistes sueltos. La lingüista cubana Cruz comparó este modelo de captación de la vida criolla a través del lenguaje con el realizado por Bartolomé José Crespo y Borbón en su obra teatral popular desarrollada en Cuba en los 1850 y 1860. El creador del *negro bozal manumitido* reflejó la realidad de la época colonial a través de un afrocubano humilde que había sido esclavo, y así incorporó al negro junto al blanco en las letras cubanas. En su obra, Crespo matizó el costumbrismo, fomentó el teatro popular, difundió el habla de los africanos traídos a la isla y dio lugar a una ingeniosa sátira folclórica. El escritor coincidió con el dibujante –que ilustró algunas de sus obras– en sacar a la luz una parte de la sociedad cubana, aunque ambos retrataron más sus aspectos pintorescos que su realidad humana y social, acaso debido a que ambos eran «españoles, reaccionarios por más señas» (según J.A. Portuondo en el prólogo a Cruz, 1974: 8). Por ese motivo, y siguiendo al mismo Portuondo (1972: 83) podría tenerse a Landaluze por uno de los primeros difusores de la expresión genuinamente cubana, y uno de los que contribuyeron a la herencia cultural que luego impregnaría el espíritu nacional.

Conclusiones

La prensa satírica cubana ilustrada se desarrolló en periódicos de carácter españolista que evitaron la sátira política aguzada, y que dirigió sus intereses a ironizar sobre la clase burguesa, para lo cual se inspiró primeramente en modelos franceses.

Fue el militar bilbaíno V. P. de Landaluze quien primero ensayó secuencias de imágenes con intención de articular relatos a modo de historietas en la prensa satírica cubana (y, por extensión, a la española de entonces), desde 1857, en el periódico de J. M. Villergas *La Charanga*. El dibujante proseguiría interesado por este tipo de discurso icónico textual múltiple en *El Moro Muza* y en los periódicos de su dirección *Don Junípero* y *Juan Palomo*, donde confirió más importancia a los aspectos temáticos (el espíritu patriótico, los roles sociales) que a desarrollar el inédito lenguaje del cómic.

Landaluze, sin embargo, fue pionero en la creación de secuencias de imágenes que articulaban un relato de estructura compleja, en el esbozo de recursos plásticos para la construcción de estereotipos con el fin de establecer personajes fijos reconocibles (ropaje y movimientos característicos, mechones de pelo de caprichosa disposición…), en la formulación del concepto de continuidad seriada con el uso del «continuará» para obtener la fidelidad del lector, en la elección de escenarios del presente y de elementos ajenos a la sátira meramente política, en el refuerzo de la gestualidad como sistema para amenizar una secuencia de planos fijos, en el uso del plano contraplano, en el primitivo uso de sensogramas, y de la introducción del narrador intra y homodiegético que dio carta de naturaleza al moderno concepto de *historieta*.

Desde una perspectiva temática, se puede tomar en consideración la idea de que la utilización que hizo Landaluce de escenarios locales transitados por urbanitas, y de espacios domésticos con mobiliario noble y distribuidos de modo similar a una escenificación teatral u operística, configuraron una iconosfera reconocible por el público lector, asimilada al ideario y aspiraciones de la clase burguesa colonial. De tal guisa, sus dibujos perpetuaron modelos, ámbitos y representaciones que reforzaban los símbolos y valores de la clase burguesa en alza, en un tiempo en el que no existía otro tipo de imágenes (como la fotografía) que identificasen, significasen y afianzasen los roles sociales. Mención aparte merecen los diferentes mensajes emitidos en sus viñetas. Mientras que en las *protohistorietas* narraba irónicas desventuras o lances amorosos de representantes de la floreciente clase burguesa colonial, en los chistes gráficos se operaba cierto denigro de la clase obrera cubana en particular, y de los aborígenes y oriundos del país en general, a los que caricaturizó en papeles de sumisión, servidumbre o inopia.

A la espera de más datos sobre el desarrollo de la caricatura y la historieta durante la segunda mitad del siglo XIX en Cuba, creemos acertado afirmar que el bilbaíno Landaluze fue un temprano y ejemplar precursor del nuevo medio de comunicación escripto icónico de la historieta en un territorio que, entonces, era español. Con su obra contribuyó a validar el poder de la alta burguesía colonial y pudo actuar desde niveles primitivos de propaganda contra los intereses independentistas, todo ello sobre la base de la difusión de imágenes de ridiculización del aborigen y de ensalzamiento del urbanita poderoso.

Con todo, se contempla la teoría de que también contribuyó a la introducción de los dialectos aborígenes y afrocubanos a partir del uso que de ellos hizo en sus viñetas protagonizadas por negros y criollos. Por ese motivo podría tenerse a Landaluze por uno de los primeros difusores de la expresión genuinamente cubana, y uno de los que contribuyeron a la herencia cultural que luego impregnaría el espíritu nacional.

Notas

1. Concretamente, indicó el carácter de su innovación en «Notice de l'histoire de M. Jabot», Bibliothèque universelle de Genève, 18, de junio de 1837.

2. Thierry Groensteen ya había insistido sobre este particular en «L'invention de la bande dessinée» (Paris, 1994), que a su vez seguía el dictado de Gérard Blanchard en «La bande dessinée» (Verviers, 1969).
3. Hasta hoy, por desconocimiento de las publicaciones satíricas o por desatenderlas, todos los estudiosos de los tebeos españoles se han referido a esta publicación como «En caricatura», sin catalogarla como un almanaque del semanario *El Cascabel*.
4. Estos ejemplos que hemos consultado se conservan en el Archivo General de Indias de Sevilla, donde se halla agrupados como procedentes de Cuba, todos ellos. No obstante, el humorista cubano Ares (Arístides Fernández Guerrero), autor de un «Diccionario de la caricatura cubana» que aparecerá en el 2005, solamente admite la adscripción a Cuba de las imágenes halladas en Cienfuegos y en Trinidad.
5. Son muchos quienes indican que Villergas nació en 1816, pero sólo Gómez-Villaboa afirma haber visto la certificación bautismal expedida por la vallisoletana parroquia de Gomeznarro el día 20/11/1838, donde consta el día 8/3/1817 como fecha de nacimiento del satírico (Gómez-Villaboa: 252).
6. Llaverías buscó esta caricatura en la Biblioteca del Congreso de Washington, en la Biblioteca Pública de Nueva York y en los ejemplares de 1852 de *The New York Herald*. No la halló, ergo fueron otras razones las que impulsaron el lanzamiento del periódico insurgente.
7. No hemos podido consultar en España títulos satíricos coetáneos como *El Gorro* u otros cuya existencia desconocemos. Sabemos que el periodista Jorge Alberto Piñero, junto a otros estudiosos cubanos, se halla actualmente desarrollando un estudio de la caricatura en Cuba para ser editado por la Fundación General de la Universidad de Alcalá, pero no hemos podido acceder a sus datos.
8. Estos periódicos cubanos fueron donados por Francisco de los Barros a la Hemeroteca Municipal de Sevilla entre 1937 y 1939, junto con otras colecciones de semanarios humorísticos. Los donó en memoria de su padre, D. Antonio de los Barros y Prado, quien había formado varias colecciones durante su estancia en La Habana.
9. También lo cita así Gómez Aparicio (1971: 461-462), pero demostrando poco conocimiento de la trayectoria de Villergas, por lo que no le tendremos tan en cuenta, pues indica: «Martínez Villergas inició su carrera periodística en *La Nube* [...] creados por su iniciativa personal [...] *El Moro Muza-Periódico árabe de pura raza, impolítico* (mayo-octubre 1862), que había de tener más éxito en La Habana que en Madrid». En realidad, Villergas se inició en el semanario madrileño *El Entreacto*, y posteriormente destinó sus sonetos a *El Regenerador* y *El Huracán*, todo ello antes de que publicara sus epigramas punzantes en *La Nube. Semanario romántico de truenos, relámpagos y piedras* en 1842.
10. «Pues señor…» era una fórmula para iniciar exordios o comenzar los cuentos populares en los países de habla hispana de la época; algo similar al conocido «Érase una vez...». Villergas tenía costumbre de encabezar los relatos que destinó a *Jeremías: periódico político, literario y gazmoño*, periódico que dirigió en Madrid en varias etapas desde 1866 y hasta final del siglo XIX.
11. Parece indudable que Landaluze se inspiró para esta *protohistorieta* por entregas en la obra del alemán Wilhelm Busch «The Flea», de1862, que narraba el mismo trance mediante cuatro viñetas. Un autor anónimo hizo lo propio en el periódico norteamericano *Wild Oats* («An Adventure with a New Jersey Mosquito») a primeros de la década de 1870, y los mismos principios de montaje fueron tomados por otro dibujante anónimo para el número inaugural de la revista satírica norteamericana *Puck* en 1977 («The Short Bed», en 12 viñetas, dialogadas al pie) (cfr. Kunzle, 1998: 162-165). Landaluze sin duda estaba más al día que sus colegas del Norte.
12. En la Hemeroteca Municipal de Madrid se atesoran, encuadernados en un volumen, un prospecto de presentación y los veinte primeros números del semanario.
13. Estrictamente, siguiendo a Genette, nos hallamos ante una diégesis que nos transporta a un futurible donde el narrador es intradiegético (por hallarse en la ficción) y al mismo tiempo homodiegético (relata su propia historia).

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso: «Juan Martínez Villergas : bosquejo biográfico-crítico», Viuda de

Montero/Librería Cervantes: Biblioteca Studium, Valladolid/La Habana, 1913.

Barrero, Manuel: «El origen de una sintaxis», *Tebeosfera*, 11, www.tebeosfera.com/Obra/Libro/Monografia/ReinoUnido/Donald.htm, 2003 (en línea desde 6/2003).

Blanco Ávila, Francisco: «Il fumetto nella stampa cubana», en Bona, L.F., Mogno, D. y Vaturi, N. (eds.): «Fumetti a Cuba», Pablo de la Torriente/Studio Metropolis/La Borsa del Fumetto, La Habana/Milano, 1992.

Bozal Fernández, Valeriano: «La ilustración gráfica del siglo XIX en España», Alberto Corazón: Comunicación, Madrid, 1979.

— : «El siglo de los caricaturistas», Grupo 16: Historia 16 / Historia del Arte, 40.

Cámara, Madeleine: «Ochún en la cultura cubana: otra máscara en el discurso de la nación», en www.habanaelegante.com/Summer99/Pasion.htm, 1999 (consultado en 2/2004).

Cardoso Vargas, Hugo Arturo: «La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, 8, **2**, Pablo de la Torriente, La Habana, diciembre de 2002.

Checa Godoy, A: «Historia de la prensa en Iberoamérica», Alfar: Alfar Universidad, 74, Sevilla, 1993.

CIP: «El humorismo gráfico en Cuba», http://www.cip.cu/webcip/eventos/bienales_humor/historia/hist_humorgraf/hist_humorgraf.html, 2003 (consultado en 2/2004).

Cruz, Mary: «Creto Gangá», Instituto Cubano del Libro: Contemporáneos, La Habana, 1974.

De Guzmán, Eduardo: «Historias de la prensa», Ediciones Penthalon, Madrid, 1982.

De Juan, Adelaida: «Caricatura de la República», Letras Cubanas: Panorama, 4, La Habana, 1982.

—: «El 98 y Cuba: Caricatura de una independencia», en «La gráfica política del 98», CEXECI, Madrid, 1998.

De Moya, Alvaro: «*Quadrinhos* en el Brasil», en Coma, Javier (dir.) (1982-1983): «Historia de los comics», vol. 4, Toutain, Barcelona , 1983.

Delhom, Josep Maria: «Catálogo del tebeo en España, 1865/1980», Círculo del Cómic y del Coleccionismo/Cuto Edicions, Barcelona, 1989.

Dias De Deus, António: «Os comics en Portugal. Uma história da banda desenhada», Cotovia/Bedeteca de Lisboa, 1997.

Díaz, José (ed.):« Aleluyas, tf! etnografía», Uruñuela, 2002.

Donald, Diane: «The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III», Yale University Press, New Haven & London, 1996.

Gómez Aparicio, Pedro: «Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial», Editoria Nacional, Madrid, 1971.

Groensteen, Thierry: «Topffer, the Originator of the Modern Comic Strip», en «Forging a New Medium. The Comic Strip in the Nineteenth Century», VUB University Press, Brussels, 1998.

Gubern, Román: «El lenguaje de los comics», Península: Ediciones de Bolsillo, 195, Barcelona, 1972.

Hartzenbusch, Eugenio: «Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870», Tip. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894 (se ha consultado la edición facsímile de 1993, Ollero & Ramos, Madrid).

Hodgart, Matthew: «La sátira», Guadarrama: Biblioteca para el Hombre Actual, Madrid, 1969.

Laguna Platero, Antonio: «El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social», *Revista Científica de Información y Comunicación*, 1, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.

Lezcano Abella, Mario: «Víctor Patricio de Landaluze: Español y cubano», en http://www.artcuba.com/artists/Landaluze/Landaluze.htm, 2000 (consultado en 2/2004).

Llaverías, Joaquín: «Contribución a la historia de la prensa periódica», Archivo Nacional de Cuba: Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba, XLVIII, t. II, La Habana, 1959.

Martín, Antonio: «Notas sobre la aparición de la historieta en España», en «Tebeos: Los primeros 100 años», Anaya / Biblioteca Nacional, Madrid, 1996.

—: «Los inventores del cómic español, 1873-1900», Planeta-DeAgostini: «Moebius/Pioneros de la historieta», 1, Barcelona, 2000.

Valls, Josep Francesc: «Prensa y burguesía en el XIX español», Anthropos, editorial del hombre: «Historia, Ideas y Textos», 15, Barcelona, 1988.

