REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 21 - vol. 6 - marzo 2006

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 «Serrucho» de
David Málaga

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.

©2006 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

SOCIOLOGÍA

Paula Ramos
La construcción de la alteridad. La representación del migrante en la historieta «Serrucho** 1