Vázquez Albertino, José María: «El origen de la historieta española, 1862-1936», en «Viñetas desde o Atlántico», Ayuntamiento de La Coruña/Concello de A Coruña, 1999.

8º Encuentro Internacional de Historietistas

José María Villasana, precursor de la historieta mexicana

Hugo Arturo Cardoso Vargas
Sociólogo, docente e investigador, Escuela nacional de estudios profesionales Acatlán, Naulcalpan, México

Resumen
El objetivo de esta colaboración es describir algunas de las historietas –en forma y contenido– que José María Villasana publicó en los diferentes periódicos entre 1872 y 1888; esto con la intención de recuperar algunas de las características de este muy conocido periodista mexicano del siglo XIX y menos estudiado como historietista.

Abstract
The objective of this collaboration is to describe some of the comics –en it forms and content –that José María Villasana published in the different publications entity 1872 and 1888; this with the intention of recovering this very well-known character's work in the history of the Mexican journalism of the XIX century and so little studied as historietista.

Introducción

De inicio se menciona que el origen del interés por estudiar la historieta mexicana obedece a que como profesor en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán –de la Universidad Nacional Autónoma de México– en el ámbito de la información científica de la prensa mexicana del siglo XIX, en especial entre 1850 y 1869 entre los periódicos del período que consulté apareció *La Ilustración Potosina* [1] en ese periódico editado por José Tomás de Cuéllar, durante su exilio, en la ciudad de San Luis Potosí, capital del estado homónimo. Entre las páginas de *La ilustración*, como un regalo especial para sus suscriptores, el editor incluía cuatro páginas adicionales que describían una historia bajo el título de Rosa y Federico. Esto sin tener nada de extraordinario ni excepcional; pero el agregado «novela ilustrad(a) contemporánea» sin duda, significaba algo más que la novela tradicional romántica de la época.

Consecuentemente, «Rosa y Federico. Novela ilustrad contemporánea» fue, en realidad, la primera historieta publicada por la prensa mexicana [2]. A partir de esta representación icónico-verbal co-

mo la designan algunos especialistas, la primera historieta mexicana se siguió investigando en torno a la figura del que creemos es su autor: José María Villasana. Así que en esta ponencia se presentan algunos de los resultados de la investigación denominada «José María Villasana precursor de la historieta mexicana» que se encuentra actualmente en desarrollo. Esta investigación sin duda pretende recuperar tanto la vida como la producción artística en general de Villasana. Pero también tiene como finalidad el recuperar una parte de esa producción estética que es poco conocida como corresponde al género –naciente– de la historieta; y que como toda su obra está dispersa en todos los periódicos en que colaboró o los que editó.

Objetivo

Por todo lo anterior, es evidente que el objetivo de esta ponencia es recuperar algunas de las más representativas historietas publicadas por José María Villasana en la prensa mexicana entre 1870 y 1890. Para alcanzar este objetivo se organiza la exposición de la siguiente manera. En la primera parte se recuperan algunos datos biográficos de José María Villasana; en la segunda, se describen algunas de sus historietas, según un orden cronológico; reconociendo que no son todas las obras, labor imposible de recuperar aquí. Por eso se seleccionaron sólo algunos ejemplos ilustradores del dominio del lenguaje icónico-lingüístico de la historieta.

José María Villasana, vida y obra

Verdaderamente escasos son los datos biográficos de este destacado mexicano que merece un reconocimiento mayor a su vida pero sobre todo a su obra. Así se reconoce que José María Villasana fue originario del puerto de Veracruz-frente a la Isla de Cuba-; pues ahí nació en 1845 hijo del señor José María Villasana y doña Luisa Carballo. Por ende, el nombre completo de este personajes fue José María Villasana Carballo. En 1904 murió a los cincuenta y nueve años en Tacubaya. José María Villasana fue reconocido como un litógrafo precoz, pero también se desempeñó como impresor, periodista y diputado por su estado natal en el Congreso de la Unión.

Las primeras litografías, que se le atribuyen a Villasana, fueron realizadas a los catorce años en el taller de Inclán, ilustraciones para la novela en cuatro volúmenes «El jardín del bello sexo» (1859) de Manuel Ibo Alfaro y para «El monje negro», novela histórica de Torcuato Tarago y Mateo. Desde esa fecha hasta la década de 1869, aparentemente, no existen datos de producción litográfica ni de su paso por la Academia de San Carlos. Esto permite afirmar con Manuel Toussaint que Villasana debió viajar al extranjero, entre los catorce a los veinticinco años.

La primera mención pública importante que se hace de Villasana es a través de su trabajo como litógrafo en *La ilustración potosina* [3]. Ahí es donde publica «Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea». Cierto es que el autor de «Ensalada de pollos» entre otras obras costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX, menciona como dato en esa columna, que Villasana fue alumno de la Academia de San Carlos; pero no fue posible localizar su nombre en los distintos documentos que inte-

gran su archivo ni en las guías que se han elaborado para acceder a esta información. Tampoco es fácil establecer la razón de que Villasana se encontrara trabajando en la ciudad de San Luis Potosí; sobre todo porque no existía algún vínculo familiar en esta capital.

Al retornar José Tomás de Cuéllar a México –después de su exilio forzoso en San Luis Potosí– se hace acompañar por Villasana, a partir de ese momento, imprescindible presencia para el desarrollo de la ilustración litográfica mexicana. Aunque a José María Villasana se le ha calificado de ser un individualista; pero como editor, ilustrador y autor de artículos es quien define personalmente la vocación y el estilo de las publicaciones en que interviene.

Una vez en México, instalado en su taller de la calle de Capuchinas, Villasana se dedicó a ilustrar el enorme proyecto editorial concebido por el propio de Cuéllar: «La linterna mágica» de 1871. Pero aprovechó también para ilustrar el periódico *La Orquesta*. En este periódico fue contratado para sustituir a Santiago Hernández y permanece hasta octubre del año siguiente. Se retira para incorporarse al grupo de ilustradores de *La Historia Danzante*.

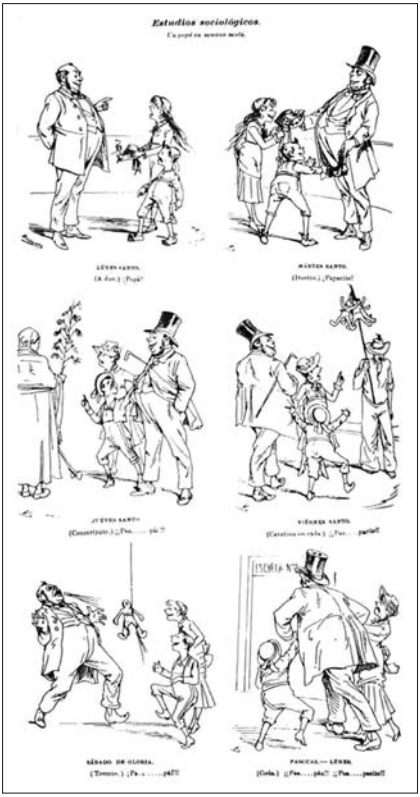
Pero también en 1872 José María Villasana colaboró en otro importante medio impreso: *México y sus Costumbres*. Este periódico fue ilustrado totalmente por Villlasana. Aquí vale la pena destacar la cabeza de este periódico (tipografía e impresión realizada con pluma litográfica con algunos retoques de tinta aplicada con pincel). Es una obra de inusitada belleza en su género. Representa el paisaje mexicano y, por medio de dos parejas, la encarnación de la vida indígena y mestiza. Como símbolos de la cultura nacional figuran al centro de la imagen un globo terráqueo, planos, ídolos, un capitel griego, etc. La composición tipográfica y pictórica se integra en un todo indivisible. Los temas de las caricaturas incluidas en esa publicación son la vida civil (la solterona), la vida política (critica a los actos de injusticias realizados por Lerdo de Tejada y retrato de héroes nacionales) y escenas costumbristas con un toque irónico en algunas ocasiones.

La Historia Danzante era un semanario *sui generis*, pues su contenido era esencialmente musical, pero las ilustraciones de José María Villasana aparecen en la portada y su trabajo consiste en ilustrar, no sólo en términos gráficos, la composición musical; sino además narrar, cuando era posible una historia de la propia pieza. Así, por ejemplo, en el número 5 del jueves 13 de

marzo de 1873 a «Las tres gracias de la época polka-mazurka» compuesta por Andrés Díaz de la Vega le acompañan una litografía de Villasana, con ese título referida al contenido de la música [4].

La Historia Danzante (1874) fue un semanario musical ideado por Villasana. Cada una de las estampas por separado y todas en conjunto constituyen el delirio de la caricatura litográfica. No se puede pedir más: la asociación de caricaturas con música compuesta ex profeso, es su creación más brillante. Así demuestra los alcances de su arte fantástico, sus ilimitadas capacidades como dibujante, su espíritu crítico y su buen humor. Esta revista poseía tanta alegría de vivir, que el espíritu que lo anima está lejos del timbre trágico predominante en la litografía del siglo XIX. Sus litografías están desprovistas de solemnidad, y estallan rebosantes de espontaneidad, de libertad de criterio plástico y de conciencia crítica jocosa.

Después de estas actividades, Villasana se compromete en un nuevo proyecto editorial; este, tal vez el más importante para su momento: *El Ahuizote*. Con el subtítulo *Semanario feroz aunque de buenos instintos. Pan, pan; y vino, vino: palo de ciego y garrotazo de credo, y cuero, y ténte tieso* se hace evidente su sentido nacionalista, puesto que el *ahuizote* (en náhuatl, perro de agua) era una animal mítico, que moraba en las aguas y que se acercaba a la orilla llorando como un niño para que se le auxiliara. Con sus cuatro patas y su cola



terminabas en manos atrapaba y ahogaba a sus víctimas.

Claro que con Riva Palacio, como coeditor y *cerebro* aparente, *El Ahuizote* se convirtió en un periódico interesado en atacar –ferozmente– al presidente Sebastián Lerdo de Tejada. *El Ahuizote* aparece como pieza capital en la historia del arte litográfico mexicano: fue la primera publicación que dejó atrás la litografía dibujada con lápiz graso combinado con otras técnicas, para iniciar la ilustración a pluma y tinta litográfica. Además, desde el punto de vista del contenido, aparecieron un sin número de personajes típicamente mexicanos gracias a la pluma litográfica de Villasana.

Una vez logrado el ascenso político de Porfirio Díaz a la presidencia de México, ese carácter crítico, ese sentido profundamente mordaz que José María Villasana mostró, en especial contra Lerdo de Tejada, desaparecieron por razones que son obvias. Se volvió un «consentido» del presidente y por ende su trabajo de ilustrador, caricaturista y sobre todo de historietista, no cejó, pero sí perdió esos atributos, ganó en calidad expresiva, en un uso más eficiente de la viñeta, de un dibujo cada vez más personal e irrepetible; pero también empezó a explorar el emplear imágenes ya dibujadas para volverlas a insertar en otras viñetas.

Así que la década de 1880 fue de no menos trabajo, mediado o vinculado con su labor como diputado al Congreso de la Unión por su natal Veracruz. Sus dos más importantes aportes de la época son sus colaboraciones para los periódicos *La Patria Ilustrada* y *México Gráfico*.

La Patria Ilustrada (1888), publicación ambiciosa fundada por Ireneo Paz, reúne a los dos extraordinarios artistas Villasana y Posada. Algunas veces las estampas no están firmadas, y resulta casi imposible distinguir sus respectivas contribuciones por la similitud de factura y de conceptos plásticos.

En el «seminario humorístico con ilustraciones» *México Gráfico* (1889), Villasana, como su editor, tiene la facultad de transformarse sin repetirse. Su estilo gráfico evoluciona hacia el *art nouveau*, pero conserva su gusto por la vida, y en esta revista típica del fin del siglo nos deja un testimonio visual de la *belle époque* en México. Su dibujo al-

canza en ella exquisitos refinamientos que nos hacen pensar que su cultura y su sensibilidad, más que un simple afrancesamiento, reflejan la mirada de un conocedor del arte popular y la picardía francesa. Como decía antes, José María Villasana muere en la villa de Tacubaya, cerca de la ciudad de México en 1904.

Las historietas de Villasana

Sin poder agotar el tema, es posible recuperar el de las historietas publicadas por José María Villasana a partir de un criterio cronológico y ubicando a cada una de ellas en los medios impresos en que aparecieron.

Así, en apego a este criterio la primera historieta es la de «Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea» publicada en *La Ilustración Potosina* y que se conoce a través de la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, número 8.

Una vez que Villasana abandona la ciudad de San Luis Potosí, en compañía de José Tomás de Cuéllar, para instalarse en la ciudad de México, de los primeros trabajos que se le reconocen en su participación como ilustrador y litógrafo fue en el periódico *México y sus Costumbres*.

En *México y sus Costumbres* Villasana publica una serie de litografías muy interesantes para los historiadores de la historieta mexicana.

El ejemplo más interesante es, sin duda, la litografía intitulada «El pollo». Vale decir que «El pollo» es una historia debida a la pluma de José Tomás de Cuéllar y que Villasana ilustra mediante el empleo en una sola placa litográfica varias viñetas. De modo tal que es posible –a manera de un reloj– leer las actividades del pollo según la hora del día de que se trate; porque esto determinaba lo que hacía este singular personaje más que literario del siglo XIX mexicano. El tema fue tratado por José Guadalupe Posada en *La Patria Ilustrada* (1890) a través del lagartijo.

Con una litografía muy semejante en su estructura a la de «El pollo»; es una placa que contiene distintas viñetas que permite una lectura diversa pero esencialmente narrativa Villasana publica «La pollita» y «El gacetillero». También en *México y sus Costumbres* aparecieron otras: «Las artistas» y «Consejos a los viajeros del futuro ferrocarril de Veracruz».

La primera integrada por tres viñetas sin ninguna –aparente– intención narrativa, según los textos de cada una. La primera: «Ensayemos un movimiento oscilatorio de cuadriles que estoy segura causará efecto». Después un diálogo: «–Oye Fierabrás estas guedejas están demasiado largas. –Demasiado, como que no son tuyas». La última: otro diálogo «–Fíjate mucho en el que mira allí enfrente. –Es verdad, pero no te descuides, que por detrás te asechan».

En «Consejos», también de tres viñetas, sí existe una intención narrativa porque los textos describen una situación especial, complementada por las imágenes. Así, el primer consejo es «Se debe ofrecer el abrigo a la caída de la tarde»; después, «Si uno no lo tiene y hace frío debe excitar la compasión de su vecina», pues, «Y entonces bien puede abrigarse así...».

Después de esta importante colaboración en *México y sus Costumbres*, Villasana se compromete en otro proyecto: *El Ahuizote: Semanario feroz aunque de buenos instintos. Pan, pan; y vino, vino: palo de ciego y garrotazo de credo, y cuero, y ténte tieso* coloquialmente reconocido como *El Ahuizote*. Fue un periódico publicado bajo la responsabilidad de Homobono Pérez en la Ciudad de México por Editores José María Villasana y Cía. por la Imprenta y Librería de los Niños, que se ubicaba en la calle del Espíritu Santo. Su periodicidad era semanal.

El primer número de *El Ahuizote* apareció el 5 de febrero de 1874, y fue una publicación de fuerte oposición al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada. Juan N. Mirafuentes fue el primero en escribir los textos políticos; sus secciones fueron «Chistes», «Porrazos» y «Diversiones». José María Villasana fue el encargado de las portadas e interiores, realizadas en litografía. *El Ahuizote*, una vez instalado el primer período presidencial del general Porfirio Díaz, desaparece. Pero para la historia de la historieta, aparecen varias láminas que contienen aquí sí una intención narrativa; por ejemplo «¡¡¡Gran walz infernal!!!», «Llenar hasta...» y «Los pecados capitales del gobierno son siete», complementado con «Contra estos siete vicios hay siete virtudes».

En la primera de mayo de 1874, aparece el entonces presidente Sebastián Lerdo de Tejada con su gabinete en seis viñetas. Las tres superiores después del presidente, los ministros del Interior y del Exterior; en las otras los mismos personajes bailan con otros no identificables.

En «Llenar hasta...» de junio de 1875 el protagonista, Lerdo de Tejada se presenta como un sujeto avaricioso que no le importa emplear medios legales e ilegales para cumplir su cometido; pero antes de ceñirse la corona su insaciable apetito es la causa de su extinción.

En «Los pecados capitales», Villasana nuevamente presenta a Lerdo de Tejada y sus siete pecados capitales: soberbia, avaricia, ira, gula, envidia y pereza. Todo esto lo representa el presidente en turno. Pero en la misma lámina litográfica, aparece otra narración –la otra cara de la moneda de los pecados– y que son vividos por el pueblo. El ataque persistente contra Lerdo es evidente en el número 25 del viernes 23 de junio de 1876 cuando se describe bajo el título «El orgullo de la patria» a don Sebastián y todos sus atributos empleando las didascalias seudo apologistas con una intención narrativa satírica y aun cómica. Pero no podría dejar de mencionarse «Las aventuras de dos frenólogos de Frankfort», donde la víctima es Blas Balcárcel, ministro de fomento de Lerdo.

Después de *El Ahuizote*, Villasana *desaparece* del escenario editorial hasta que en 1883 es colaborador de *La Patria Ilustrada*, suplemento semanal de *La Patria, Diario de México* que dirige Irineo Paz.

Simultáneamente Villasana colabora con *La Época Ilustrada*, suplemento semanario del diario *La Época*, que tuvo dos épocas: la primera con Villasana como ilustrador y –destacable– reproducción de historietas de autores europeos como Apeles Mestres, Jesu, Lafose, Denove y Michel. La segunda a partir de la renuncia de Villasana en diciembre de 1884 y la aparición de un mal imitador: Frimus. De *La Época Ilustrada* se recupera una serie de historietas: «Estudios sociológicos»; como ejemplo «Un padre en semana santa». En la narración Villasana emplea sólo dos palabras; pero los distintos significados que adquieren la llenan de originalidad.

En 1888 Villasana funda *México Gráfico*, publicación de la cual es director e ilustrador.

En *México Gráfico* Villasana muestra otro interesante aporte: la repetición de imágenes o viñetas. Como ejemplo se menciona «Actualidades en la casa». En esta historieta aparecen imágenes repetidas –hasta seis veces– en la primera parte de la historia de los dos personajes; en la segunda solo una vez.

También aparecen otras historietas como por ejemplo «Un poco de claro oscuro. Historia del gendarme num. 20,702». En la narración de 16 viñetas hace crítica mordaz de los gendarmes y sus oficiales de la época. Claro que aparecen otras historietas más breves como por ejemplo «Las tres caídas», que narra en tres viñetas las caídas de un ladrón que entra a una cantina y se emborracha, y por eso es capturado por la policía. Entre estas litografías se podría mencionar «Un recurso» que en seis viñetas narra la historia de Próspero quien de la noche a la mañana se convierte en un doctor famoso y millonario.

En 1889, Villasana continúa con «Actualidades», y de estas se recupera: «La pantera de San Cosme». La protagonista es una pantera decidida a sustituir la carne de los cuadrúpedos por la de los humanos. Al recorrer las calles va seleccionando a sus posibles víctimas.

Finalmente, aparecen otras historietas como por ejemplo «Historia de un periódico», «El paseo de las flores», «La locomoción» y «Episodio de estos días» publicados en *México Gráfico*.

En conclusión, con todos estos ejemplos tomados de la pluma litográfica de José María Villasana, personaje poco estudiado, se identifica a un verdadero precursor de la historieta mexicana. Aunque no se desconoce la existencia de otros ilustradores tan diestros como: Lira, Cárdenas y Noé (hasta José Guadalupe Posada), ilustradores que exploraron pero no suficientemente la historieta y su riqueza expresiva; como Villasana.

Notas

1. El nombre oficial del periódico fue *La Ilustración Potosina. Seminario de literatura, poesía, novela, noticias, descubrimientos, variedades, moda y avisos* (Cfr. Díaz Alejo, Ana Elena: «*La Ilustración Potosina*»).
2. Cfr. Cardoso Vargas, Hugo Arturo: «La primera novela ilustrada mexicana "Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea"», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta,* **2**, 8, diciembre 2002: 240-252.
3. Id, pp. 249-250 citando a José Tomás de Cuéllar: «*La Ilustración Potosina*», p. 42.
4. Cfr. Jiménez Codinach, Guadalupe: «La litografía mexicana del siglo XIX: piedra de toque de una época y de un pueblo» en «Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX», CNCA, México, 1994, p. 143.

La historieta en Chile 8

Cristian Eric Díaz Castro
Dibujante de historietas, coleccionista, investigador de la historieta, Valparaíso, Chile

Resumen
A pesar de la censura, la nueva camada del cómic chileno fue la gente universitaria que quiso impactar a la sociedad. Sus agridulces revistas se convierten en revistas de distribución nacional y concitan verdaderas campañas de terror en contra de ellas. Este nuevo big bang del cómic nacional es corto, pero los historietistas de peso se mantienen, salen a relucir y logran espacios en programas de radio y televisión para mostrar sus trabajos. Y para creer en un futuro mejor internet llega esparciendo su red virtual.

Abstract
In despite of the censorship the new breed in Chilean comic books were the university people who wanted to shock the establishment. Their bitter sweet fanzines became mainstream comic books that gain against them terror campaigns. The new comic book big bang is short but the real significant cartoonist stand still and the television and radio programs let these artists show their work. And to believe in a better future internet spread its virtual web.

1987-1995

En estos años se vive el renacer del cómic nacional entendiéndose como la reforma de sus contenidos en una toma de conciencia por parte de los autores (quienes se esfuerzan en imponer el termino *b.d.* –bande dessinée– propio de los franceses) que sacan a quioscos revistas en donde veteranos y noveles comparten las ganas de recuperar el tiempo perdido, siendo el gran defecto de esta eclosión el ímpetu con que se manejó la experiencia editorial. Por la ansiedad en publicar comics, revistas con material chileno para recuperar la época de gloria de la década del sesenta, los editores cometen el error de ser poco exigentes, y los autores caen en los vicios de la repetición, de la monotonía al generar historias que toman como único tema el político y sexual marcando al cómic como algo nocivo e irresponsable.

Es cosa de repasar las revistas de la época para contrastar los trabajos de los autores, pudiéndose encontrar obras de muy buen nivel junto a otras pobrísimas. Se puede analizar el manejo del lenguaje del *noveno arte* y darse cuenta

de que muchos de los dibujantes eran autodidactos y no meditaban al realizar su obra consumándola por inercia, pecando de impetuosos aunque algunos descollaban en comprensión del lenguaje, convirtiéndose en caudillos como sucedió con *Jucca*. De la gloria se pasó a una implosión y los fanzines fueron el medio permanente para meditar y tomar autoconciencia, manteniendo el interés en numerosos eventos que tratan de llamar la atención de la desconfiada sociedad. Otro hecho importante en la década del noventa es que proliferan las tiendas de comics, que remplazan a las románticas casas de cambio y comienza a popularizarse el material europeo, tanto la producción del viejo continente como las ediciones en español de material norteamericano. También desde Argentina se empiezan a editar revistas de origen norteamericano, las que hacen compañía a la producción trasandina y se hace común el pedir revistas por catálogo, logrando así conseguir las ediciones originales. A mediados de la década del noventa Editorial Vid de México, que remplaza a la mítica Editorial Novaro, inunda los quioscos con producciones recientes del mercado de habla inglesa. Esto explica el cambio del criterio editorial pasando de la revista de comics seriado o autoconclusivo de varios autores a la revista de personajes y de autores reconocibles. A esto se suma la generalización del uso de diseño asistido por pc que abre nuevas posibilidades en la expresión gráfica en un oficio que ya se ha incluido en los programas de estudios de varias instituciones de educación superior y que logra espacios en programas de radio y televisión.

1987

Durante este año se publica «Sentido del rumor», viñeta de media página con Jorge Montealegre en los guiones y Eduardo de la Barra en los dibujos que aparece en *Revista Buen Domingo* del diario *La Tercera*. Con el tiempo el título desaparecería al igual que la firma de Montealegre. En este período comienza la idolatría al cómic europeo y se trata de instaurar el término francés *bande dessinée* en folletos que circularon y en exposiciones realizadas en la capital. Así se gestionó la venida de autores europeos como Tardi y Moebius a mediados de la década del noventa, aunque poco a poco pasaba la moda europea y volvía la norteamericana y debutaba la oriental que vino a revolucionar la gráfica y conceptos de la historieta nacional. En este año aparece *La Peste*, fanzín de comics y temas afines, mientras que *Matucana* hace su segunda aparición a principios de año siendo la revista más consistente en cuanto a contenido y calidad y ya estaría constituido el grupo Editorial Arrebatos. *Sudacas/Mastrubio* es otro fanzín que sale a remover conciencias, al igual que *Superducho*. En este año debuta «Condorito de Oro», libro pequeño de 96 páginas con recopilaciones de chistes del emplumado, en similar edición a la revista regular del personaje que alcanza 55 números en 1998. *Los Snorkels*, revista con las historietas basadas en la serie animada exhibida en nuestro país por Televisión Nacional. La revista es editada por Zig-Zag e impresa en los talleres de Lord Cochrane en un formato tradicional y en colores y alcanzó como postrer número el 16 este mismo año. *Jem*, fue otra revista dirigida al público infantil con las historietas basadas en la

Figura 1: *Matucana* empezó como fanzín y terminó siendo un título importante en el mercado de distribución nacional. Aunque quiso elevar el nivel de la producción nacional su sofisticación produjo posturas encontradas y la pronta desaparición de la revista.

serie animada del mismo nombre. En colores y de aparición quincenal llegó hasta el número 42 en el mismo año. La revista fue editada por Publigrama. Rufino (Alejandro Montenegro Gallardo) recibe el Premio SIP en mención Caricaturas. El dibujante que es publicista nació en 1949 y ha venido colaborando en las revistas de actualidad política.

Marzo: Primer Concurso de Dibujo Periodístico Enrique Cornejo Tapia, certamen en honor al ya desaparecido caricaturista chileno. En esta versión ganó el premio Carlos Osvaldo Raposo (Corasa) con una caricatura del Caredenal Juan Francisco Fresno. Ricardo Álvarez (Ricasso) obtuvo el segundo lugar. Otros destacados participantes fueron José Gai (Pepus, quien más tarde firmará como Malatesta), Pedro Antonio Meneses (Imax) que era director de arte de Publicaciones Manquehue, Jaime Silverio Albornoz (Grafo) y Leo Galdámez Vera, dibujante de Rancagua.

Abril: *Beso Negro* número 4 sale a distribución con las colaboraciones de Fanny O, Lautaro Parra (quien se encarga de la agresiva portada), Kislo y Leo Le Pluk. Según sus gestores pretendían una publicación bimensual que fuera la caja de resonancia de las artes, pues como se lee en portada la revista incluye *komijs*, *mussix* y *poe-cia*.

Agosto: *Humor de Hoy*. Revista compendio de lo mejor del humor gráfico político del momento que tuvo aparición mensual hasta febrero de 1988. La revista en formato tradicional y en colores fue editada por Araucaria e impresa por Editorial Antártica. La edición de 30 000 copias titulada «Las mil caras de Pinochet» (19/8/87) fue requisada antes de salir a quioscos. Se debió recurrir a la fotocopia par sacar la revista a circulación, convirtiéndola en objeto de culto.

Septiembre: *Matucana* número 3 hace su aparición mejorando notablemente su edición con una portada en colores de R. Castell, y contratapa de Macarena Infante. A través de sus 56 páginas en blanco y negro, exceptuando las centrales en mejor papel en colores, se encuentran comics de Mariel y Andrés Infante (un chiste página en el tiro), Clamton (Claudio Galleguillos), Ricardo Fuentealva («El conde de Matucana»), Daniel Turkieltaub, Lautaro Parra, Miguelanxo Prado con «Finisterre», una magnifica secuencia intimista que ocupa las páginas en colores de la revista donde envía saludos a Chile; «Radial Sexs» de Marco Esperidión y Juan Vásqu; Alfonso Godoy, Sánchez Zamorano –español–. La publicación de Editorial Arre-

batos y dirigida por Alfonso Godoy y Jordi Lloret además de comics traía poesía, cuentos, literatura –poderosos ensayos de diversa índole–, fotografías, notas y datos culturales.

Noviembre: *El Aguijón: publicación que revela lo poco serios que pueden ser los políticos* fue una revista en colores, en formato tradicional y de aparición quincenal que alcanza a publicarse hasta el número 41 (17/1/90) Desde la primera quincena de junio de 1988 es editada por RGA.

Noviembre: Exposición de Comics en Valparaíso, hecho novedoso que se llevó a cabo en el Centro Cultural de la ciudad (lugar que fuera el Instituto Chileno Francés) ubicado en calle Esmeralda y que reunió el trabajo de dibujantes locales y de la capital, iniciando una práctica que se haría habitual conforme las revistas de comics para adultos cobraran fuerza en los años venideros. El evento no fue muy publicitado pero estuvo bien planteado, y en un reducido espacio aglutinó originales de Pato González (quien puso grandes dibujos suyos en locales cercanos al lugar publicitando el suceso), Gonzalo Martínez, Ricardo Fuentealva y Karto por citar algunos.

Diciembre: *Saga*, ambiciosa revista que en su primer número tuvo una portada mal impresa con colores planos siendo el motivo un *collage* con el contenido. La revista de 56 páginas en blanco y negro fue dirigida por Hugo Robles, siendo el editor José Miguel Olivarí. El interesante experimento fue impreso por Gráfica e Impresores Santamaría, y pretendia ser mensual y llegar a los 50 tomos, tratando la historia del cómic chileno en forma amena. En este número colaboraron Wilhem Cortés con viñetas de humor, José Nazario (Temo, en realidad) con su interesante «Andrak», cómic de ciencia ficción, Darío Cortés y Hugo Robles con «Don Juan Jardinero en el señor de los 4 dedos», Hugo Robles en solitario con «La trama», Rodrgio Lara y Yo-Yo con «Danny Saturnino», Máximo Carvajal con «Axo» en su primera aventura, reditando lo visto en el desaparecido suplemento de el diario *La Tercera*. Además de comics la revista incluyó interesantes notas como: «Las cavilaciones de los cincuenta años sobre Superman» extraída de una revista norteamericana, el análisis a una pintura de David Hockney por Rodrigo Vega, «Miss Saga» con las féminas del cómic chileno postulando al cetro, un homenaje a Urtiaga, el argentino avecindado en Chile, con rediciones de «Frescolín» y «Marilín Morrón, Oh, las mujeres», análisis a la presencia y protagonismo femenino en la historieta, y una nota a la película «StarTrek IV». La contratapa de *Saga* número 1 anunciaba con un *collage* el contenido de la próxima edición, pero esta nunca salió a la venta.

Diciembre: *Ácido, literatura de elevación*, en su número 0 debuta con 12 historias completas más artículos referentes al noveno arte. La portada estuvo a cargo de Gonzalo Martínez y reprodujo en colores una escena de un Santiago futurista. La publicación se anuncia como suplemento de la revista *Ferias y Ferias* y es dirigida por Hernán Jiménez Astudillo. Edita Sociedad Ácido Ltda. e imprime Carigrafiazul. La revista de 68 páginas incluyendo las portadas, contó con comics en blanco y negro como los de Gonzalo Martínez, Nena y Karto, Turkieltaub, Esperidión y Vásquez, Félix Albert (quien sin consi-

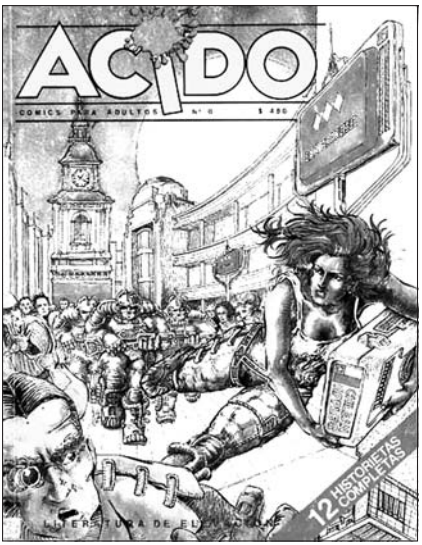


Figura 2: *Ácido*. Con tímida distribución a kioscos esta revista marca el renacer de la historieta nacional. Enfocada a un público adulto fue soporte para algunos de los nombres señeros en el devenir de este lenguaje en Chile. Aunque no tuvo el éxito esperado pavimentó el camino de muchos de los más destacados historietistas de fin de siglo y para las futuras publicaciones.

deración alguna replantea un cómic español titulado «El rito», dibujado por Sauri pensando que nadie descubriría el plagio); Felva, Udok, Sacio, Lautaro, Máximo Carvajal con su conocido «Axo», Gustavo Bristilo, Fontanarrosa. Además de comics aparecen interesantes artículos como «Cuadro a cuadro» firmado por Jacoby (Udo) y «De tinta y hueso», sobre Coré, de Jorge Montealegre estando estos ensayos impresos a dos tintas. Comienza oficialmente la revolución del cómic para adulto en nuestro país.

Durante estos años se publican en *Las Últimas Noticias* las tiras diarias de «Perico Poncho» de Luís Cerna (hasta 1991), así como «Cándido» de Mena, y otro cómic de Sendra. Más tarde se sumaría «Condorito». Los días sábado aparecían las medias planchas dominicales norteamericanas en colores de «Calvin y Hobbes» y «Sherman en la montaña», siendo esta última publicada hasta mediados de 1988 por ser cancelada en Estados Unidos.

1988

En este año aparece *Daga*, fanzín de comics que alcanza al parecer su único número. Aparece *Juegos Condorito*, una revista trimestral. *El Oso Polar*, revista erótica editada por Graphos Comunicaciones y que tuvo corta vida al editarse sólo hasta 1989. *Alf* fue otra revista de este año con las historietas del popular personaje televisivo editada por Zig-Zag y Morgan, pero que sólo alcanza tres números durante este mismo año. La revista en colores y en formato tradicional fue impresa en los talleres de Editorial Antártica. En este tiempo sale la tira diaria de «Garfield» en el diario *La Época*. Guillo Bastías gana el Salón Internacional de la Caricatura de Montreal, Canadá.

Enero: *Thrash Comics* número 1 comienza la saga del fanzín que revolucionó Valparaíso y el medio *underground* con la genial creación de *Jucca* (Juan Carlos Cabezas), donde critica a todo y a todos haciendo su debut el personaje «Anarko», un ex *poser* que tras una golpiza cambia de actitud y con el tiempo adquirirá un carácter más definido que lo convertirá en un personaje de culto. En este primer número el autor muestra el enfrentamiento entre *punks*, *thrashers* y *pungas*, y la represión de la ley y aparecen personajes de la cultura de masas como «Rambo», «El Chapulín Colorado», «Topo Gigio», costum-

bre que se mantiene en las creaciones del genial porteño. La edición fue de 20 páginas en blanco y negro en tamaño oficio en un tiraje limitado.

7 de febrero: Lukas fallece tras una larga y penosa enfermedad que le mantuvo alejado de los dibujos en su casa ubicada en Chorrillos, Viña del Mar. En su vida logró los premios de la Sociedad Interamericana de Prensa, el del Círculo de Periodistas de Valparaíso, y se le concedió la nacionalidad chilena por mandato del presidente Augusto Pinochet en 1987. Así Jimmy Scott remplaza a Lukas en el diario *El Mercurio*. El nombre verdadero del dibujante es Santiago Arturo Scott Rojas, quien nació en Valparaíso en 1936. Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas y Decoración de Interiores pero el bichito de la historieta y la caricatura pudieron más debutando a temprana edad. Tras el golpe de estado emigra a Brasil donde tuvo una exitosa carrera de caricaturista para ganar el Premio del Salón Internacional de Piracaiba en 1977.

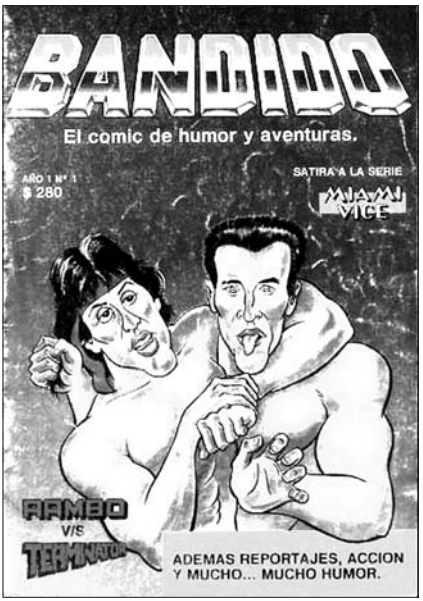


Figura 3: *Bandido*. Jugándosela un joven dibujante plantea una revista dedicada al cómic seriado o autoconclusivo ya de autores nacionales o extranjeros. Con relativo éxito logra sobrevivir hasta mediados de la década del noventa y se ganaría un lugar en la memoria colectiva de los aficionados al noveno arte.

Marzo*: Ácido* número 1 con portada de Juan Vásquez, es una edición que mantiene el formato de la edición anterior. Colaboraron Pedro Meneses y Martín Cáceres, Arturo y Felva, Gustavo Bristilo, Gonzalo Martínez, Udok, Ricardo Fuentealva, Fontanarrosa, Lautaro, Ricasso, Marco Esperidión y Juan Vasquez, Daniel Twisterblum. En las notas están «Cuadro a cuadro» de Jacoby, «Dossier a Julio Cortázar» de Ricardo Wilson, y dos a cargo de Jorge Montealegre: «Henfil (Enrique de Souza)» y «De tinta y hueso» sobre el gato Félix. *Ácido* número 2 aparece durante el mismo año y mantiene el formato de las ediciones previas con una portada de Martín Cáceres y Meneses. Director y representante legal de esta tercera incursión fue Pablo Alibaud H., hoy destacado director de *Chileanimación de Valparaíso*, y colaboraron Fontanarrosa, Mauricio Salfate (Yo-Yo), Gonzalo Martínez, Udok, César y Lautaro Parra, Arturo y Felva, Marabolí y Steel, Hugo y Francisco Correa ilustrando su cuento «Meccano», Turkieltaub, Gustavo Bristilo, Varlotta y Lizán con una página de «Los profesionales». El número 3, el cuarto en realidad, nunca vio la luz, aunque estaba proyectado. Todos colaboraron gratuitamente en la señera revista.

Abril: *Matucana* número 4 hace su aparición aumentando su formato y man-

teniendo su calidad de edición y contenido. Siempre de Editorial Arrebatos en sus 52 páginas, incluyendo las tapas y siempre dejando el color para las páginas centrales, se encuentran las colaboraciones de José María Bea en el tiro que siempre lleva el título de «Reservado el derecho de admisión» para incluir arte importado, Clamton (Claudio Galleguillos) Ricardo Fuentealva con su «Conde de Matucana», Udok, Lautaro Parra, Ricasso, Marco Esperidión y Juan Vásquez en colores en las páginas centrales; Felva, Saavedra, Karto con su «Alter», Sandoval y Pinedo y Alfonso Godoy con su «Erika Doll», quien además se encargó de la portada. Como material complementario están la fotografía, la poesía y cuentos además de la honesta «Literadura».

Abril: *Bandido, el cómic de humor y aventuras*, revista de Editorial Corvo y dirigida por Javier Ferreras Licci (Ferre) quien se encarga de la portada del primer número, coloreada por Luis Osses, además de colaborar con la tira humorística «Filete» y algunas simpáticas parodias al cine, comienza una gloriosa etapa de resurrección del cómic chileno, circulando como suplemento de la revista *Orientación* para agilizar la salida a quioscos. *Bandido* logra afiatarse en un incierto mercado rescatando a los viejos valores de la historieta nacional así como a las nuevas promesas con mayor o menor acierto. Ferre se contactó mediante Nelson Soto con algunos dibujantes y puso un aviso en *El Mercurio* y junto a Alejandro Nabzo se inicia en esta empresa. Los antecedentes de Ferre muestran que en el colegio copiaba a los personajes de Barrabases y sacaba sus propias aventuras. En 1986 se va a España e ingresa en la Escuela de Comics de Barcelona. Pronto vuelve a Chile a ver qué pasa. Así surge la famosa revista. En 40 páginas en blanco y negro en un principio para pasar a las 52 desde el número 2 (5/88) alternó material nacional e importado además de incluir noticias del ambiente comiquero y notas a la producción del séptimo y noveno arte. De aparición bimensual pero casi siempre irregular por sus páginas, desfilaron Xavi (otro seudónimo de Javier Ferreras), Tomás con su familia Cortínez, Bernardo Pérez, Callo (Avelino García) con su «Coffey Bill», Máximo Carvajal con las aventuras de «Black Sloane» y su ayudante Stot y otras series de ciencia ficción que le han dado tanto prestigio, Marabolí y Steel con «Decker», «Vincent» y «Thrio» (que fue un cómic en grafito que presentó como examen de grado en la carrera de diseño del Inacap de Santiago), Joel Espinoza, Yo-Yo con su «Blacky Congo», Roberto Alfaro, Fyto, Mario Igor con su «Cartoriz» y «Sigfrido», Juan Vásquez, Pato González con su «1/4 ambiente» en *Bandido* número 6 (2/89), «L'or de Viee» en el número 7 (3/89) y «Gaia» en el número 16 (5/90), Jucca con «Anarko» en el número 7 (3/89), debutando su glorioso paso por la revista, Darko, Karto, Edgardo Falcón Bañados, quien colaboró en *Mawa* según se indica, Christian Pérez, Roback –Rodrigo Barraza– (quien no oculta su admiración e inspiración en Juan Giménez como se ve en múltiples viñetas y diseños de naves), Stuka (en su única colaboración tomando prestado dibujos de varios comics extranjeros para hacer el suyo), Udok, Martín Caceres, Gonzalo Martínez con su «Flor de Calidón», cómic dedicado al ilustre Máximo Carvajal en el núme-

ro 11 (11/89), Luis Castillo , Vicho (Vicente Plaza), Álvaro Cipagauta con su «Tomaz», el pingüino que lucha por la ecología, Jorge Aguilera, Muppet, Nelson Soto, Vanard, RTP, Ferocius con sus adolescentes cachondas, dibujante llegado desde México, Joaquín Tagle, Ricasso, Kristo, Richie, Marco Ayala, Jaime González colaborando con Felix Vega, Félix Albert, Juan Faúndez, Asterisco, Pato Villegas, Jota+Ce, Duran y M. Fernández, quien se dastacaría con su «Burbunauta y el himno amoriano», trabajos iniciáticos muy bien ilustrados, Luis Zúñiga, Claudio Cortés, Mauricio Herrera y Seba. También se publicó material extranjero como el de Bilal, Le Clerc, Manara y Moebius por citar algunos. La revista dio preferencia a los dibujantes nacionales quienes se encargaron de la mayoría de las portadas. La última fue dibujada por Mauricio Herrera con su personaje Skull de su saga «Agnus Mancer». La revista mantuvo la calidad de impresión a lo largo de su vida editorial, incluyendo en algunos números páginas en colores además de sacar un especial póster en diciembre de 1988 y tarjetas en diciembre de 1990. Un hecho curioso resulta la colaboración de Rojas quien plagia un antiguo chiste mudo de Aragonés aparecido en revista *Mad* a comienzos de la década del setenta, donde Batman raya una pared indicando que Clark Kent es Superman como se ve en el número 9 (8/89). Con algunos problemas la revista pudo aumentar su tamaño en el número 17 (7/9/90) y rediseña su logo. Con esa apariencia llegaría hasta el número 34 (10/94) su última edición. La revista organizó eventos, concurso de comics en 1992 el cual ganó el hoy destacado dibujante porteño Miguel Sánchez Arenaldi

Figura 4: *Trauko*. La más emblemática de las revistas del período de gloria del cómic nacional de fin de siglo. Queriendo imitar la estética y postura española su editor logra tanto el rechazo de la pacata sociedad chilena como el respeto de los comiqueros, aunque no se libró de cometer algunos errores que le costaron la continuidad en el mercado.

(Abbay), quien ha cimentado su carrera como caricaturista en el diario *El Mercurio* de Valparaíso. Revista *Bandido* publicó álbumes especiales con la obra de dibujantes nacionales como Juan Faúndez («Vampira») Martín Cáceres («Lebbeus ARN») y Jucca («Anarko»), y mantuvo bien informados a sus lectores (pues su propuesta era más tradicional que la de su compañera *Trauko* con las noticias del medio y reportajes amenos, y entrevistas muy interesantes como la única que se le había hecho a Máximo Carvajal a la fecha, la que se puede leer en *Bandido* número 3 (9/88). Gracias al mediano éxito de la revista Javier Ferreras Licci dio vida a su Visual Ediciones, donde pudo aplicar hacia el final de la revista la tecnología digital para di-

seño e impresión, editorial que ayudaría a lanzar la obra de nuevos valores de la historieta nacional. Sin embargo uno de los grandes problemas de la revista fue la selección de sus portadas, que no siempre eran las de mayor calidad gráfica lo que la competencia siempre le recriminó. *Bandido* instituyó el reinado de las revistas de comics estilo europeo, pero luego decayó este modelo y vendría el tiempo nuevamente de las revistas de personajes como en el mercado norteamericano.

Abril: *Trauko*, revista de aparición mensual, editada por Trauko Fantasía, comienza su polémica vida editorial ya que pretendía, en sus propias palabras, *descartuchar* el medio historietístico en Chile además de revitalizarlo. Pedro Bueno y Antonio Arroyo fueron los dos iberos tratando de traer la movida española a Chile mediante una revista de comics de calidad la cual se lanzó en El Café del Cerro desde donde se envió al cielo un globo gigante con el nombre de la revista, hecho que se haría tradición en los aniversarios de la revista. En formato magazín con portadas en colores y material en blanco y negro, incluyendo páginas centrales en colores en un comienzo, cobijó los comics de autores extranjeros como Moebius, Margerin, José Muñoz y Carlos Sampayo, Daniel Torres, Corben, Jorh, Shelton, Wally Wood, Bernet, Juan Jiménez, Bilal, Magnus, Tomi, Kimura, Rand, Pratt, Carlos Trillo y Enrique Breccia, Will Eisner y Manara. El número uno contó con la expresiva portada de Hiza (vocalista del grupo musical Parkinson) y Macek y siempre en 60 páginas se contó con destacados dibujantes nacionales para los comics y las portadas. Ellos fueron Martín Ramírez con su emblemático «Checho López», un chileno que reflejaba los dramas de la clase media baja, Marcek, Hiza con su «Meltor y Vando», Kunely, Peñaloza, Vicho, Karto y Bennet con su «Amarillo Flipper», Leo Vidal, Bennet y Nena junto a Karto para dar vida la popular «Kiki Bananas», o Karto en solitario con sus «Mokos lokos», dos *skinheads*, «Plaga y Kaka», castigados por Dios al ser transformados en mucosa, Clamton con su singular «Qumz», Patricio de La Cruz, Horacio Estay, Edgardo Contreras, Huevo Díaz y Yo-yo con su «Canuto Bombero», «Bogy Servicio Espacial», Trauko –Carlos Calavera– junto a Leo Prieto en el guión o «Tíos de acero», Paty que junto a Vicho recrean a «Little Nemo», Andrés Leal, Marcela Trujillo, Sergio Contreras, Felva, Lautaro Parra con su popular «Blondi», Naino, Pato González, René Poblete, Pedro Álvarez, Mario Rojas, Toño, Cárdenas, Fernando Allende, Divo, Germán Gabler, Juan Faúndez y Fuentealva. La revista contó desde el primer número con notas, informaciones del ámbito y la sección sobre la historia del cómic que duró algunos números, «Criticón» donde Jorge Cavada analiza los comics y otra llamada «Naftalina» en la cual se recordaban autores y sus creaciones o bien revistas chilenas. El primer evocado fue el argentino Mazzone con el «Señor Gerente y Pilucho» de Alhué. Le siguieron «Manilong» de Percy y la revista *Pobre Diablo*, *La Revista Cómica*, *El Peneca*, *Topaze*, *Okey*, *La Chiva*, *La Firme*, la mismísima *Trauko* al cumplirse un año de vida, celebrando el hecho en la salsería Maestra Vida, como se reportea en el número 14, en que aumenta a 64 las páginas de la revista y se da el resultado

del concurso de fanzines y presenta la última sección de «Naftalina». También en algunas ediciones se regalaron calendarios, tarjetas y pósteres. Como medio de difusión y de espacio para los dibujantes jóvenes se organizó en el primer número el concurso de guiones, cuyo ganadora no contó con el apoyo de los lectores. A esta iniciativa le seguiría el concurso de fanzines a comienzos de 1989, evento responsable de generar colectivos que serían semilleros de futuros talentos, y luego vendría un concurso de comics anunciado en el número 16 que sería ganado por el viñamarino Víctor Jara con su historia «Sprait», resultado dado en mayo de 1990. La revista también apoyó encuentros de comics que se popularizaron desde finales de 1987. Bajo el alero de *Trauko* se publicaron álbumes monográficos, siendo el primero el dedicado a «Checho López», al que seguirían el de «Clamton» y el de «Blondi». La postura rupturista de la revista con sus comics agresivos y altamente eróticos y explícitos le trajo el repudio de ciertos sectores conservadores. Hechos puntuales fueron el atentado incendiario a la imprenta Tamarcos, que sólo actuaba como impresor, al salir el número 16 a la venta lo que trajo el retraso de esa edición según se informó en el número 17. El caso más sonado fue el grito en el cielo que puso la iglesia al ver la luz en el número 19 el cómic de los gatos Afrod y Ziaco, quienes presenciaban el nacimiento de Jesús, situación descrita crudamente en una historia titulada «Noche Güena» guionizada por Huevo Díaz y dibujada por Marcela Trujillo, trabajo que generó una polémica abierta y la estigmatización de las revistas en general. Se cuestionó la necesidad del cómic y de las revistas que se estaban editando en ese momento. La siguiente edición sería requisada y los editores de la revista fueron declarados reos, se dictaron 41 días de prisión conmutables por firmar el libro en el Patronato de Reos de Santiago por un año, además de multas pecuniarias. El clima inquisidor no mermó las ganas de seguir publicando y la revista recibió el apoyo de sus lectores y varios grupos rupturistas, pero el daño ya estaba hecho y la historieta se asoció a sexo y violencia. Pero en vez de mejorar la revista comenzó a publicar comics de dudosa calidad por lo que los lectores reclamaron. La revista anuncia en el número 36 que se tomaría un receso para volver mejorada. Sólo llegó hasta el número 38 en julio de 1991, terminando una etapa memorable en la historia del cómic nacional.

Primera quincena de junio: *El Bisturí de Papel* fue una revista quincenal que varió su formato y cobijó humor y periodismo político, y que sólo llegó al número dos.

Segunda quincena de julio: *El Estilete de Papel* fue la continuación de *El Bisturí de Papel*. Comenzó con el número 3 y alcanzó el número 30 el 17 de enero de 1990 siendo editada por RGA.

Agosto: «Atención Chile» fue un recopilatorio de la obra del dibujante el Gato, que publicaba en la revista *Cauce*.

Agosto: «Nones» fue un recopilatorio del humor de Hervi, que en nueve capítulos reúne chistes políticos por temas. El libro fue una publicación de Ediciones Hoy y Atena.

17 de agosto: «La Bande Desinée», muestra de comics que se realizó en El Centro Cultural Mapocho ubicado a los pies del Cerro Santa Lucía. La exhibición que se prolongó hasta el 3 de sep-

tiembre, contó con la presencia de los destacados historietistas de la época como Karto, Máximo Carvajal, Vicho, Leal, Yo-Yo, Juan Vásquez y otros. También se pasaron películas afines como «El Gato Fritz» y se presentaron grupos musicales. Para la clausura se realizó una gran fiesta. Apoyaron la iniciativa el diario *La Época*, revista *Apsi*, Grupo Proceso y Cecinas Winter.

Septiembre: *Thrash Comics* número 2 de Jucca ve la luz. En 26 páginas con impresión en blanco y negro en edición limitada se muestra un nuevo enfrentamiento entre *punks* y *thrashers* con la aparición de personajes de la mitología y cultura popular como Yoda, Robocop, Cilones, Rambo, Ozzy Osbourne. La historia fue una metáfora, una alegoría de lo que sucedía en Santiago centro cuando los metaleros se reunían y la policía actuaba.

Octubre: *Demcrom Metal*, fanzín con comics metafísicos de Juan Bruce y Adam editado en Antofagasta.

Noviembre: *El Huaso Ramón*, revista magazine con el personaje de «Vicar» en colores en una edición con tapas de cartulina de 44 páginas reproduciendo trabajos en colores editada por E.M.E. S.A., bajo la dirección de Germán Eckholt. En la portada reza «En este país quién más, quién menos, todos algo de huaso tenemos, señores» y además de comics presenta textos sobre el folclor siempre en tono humorístico.

Noviembre: *Don Pato: Humor pa'to da la Gente*, revista de Ediciones La Gente y que imprime Alborada. Se lanza en la Taberna Capri. Colaboran escribiendo Alejandro Hales, José Aldunate, Gregory Cohen y Poli Délano, entre otros. De aparición mensual la revista de tamaño tabloide llega sólo hasta el número 9 (12/89), dirigida por Freddy Durán junto a Patricio Palomo como subdirector. Entre los dibujantes que participaron en la revista estuvo Nakor (Mario Navarro Cartes).

Noviembre: *Alacrán, Historietas de la Gran Aventura*, publicación bimensual de Editora Condell S.A. idea de Patricio Girón, quien fallecería en diciembre de 1990. Las revistas de 64 páginas en blanco y negro, portadas en cartoné en colores eran ilustradas a veces por chilenos como en los números 1 y 6 de Rodolfo Paulus y la 9 de Roback (Rodrigo Barraza). La revista incluía comics nacionales y extranjeros. En lo nacional destacan «La gruta del tesoro» (Juber), «Día de águilas» (Roback), «Historia de la aviación» (Máximo Carvajal). En el material extranjero cabe destacar la aparición del cómic «El rito» de Sauri el cual había sido plagiado por Félix Albert y publicado en la revista *Ácido* número 0. Otros autores de renombre que engalanaron las páginas de *Alacrán* fueron Alberto Breccia, Hugo Pratt, Alfonso Font, como los de mayor renombre. El último número en aparecer fue el 11.

Diciembre: *Asteroide, Historietas de Fantasía y Ciencia Ficción* fue otra publicación de Editora Condell bajo la dirección de Carlos Eckholt en el mismo formato de *Alacrán*, con 64 páginas en blanco y negro y tapas de cartoné y de aparición bimensual. Las portadas también cobijaron arte nacional como la primera en que ilustra Félix Vega, Guillermo Varas –Guivar– en la 2, la 4, 5 y 6 por Rodolfo Paulus, Roback en la 7 y 9. Dibujantes nacionales que colaboraron con comics en la revista fueron Máximo Carvajal con su excelente «Fuga hacia el comienzo» (no. 1), planteando una para-

doja temporal en el origen del hombre, «Aquella muralla a lo lejos de la serie onirismo ciclópeo» (no. 2) donde también está presente el ciclo infinito; Rodolfo Paulus, Gonzalo Martínez con su fantástica historia «No te verán ni la sombra» (no. 1) y «Esos peligrosos 300 metros» (no. 2), Sergio San Juan, Félix Vega y Marco Ayala, Peñaloza, Joel y Lautaro Parra. Desde el número 6 la revista sólo publicaría comics extranjeros como la genial saga «Jeff Hawke» de Sydney Jordan, «Garth» de Frank Bellamy y los trabajos de Fernando Fernández y Solano López entre otros insignes dibujantes foráneos. El último número en aparecer fue el 11.

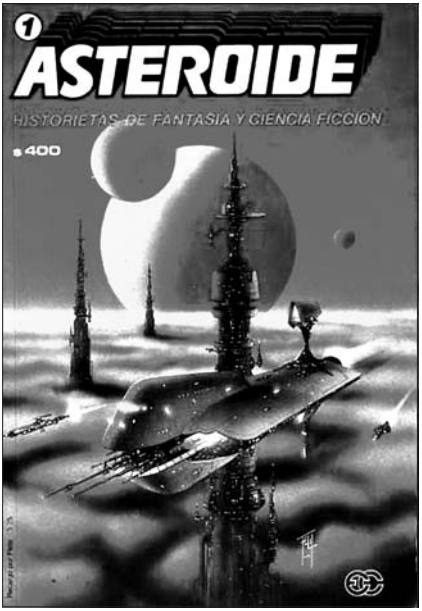


Figura 5: *Asteroide*. Aprovechando el éxito de las publicaciones de historietas a finales de la década del ochenta, un editor apuesta a publicar material extranjero de gran calidad dando a veces cabida a los autores nacionales. *Asteroide* estaba dedicado a la ciencia ficción, mientras que su compañera *Alacrán* al género de aventura.

1989

En este período en el sur de Chile se gestaban los fanzines *El Argonauta* de Valdivia y *Mefistus el Héroe de Nuestra Época* de Eduardo Elorza y Walter Velásquez distribuido en la Universidad Austral y que alcanzó siete números. La revista para adultos *Tiburón*, dirigida por Joel Espinoza o bien Jaqueline Hijazin Rabi, editada por Soledad Bustos Ibarra Ltda. y más tarde Apronta Ediciones e impresa por Mantor, cobijó los dibujos de Panqueque el Mago, Guidú, Loren, Eduardo de La Cruz, Joel con su «Barrio La Vega» con los personajes Don Rolo, Panchito y Pérez el curahuilla, o el «Abuelo Vitaminas y su nieto Willy»; y a Peñaloza con «Latita de amor», una robot muy cariñosa. La revista de 32 páginas y a dos tintas, dejando el color para portadas y pósteres deja de editarse en 1991. *El Huaso Ramón* número 2 ve la luz a comienzos de año editada aún por E.M.E. S.A. en el mismo formato del primer número con 40 páginas, reproduciendo chistes y textos del genial Vicar. *Barrio Sur*, fanzine de Christian Gutiérrez (Christiano) junto a Miguel y Rodrigo Higueras significa el debut del personaje que más tarde se haría popular: Pato Lliro. Malatesta firmando como Bwana comienza en la revista *Triunfo* sus viñetas de humor futbolístico. *Quirquincho*, revista para adultos es otra publicación que aprovecha el tiempo de bonanza para las publicaciones nacionales. *Roboteka, el Robot Karateka* es una revista que alcanza tres números y presenta las aventuras de un androide que se enfrenta a los más destacados exponentes de las artes marciales, pero en versión

parodia: Charquie Chan, Kuan Charcha Cain y Brut Lee. De complemento vienen las andanzas de *Pinganinya el Ninja* y una serie sobre la presencia extraterrestre en la historia humana. La revista donde dibuja Covich, de 32 páginas en blanco y negro con portada en colores es editada por Impresos Nova. *Barbie, tu Revista*, fue una publicación que usó fotonovelas copn participación de los modelos de la popular muñeca de Mattel como actrices de las historias. De aparición mensual dura hasta marzo de 1995. Publicó la singular revista Editorial Andina e imprimió Editorial Antártica. *La Chuchoca* fue una revista para adultos dirigida por Joel Espinoza y de Ediciones Molino y Dipunor. La revista de 32 páginas a dos tintas traía fotos eróticas pirateadas de revistas importadas, notas sobre el sexo y otras de humor pícaro, además de los comics de esta temática. Dibujantes que colaboraron en la revista fueron Mario Igor, Falopio, Joel («Los Burros Ninjas, Tulus, Emilio, Max, Johny», cómic en colaboración con Cejas, donde los animales comen feca extraterrestre y se transforman en unos libidonosos defensores del orden. Otro trabajo del dibujante fue el «Abuelo Vitamina», quien siempre levanta a las conquistas de su sobrino haciendo gala de su capacidad sexual y declarando su eterna devoción a Deportes Iberia. «Don Rolo», líder de un grupo de patanes como el grandote y torpe Panchito es otro de sus trabajos, Dan (Lo Chanchullo, un pueblito como el suyo), Kristo, Máximo Carvajal («El señor Cabeza de Water» donde firma como El Mesmo las aventuras de un despreocupado señor que tras quedar con una taza de baño en su cabeza se hace pasar por un tranquilo pensionista con la cabeza vendada que lucha contra el mal en su personalidad secreta), Karnal, Loren, Frank, Nano, Moro, Panqueque el Mago. La revista tuvo ediciones especiales dedicadas al «Abuelo Vitamina». Se publicaría en forma irregular hasta 1996. Lugoze comienza a trabajar en el programa político de Televisión Nacional «La hora de», con la conducción de Igor Entrala, donde se entregan dos caricaturas a los invitados, una de ellas realizada en el transcurso del programa. Lugoze renuncia el 3 de marzo de 1990 cuando sale el director de TVN, ya que el dibujante es militante de derecha. *La Salsa* fue una revista erótica de humor del dibujante Tom, al igual que *Picardía*, del mismo dibujante. María Inés Aguirre cumple diez años como directora de la revista *Condorito*. *La Escalera* suplemento del diario *La Tercera*, publica la página de «Toño Clicker», un fotógrafo que recorre el mundo, cómic dibujado y acuarelado por de La Cruz. La página aún se publica en julio de 1993.

Enero: «Muestra de comics» se realiza en el Centro Cultural de Valparaíso con la participación de dibujantes chilenos. Además de exhibir originales se vendieron revistas y se dieron charlas. Las revistas *Trauko*, *Bandido* y *Matucana* apoyaron el encuentro en esta heroica época.

Enero: *Cloaca*, fanzín inspirado para el concurso de la revista *Trauko*, alcanza 15 ediciones hasta 1990, publicación en la que destacan el trabajo de los hermanos Peña, Kobal y Kampf. La marginal revista fue uno de los tantos semilleros de importantes historietistas nacionales.

Febrero: *El Cuete, lo Peor del Chilean Cómic* fue una irreverente revista

dirigida por Patricio Zamora. La genial portada de este número estuvo a cargo Marcelo Poo y la contratapa a cargo de Zeta. Dibujaron en la revista El Anónimo, Zamurai y Señora, Máximus y Siso, Nikomicin, P. Gris y Zeudónimo, Anafe, Emepoo (Marcelo Poo) Zarza, Pezeta, Don Nadie, Enene, Juan Zutano y Santo Zatán. Destacable es la presentación de la revista en 60 páginas de lujo y formato magazine con material en blanco y negro donde se plasma la rabia contra el sistema en expresivos dibujos donde sobresale Poo y se presenta un extraño personaje, el Bolsa, agente encubierto muy *sui generis* dibujado por Pezeta y Don Nadie.

Marzo: *Kagaziki* número 1 aparece, siendo realizada para el concurso de fanzines organizado por revista *Trauko*. La revista de 24 páginas en blanco y negro en formato carta creada por Cristian Díaz y Mauricio Cifuentes tuvo distribución en las universidades de Valparaíso. Se enviaron algunos ejemplares a Santiago vía intercambio con los dibujantes capitalinos. Además de crípticos comics se incluyó una extensa nota al origen del cómic *underground* en Estados Unidos y datos históricos del cómic mundial.

12 de abril: *Barrabases* vuelve a quioscos en su cuarta época con aparición quincenal. La actual edición incluye biografías de famosos futbolistas, además de las divertidas historias del equipo de fútbol. La revista fue iniciativa de Publicaciones GyG Ltda. y se editó en el formato tradicional de 32 páginas en colores. Fue impresa en Editorial Barcelona y luego en Alborada. En este período el dibujo es más estilizado y la mayoría de los personajes se mantienen recreándose antiguas tramas con ya vistos personajes secundarios. La periodicidad de la revista se irregularizaría hacia 1998, teniendo como referencia el número 175 (9/10/97) y el 183 (7/7/98), con algunos *lapsus* a finales de la década por encontrarse enfermo el autor. En los números aniversarios se obsequiaría como suplemento las rediciones de los números 1 y 2 de la primera época de la revista.

18 de abril: *Duck Tales: Pato Aventuras* fue una revista con material Disney en una edición conjunta de Editorial Tucumán y Editorial Pincel. La revista fue impresa en los talleres de Lord Cochrane.

Mayo: Fundación Lukas toma vida gracias a particulares como Beltrán Urenda y Eugenia Garrido teniendo sede en Cerro Alegre, donde se preserva la obra y pensamiento del recién fallecido Lukas.

Mayo: *Catalejo, Cómic Made in Valparaíso* revista que tuvo como editores a Ariel Pereira, Bonaparte (Radié Silva) Jucca y Marcelo Novoa, identificándose como Centro de Investigación y Artes Visuales. La iniciativa porteña publicó los comics «Retroexcavación» de Pereira, «Berlín 77» de Sorfa, «El visitante», «El vivir para matar» y «Última misión» todos de Jucca, «255638», «Esquizo», «El bar de Einstein» y «11 p.m.» todos de Bonaparte, un cómic pirateado de Jesús, un trabajo gráfico de Freddy Zeballos en las páginas centrales, «Oscuridad» de Ve Jota. En lo técnico la revista tuvo una portada a dos tintas con ilustración de Ariel Pereira (profesor en la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha que había estado viviendo en Alemania), 48 páginas en blanco y negro y un tiraje de 500 ejemplares. Además de las historietas

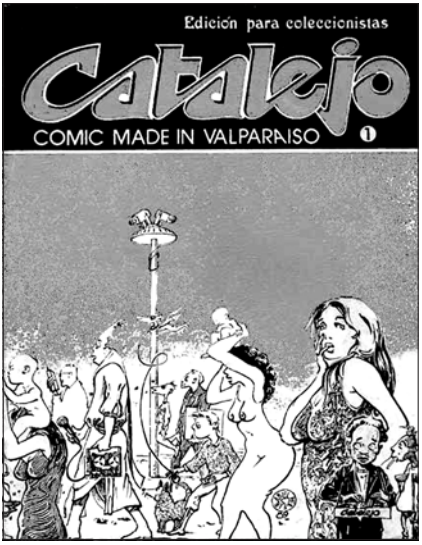


Figura 6: No solo en la capital de Chile se daban instancias editoriales. En las regiones, en este caso al quinta región y más específicamente la ciudad de Valparaíso, los dibujantes hacen enormes esfuerzos por autoeditarse y logran material de calidad que hoy es ya legendario y muy escaso.

la revista contó con ensayos como los de Víctor Rojas sobre la «Cueva del chivato», un extracto de un libro de Javier Coma y una entrevista a Jucca.

Junio: «Cartas al azar» fue una antología de la nueva poética editada como mazo de naipes con ilustraciones, proyecto producido por Verónica Sondas y María Teresa Adriazola con dibujos de Gonzalo Martínez, Udok y Martín Cáceres.

6 de julio: *El Carrete: un semanario el descueve que sale los jueves* fue una revista en formato grande con aspecto de diario para luego tener portadas en colores e interior a dos tintas en donde se dio énfasis al mundo musical y los intereses juveniles. Director de esta revista fue Francisco Conejera. Se lanzó oficialmente el sábado 8 en el gimnasio techado de San Miguel con las bandas Tumulto, Massacre, Warpath y Fulano. La revista comienza a publicar comics y luego tendría un suplemento llamado *La Mancha*, que reúne los comics con las temáticas juveniles, publicación que se independiza pronto. Karto y Francisco Mendoza son algunos de los colaboradores. Editó la representativa revista Carrete Producciones, y alcanzó el semanario 50 números en agosto de 1994 y organizó eventos para los jóvenes capitalinos y de regiones.

26 de julio: *Apsi Humor*, suplemento de la revista de oposición *Apsi* que reúne humor político y llega a publicarse hasta el 16 de noviembre de 1989, justo para el tiempo de las elecciones. Entre sus dibujantes estaban Guillo, Rufino (Alejandro Montenegro Gallardo) y Hervi.

13 de agosto: *Topaze, el Barómetro de la Política Chilena* vuelve en su segunda época dirigida por Jorge Montealegre amparado por el diario *La Tercera* cuando lo presidía Arturo Román Herrera. Respetando el aspecto de la mítica revista y nutriéndose del clima político de la época, las portadas contaron con los dibujos de Eduardo de La Barra, obras enmarcadas en borde rojo para ya hacia el número 200 estar a margen reventado y aparece un cartucho indicando la autoría de Coke. Dibujaron en sus páginas Goy (Luis Goyenechea Saavedra, hijo de Lugoze, con su personaje «El caballero» –Pinochet–, las contratapas, Don Pato-Patricio Aylwin), De La Barra (Moya, los chistes de las páginas centrales) Carso (El Conde-Gabriel Valdez-, Verdejo y Machuca) Jorcar (el otro yo..., don Lalo y su Bandita) y Nakor, además de chistes varios de los autores sin presencia regular y las consabidas parodias a la carte-

lera de cine con los políticos como protagonistas. Escribieron Jorge Montealegre y Raúl Rojas, y en *Topaze* se mantuvo la sección clásica «Los chismes de Peggy». La revista deja de editarse en el número 364 (15/09/96).

22 de agosto: *El Loro, La Política a Todo Humor*, revista semanal de humor político, una de tantas, surgida a raíz del momento en que el país vivía próximo a las elecciones presidenciales luego de 18 años de gobierno militar. El semanario de 32 páginas y a dos tintas fue dirigido por Guido Vallejos con Producciones G. y G. Limitada, y contó entre sus colaboradores a Carlos Cárcamo («Mi general» y «Lorenzo el loro»), De La Cruz, Carlos Miranda, Guivar, Basurto, Devilat (Helmut), Guidú, Carso («Raquelita», «El Chasquilla» y «Don Pato»), Fontanarrosa (argentino) García, Nilson y Landrú (argentino) en los dibujos. Escribieron en sus páginas Galo, Ernesto González, Alex Estay, Donald Bello, Juan Bley, Carmen Imperatore, Keko, Roberto Gómez, S. Rabanal, Colombatti y Cata. La publicación que tuvo como mascota a un loro fue su último número el 26(20/2/90).

Septiembre: *Thrash Comics* número 3, fanzín del genial Jucca hace su aparición en una edición mejorada. En esta oportunidad los duros van a *Sábados Gigantes* y dejan la grande en su descontento con el sistema y los *truchers* (los falsos *thrashers* que desvirtúan el movimiento) y por sobre todo tratan de vengar a los insultados Necrosis que tocaron o casi lo hicieron en el programa real donde el famoso animador no les dejó tocar como correspondía burlándose de ellos. La edición de 26 páginas en blanco y negro regalaba un *sticker* o autoadhesivo del grupo metalero Exploited.

Octubre: *Catalejo* número 2, de 72 páginas incluyendo tapas, hace su aparición ilustrando la portada en blanco y negro «Pato González» con su más conocida ilustración: «Barparaíso». Comics de este número fueron «Pioneer» y «Esquizo» de Bonaparte, «Berlín 77» de Sorfa, «El Trole» de Nelson Díaz, «La zona» y «Otra visión» de Ariel Pereira, un pirateo a Richard Corben, «Anarko IV» y «Anarko IV 1/2» de Jucca, «La selva» por Hugo Robles (hoy dedicado al cine), «La rutina» y «Extra» de Ve Jota, «El perro» y «El otro Valparaíso» de Vitró, «Está Tánax» de Richie, tiro y retiro de Ariel Pereira con ilustraciones de un corto animado. Además de las historietas viene un reportaje al «Centro de investigación» y «Artes visuales», fotografías de Suecia de Marcos Pereira y Cristian Ortiz con el título de «Alquimia gráfica», poesía de Moro, estampillas de regalo además de la reproducción de las portadas en papel amarillo, el mismo que reúne información de las publicaciones de la zona en un anexo.

Octubre: *Papaya*, revista para adultos cuyo director es Rómulo Fuentes y es editada por Sociedad Ediciones Molino Ltda. La revista traía fotos de mujeres desnudas en sugerentes poses además de notas sobre el erotismo y el sexo en general, así como notas de humor pícaro y los comics como: «Druk el mercenario» (guión de Adrián Roca y dibujos de Luis Sepúlveda sobre extraños seres libidinosos), «Papayita» de Guivar sobre la vida en la oficina, «Quilico» por Pepe Atenas sobre las costumbres mapuches, «Bolaf el vikingo» y «Thulagar Ray», un gladiador galáctico, ambas de Adrián Roca y Mario Igor, «Latita de amor» de Luis Peñaloza.

Otros dibujantes que participaron en esta revista fueron Gabriel Espinoza, Hildegardo Igor, Cornejo, Manuel Cárdenas, Cristian Muñoz, Desiderio Arenas, Cheche, Lojoneco, Mc Laud, Joel Espinoza, Máximo Carvajal, Antón y Nacho. En las 40 páginas a dos tintas dejando el color para el póster central con fotos sacadas de revistas eróticas norteamericanas las que también ocupaban las portadas la revista se edita hasta mediados de la década del noventa.

Octubre: *El Humanoide*, revista de humor político dirigida por el legendario Hernán Millas. La revista nace de la inquietud del político Sebastián Piñeira, quien deseaba resucitar *Topaze*; pero la negociación por la marca no fructificó, y según la idea de Hervi, la revista adoptó el nombre de *El Humanoide*. Esta revista, que cobijó preferentemente caricatura política, contó entre sus dibujantes a: Azarías, Emiliano Muñoz Zúñiga, Danny, Grondona White, Guillo (Guillermo Bastías Moreno), Hervi, Mc Laud, Nakor, Palomo, Peli, Quino, Tabaré y Themo Lobos. Los comics eran siempre chistes sobre los políticos relevantes del momento en un par de viñetas. Escritores del acontecer político en la publicación fueron Andrés Heusser, María Eugenia Oyarzún, Carla Ruiz Tagle e Igor Entrala entre otros. Como la mayoría de las revistas de este tipo de humor, tuvo breve existencia y sólo llegó al número 17 (9/90). La revista en colores de 32 páginas y de aparición irregular fue editada por la Sociedad Editorial los Andes S.A.

Octubre: *Acertijos*, suplemento dominical de ocho páginas del diario *La Tercera* comienza a incluir juegos que reproducen viñetas de comics extranjeros, los cuales eran reseñados al pie dando la idea de que el encargado de hacerlos era un coleccionista o aficionado al *noveno arte*. Además de las entretenciones ingeniosas se publica una sección llamada «El graffiti» donde se habla de comics y personajes de ese mundo. Historietas publicadas en el semanario fueron «Maldades de dos pilluelos» de Joe Musial del año 1969 y «Olafo el vikingo» de Dick Browne, ambas en colores. El suplemento organizó concursos en la temporada de verano y dejó de aparecer a mediados de 1990 reduciendo el número de páginas y el tamaño de reproducción de las páginas de comics.

Octubre: *100%* fue una revista para adultos de corte erótico dirigida por Eduardo de La Barra. Publicó regularmente minirrevistas con comics pícaros. Se sigue publicando irregularmente.

Octubre: *Ricuritas*, revista de humor editada por Tom, quien dibuja a «Paty la nudista», personaje que comparte las páginas con chistes ilustrados importados y los nacionales de Loren. Ricuritas se editó con 32 páginas impresas en tonos sepia por imprenta La Nación y no llegó a la media docena de números.

Noviembre: «Condorito» sale en video con 66 de sus chistes animados exhibidos en Canal 13 a comienzos de la década del ochenta.

Noviembre: *Don Pato, Bueno para Todos* fue una revista de Ediciones La Gente que en gran formato alcanza nueve números en diciembre de 1989.

4 de noviembre: *Desafío al ingenio* es un suplemento dominical y luego sabatino del diario *Las Últimas Noticias,* que además de juegos de ingenio para el fin de semana trae comics y debuta con la plancha dominical de la década del

cuarenta de «Batman», aprovechando el lanzamiento de la superproducción «Batman» de Tim Burton, y además trae a «Calvin y Hobbes», los que ya venían publicándose en el suplemento sabatino del citado diario. Le secundan «Don Brutus» («Born to Loser»), «Bronco» y «Animalitos locos» en lo extranjero. En lo nacional traía los comics enigma de «Nick'omedes» de Luis Cerna, «Condorito» y «Coné». En el año 1990 aparecería la plancha dominical de «Dick Tracy», anticipando el estreno de la superproducción «Dick Tracy» con Warren Beatty y Madonna entre otras estrellas del cine. En este formato alcanzaría 211 números (30/10/93) siempre con ocho páginas en colores incluyendo las tapas.

Figura 7: En medio de las irreverentes publicaciones aparecen muchas otras dedicadas a los mas pequeños de la casa. Pero no sobreviven la batahola generada por este renacer de la historieta chilena. Aunque homenajeaban la desaparecida revista *Mampato* y por defecto *El Peneca*, *Cachipún* no tuvo llegada.

Diciembre: *Cachipún* es una revista de Ediciones Molino e impresa por Alborada de aparición quincenal en formato apaisado en colores en sus 32 páginas, incluyendo las tapas. El director de esta iniciativa fue Máximo Carvajal. En la editorial se hace notar el sempiterno fantasma de revista *Mampato*, al querer llenar el vacío de las revistas para niños y jóvenes, pero hay un desfase entre los que se ofrece y lo que se quiere. Material que se publicó en esta revista fue «El principito», adaptación de Udok con dibujos de Gonzalo Martínez, «Dina y Nino en la tierra de Mu» de Máximo Carvajal, una nota homenaje a Coré, nota sobre la prehistoria, «Ralf!» por Mc Laud, «Chepe» y «Juanita la chinita» de Pepe Atenas, se enseñan manualidades, se habla de los mayas, cuento en páginas centrales con ilustraciones en colores de Mario Igor, la carrera espacial ilustrada por Martín Cáceres, «Dibuja con nosotros», lecciones por Máximo Carvajal, «Leonardo da Vinci», fichas de navíos de guerra chilenos en la contratapa ilustrados por H. Escobar. La revista no logra el apoyo de los lectores y alcanza sólo cuatro números dejando de editarse tempranamente en febrero de 1990.

Diciembre: *Pichikata*, fanzín de comics irreverentes creados por Asterisko que en su primera editorial se proclamaba como «el orgasmo oficial de la expresión gráfica». Colaboraron en este humilde fanzín de 20 páginas en blanco y negro, tapas incluidas, Criyo imitando el estilo de Yo-Yo, Banano con «La paja mata», Astersiko con «Mujer, siga la flecha» y «Luz, cámara, acción» junto con la portada, Wacatatantatán con «Otro ladrillo en la muralla» y Kristo con «Huevá extaña». Incluye esta edición una nota a los Políticos Muertos, banda musical chilena.

1990

El Patito de Roberto Tapia (Tom)

vuelve a ver la luz con revista propia editada por Dipunor, dirigida por Guillermo Rojas G. bajo licencia Tom, reditando el material original en el mismo estilo de *Condorito*. Las tapas de esta revista presentaban tres chistes y en la contratapa sólo uno, reproduciendo originales acuarelados y contrastando con el uso de dos tintas en el interior. *Batalla Comics* es un pequeño fanzín sobre el Heavy Metal y comics realizado en Antofagasta. La revista de 24 páginas en colores *El Cobre Chileno* de Themo y Ricasso (Ricardo Alvárez) con textos de Francisco Galdames basado en la investigación y documentación de Roberto López y Vicente Pérez se publica como material didáctico. La revista en colores sobre la minería en Chile es editada por Reti Ltda. Se debe indicar que Themo ha ganado el Gran Premio del VIII Salón Internacional del Cómic de Barcelona. *Anarko* número 1. Tras publicar las revistas *Thrash Comics* 1 al 3, Jucca edita en un formato pequeño las aventuras del personaje principal que se hizo popular en las páginas de la revista *Bandido*. La obra estaba pensada en cuatro números mensuales con tiraje de 200 ejemplares numerados por edición, lo cual se concretó. Le sigue del mismo autor *Barsaman*, primera edición en formato fanzín de la parodia de Jucca al personaje «Batman», y que se presenta como *Cómic de Valparaíso* número 5, con introducción de Blas del grupo Betrayed. La revista de ocho páginas es impresa por Tacarigua. *Pepe Antártico* número 64 sale a la venta continuando su irregular vida editorial. Se editan los fanzines *Manoplilla* 1 y 2, realizados por los hermanos Peña, y *Jueves 15*. Otros fanzines aparecidos este año son *Hidra*, *Bazooka Joe* y *Megalópolis*, que logra dos números. *Kagaziki* número 2 de Cristian Díaz en solitario ve la luz este año. El mérito de este fanzín de comics e información es lograr que sus notas-análisis al desarrollo del cómic sean reproducidas en la revista *Bandido*.

Enero: *Pichikata* número 2 sale a la venta con el mismo equipo creativo conformado por Asterisko y compañía. El fanzín de 24 páginas en blanco y negro mejora la presentación que ahora aparece amparado por Ediciones el Mutante.

Enero: *Beso Negro* de Al Chancho Editores en su edición de verano sale con la famosa portada «A chupar la guagua», dibujada por Felva y que regalaba un condón gualala reciclable, reusable y multifuncional (que era en realidad una simple bolsa de helados). La revista en formato grande de 40 páginas a dos tintas dejando el blanco y negro para el interior incluyó comics irreverentes como los de «Condorito». La primera parodia titulada «Humanoide» nos muestra al personaje Condoro teniendo sexo con Chuchita mientras hacen ver esa carencia en la serie oficial. Acto seguido el pajarraco se ve metido en una protesta y pilla a su sobrinito Goné aspirando neoprén. Al quitarle la bolsa un carabinero le confunde con un distribuidor de droga para menores y le arresta tratándolo de humanoide. La segunda historia titulada «El terrorista» muestra a Huevo y Pepe Cortilona como agentes de inteligencia que llegan a la casa de Condoro a arrestarlo por su postura contestataria. Cortilona le vuela la cabeza a Condoro y luego es eliminado de igual forma junto a Huevo por Goné, quien encapuchado y

armado recita las típicas frases de los revolucionarios y se muestra como el terrorista que andaban buscando. Otro cómic memorable es «Mamut» dibujado por Felva, en una historia-metáfora sobre las protestas donde vemos simiescos hombres llevando a los motorizados de la policía a una trampa igual a las de los cazadores de mamuts, en que los carros son desmantelados. Le sigue el cómic «Me permite una consulta» por Yeti sobre los candidatos donde se postula a Batman ya octogenario, un cómic sin título de Cristian Ahumada sobre cómo hacer un cómic (*comif* en la historia), Jarry el Urba por Gatica en «El exorcista» que trata sobre una poseída de quien se saca al demonio y se le envía a un nuevo supermercado siendo una clara crítica al consumismo, «Silikon: los sudacas del espacio» por Lorca, «Amores a primera, segunda y tercera vista» por Cristian Murillo, «Kisco en: y llegaron bailando chachachá», cómic sobre *aliens* que carretean acá y forman un grupo *rock*. Además de las ácidas historietas se publican relatos como «Al primer respiro» de corte erótico al igual que «El polvo de la calle» y «Gomas por San Camilo», notas como la dedicada a la muerte de Robin por Andrés Tapia Urzúa desde Estados Unidos con fecha julio de 1989, otra titulada «Un lagarto japonés» sobre Godzila, Ultraman y esas viejas seriales, nota al *break* y el *hip-hop*, o la música y una titulada «Rambo XXIII» sobre la intervención norteamericana en Panamá. Como broche de oro viene la chica del mes que es un calendario de tres meses con la foto de una perra. Toño firma la potente ilustración de la contratapa del último número de la mítica revista.

Enero: *Piolín y Silvestre*, *Bugs Bunny*, *Porky* y *Pato Lucas* aparecen en revistas quincenales con material dibujado por chilenos en ediciones de 32 páginas en colores. Las revistas se publicarían hasta 1994.

22 de enero: *Matucana* (nueva época), comienza su último período a cargo nuevamente de Editorial Arrebatos. El director siguió siendo Alfonso Godoy quien no varió el concepto editorial de la revista en formato magazín con portada en colores y material en blanco y negro. El contenido lo constituían comics de factura nacional y uno que otro español como los celebrados «Historias de la taberna galáctica» de José María Bea y otros de Sánchez Zamora, Garcés, Horacio Casinelli, Miguelanxo Prado, Pascual Ferry, Miguel Ratera, Toninho. En lo nacional se destacaron Ricardo Fuentealba («El conde de Matucana»), Felva, El Gato, Udok, Lautaro Parra, Martínez, Nelson Daniel, Martín Cáceres, Karto, Bororo, Yo-Yo («Charly Atom» con guión de F. De Luca y Carola), Alejandro Albornoz, Eoin, Gonzalo Martínez, Tuxon, Hugo Robles, Ricardo Costa, Pato González y Joel Espinoza, entre otros. Las portadas estuvieron a cargo de Yo-Yo (no. 1 y no. 5), Felva (no. 2), Curro Astorza (no. 3), Albornoz (no. 4) y Pancho Alvárez (no. 6). Junto con el noveno arte se podía disfrutar de fotografía, poesía, notas varias. La propuesta original que ahora tenía distribución nacional dejaba atrás los tirajes de 500 ejemplares multiplicándolos por 10. La propuesta siempre alternativa de la revista no contó con el apoyo mayoritario ya que algunos trabajos, especialmente literarios, eran un poco elitistas y crípticos,

tratando de elevar el nivel intelectual de la publicación, el malestar se hizo notar en la sección «Correo» donde los lectores querían más comics y menos poesía o ensayos agresivos. Así entre aciertos y errores, amada y odiada *Matucana* apenas alcanzó seis números y desapareció para siempre la revista pionera.

Febrero: *Don Tato: humor pa'to-da la gente*, con el número 10 es la continuación de *Don Pato*, pero sólo llega a publicarse hasta el número 13 (3/90). La revista de formato tradicional estuvo a cargo de Ediciones Molino y la impresión de Alborada.

24 de marzo: I Muestra Internacional de Comics en Chile, evento organizado por revista *Trauko* y la tienda El Kiosco que se realizó en Vicuña Mackenna, junto a la embajada argentina, en un globo con capacidad para 2 000 personas el cual se repletó. Además de la proyección de imágenes con dibujos de consagrados internacionales y presentaciones de grupos musicales, se remataron originales de los colaboradores de la revista, instancia que generó pifias hacia el actor Alex Sissis quien hacía de martillero disfrazado como un *llanero solitario*, momento de tensión que Antonio Arroyo superó encarando al maleducado público.

11 de abril: «Checho López» de Trauko Fantasías recopila lo publicado en revista *Trauko*. El personaje de Martín Ramírez retrató el desencanto del chileno de clase media baja en un momento de cambios en el país. El lanzamiento de este álbum se hizo en la legendaria Piojera del Mercado Central en Santiago.

16 de abril: «Trauko y el Libro Café se toman Bellavista», fue un evento-celebración de los dos años de la revista *Trauko*, que consistió principalmente en una muestra de comics. Se extendió hasta el 22 del mismo mes.

27 de abril: «El testamento del doctor Mabuse», álbum de lujo con la adaptación en cómic de la película homónima de Fritz Lang de 1933 por los cien años del natalicio del cineasta austriaco. El libro de comics es lanzado en la sala Isidora Zegers, siendo editado por la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. La adaptación contó con el guión de Marco Esperidión y los dibujos de Juan Vásquez en una edición de 50 páginas con ilustraciones en tonos lilas y grises en un tiraje de 2 000 ejemplares en su primera y única edición. El resultado no fue del todo bien recibido por la calidad de impresión y la estética del dibujante. Pensando que la iniciativa tendría éxito se planeaba la edición de «1984» de Orwell con la adaptación cómic de la novela, iniciativa que no vio la luz.

23 de mayo: *Trauko* celebra su segundo aniversario en La Casa Consitución y hace entrega de los premios Trauko de oro a sus colaboradores. Como ritual se liberó un globo aerostático en la fiesta nocturna.

Mayo: *Caín: una Nueva Visión del Humor*. Fue una revista mensual de Ediciones Palacios en formato pequeño que contaba con chistes varios de factura nacional y extranjera, salida de los talleres de Imprenta Monsalve.

Junio: *Kichos*, revista quincenal de Editorial Arrebatos dirigida al público infantil y juvenil que contó con simpáticas portadas de Leal. La revista de aparición quincenal los días jueves y de 36 páginas en colores (tonos planos) en regular impresión en los talleres de Lytho

Art fue dirigida por Alfonso Godoy, al que secundaron Mauricio Salfate como director de arte y varios dibujantes nacionales como Karto y Bennett («Los éxitos monstruosos») Vicho («Organic»), Eoin, Yo-Yo («Kicho Rappo»), Ricasso («Mono Loco», «Querubín», un monstruo de Frankenstein duro de entender, «El chico Mardoqueo»), K.T.Y. («Capenusita») y Tuxon («Historias redondas») por citar algunos. Además de comics se publican reseñas de libros, cuentos, sección «Correo», poesía, chistes varios, juegos, dibujos de los lectores como Leo Ríos de once años que demuestra un muy buen nivel gráfico, como se ve en el número 3 de la revista. La importancia de la publicación radica en el enfoque estético que generó polémica, pues se fundaba en la estética feísta, ya que todos los personajes eran seres raros, monstruosos, y al tiempo en que salía a quioscos *Kichos* estaba el álbum de figuritas o láminas «Basuritas», y luego vendría el de monstruos famosos lo que se vio como algo nocivo para los niños que generarían empatía con lo terrible, anulando la sensibilidad. Se generó un debate público que terminó con la cancelación de la revista al verse afectadas las ventas. *Kichos* no llegaría a la decena de números.

19 de junio: «Clamton, historias, planetas, cerebros y átomos» de Claudio Galleguillos fue un álbum de lujo editado por Trauko Fantasía bajo la dirección de Antonio Arroyo con una introducción de Aloas Kino. El monográfico tuvo una presentación de lujo con tapa dura y termolaminada con 58 páginas en excelente impresión en blanco y negro, con diez historias ambientadas en los surrealistas mundos de Qumz, el Pharista y otros peculiares seres. El lanzamineto de la obra se realizó en las dependencias de CESOC.

Septiembre: *Raff*, revista de comics para adultos con las aventuras de «Raff de Albardán». En un formato grande con historietas en blanco y negro como «La historia de Jhonnie» de Mac Loud o «La cita» de Rafa Negrete la revista de 56 páginas no prosperó. Su director y representante legal fue Martín Oyarce G. Dibujaron Macella y su mujer KTY en los dos únicos números que tuvo.

Septiembre: *Cloaca* reaparece en un nuevo número 1. El fanzín santiaguino de los hermanos Peña y Roberto Hernández cuenta con la ayuda de Kobal (quien se encarga de la portada) Graff (encargado de la contratapa) Vega, Kampf, Nomasdago, Foster con Punk y Asterisko. Los hermanos también dibujan: R. P. realiza «Flight» y «On the Run». La edición de 16 páginas incluyendo tapas con dibujos en blanco y negro es en formato carta basado en fotocopias. Además de comics se incluyen notas como la que reseña al grupo The Doors, con un póster de la mítica banda.

Septiembre: *El Cuete* en su segundo número. La irreverente revista cuenta con portada de Poo y tiro en colores con «Macho» de Zamurai. Dirige esta edición Pato Zamorano, quien también es editor. Colaboraron Tuxon, Lautaro, Juan Vásquez con su excelente alegoría a las protestas políticas «Si vas para Chile», «Felva», «Zhilombiano», «Leal», «Zeodos», «El alvear», «Zamurai», «Gutierritoz», «Don Nadie y Pezeta con su «Agente Bolsa». La revista de 56 páginas en blanco y negro con algunas a dos tintas se considera una edición

de lujo comparándola con las otras revistas de ese tiempo. Con *El Cuete* número 2 hubo problemas de distribución al ser el editor estafado por los encargados de tal labor. En la revista apareció una sección «Correo» muy agresiva. Salieron notas sobre rock, se anunciaron los cómics nacionales que estaban a la venta y se postuló un concurso de groserías e insultos. El número 3 nunca vio la luz.

Septiembre: *Yo la Maté*, fanzín santiaguino de cómic experimental hace su debut.

30 de septiembre: Alfonso Godoy, editor de revista *Kichos* es publicado en revista *Buen Domingo* del diario *La Tercera*. Su carta replica la nota aparecida en la edición del 2 de septiembre donde se critica la línea editorial de su revista infantil-juvenil por su estética feísta, además del aparecido libro de láminas coleccionables «Basuritas» y «Mostruos». Incluso en la nota se recalcaba el hecho de que justo estaban apareciendo cadáveres de los detenidos desaparecidos y se trataba de insensibilizar a la opinión pública con este tipo de publicaciones.

Octubre: *Cloaca* número 2 sale a distribución. El fanzín cuenta con el mismo grupo de comiqueros irreverentes de las ediciones previas.

Noviembre: *Sacapica: Los Políticos También se Ríen* o *Y Sacar Roncha sin Sangre* fue una revista editada por Fernando Pradeñas Zúñiga a través de Empresa Sociedad de Comunicaciones y Compañía Ltda. SOCOM. La revista traía información, cultura, datos varios y humor en sus 24 páginas. En un formato tradicional alcanza un número único cuando prometía ser mensual. Y no verá el número 2 hasta varios años después.

Noviembre: «Agenda Trauko 1991», singular material con los diseños de Yo-Yo para organizar el venidero año, es lanzada en la Feria del Libro de Santiago.

21 de noviembre: «Blondie», álbum recopilatorio del personaje creado pro Marco Esperidión y desarrollado por Lautaro Parra, con lo publicado en revista *Trauko* y algunos inéditos en 52 páginas en blanco y negro y en formato grande con tapas duplex. En la obra se ve la evolución gráfica del joven dibujante sureño nacido en Chillán en 1964 y que llega a Santiago en 1980. El monográfico editado por Trauko Fantasía dirigido por Antonio Royo cuenta con una introducción de Fabio Salas. Las historias contenidas en este álbum son «Aventuras en Megalópolis», aunque la historia no lleva título, «Estrictamente heavy», «Brasil masacre», «Nicho», «Paraíso salvaje», «Requiem para un saxofonista» y «Nitzer Ebb». *Blondie* es una ruda policía del futuro dominado por la violencia y el nihilismo. En su labor le acompaña el policía Durero, quien muere en una de sus historias. La única compañía regular de la mujer es un gato. En la reseña que se da del autor en la contratapa se indica que Parra tuvo como profesor al dibujante de «El capitán Júpiter» y «Doctor Mortis», Ernesto López. La obra se lanzó en el Drugstore de Providencia.

21 de noviembre: «Visión alternativa» fue una muestra de comics organizada por el Centro de Alumnos de la Escuela de Ingeniería del Instituto Blas Cañas. La muestra, que además contó con exhibición de videos, se prolonga hasta el día 23 del mismo mes.

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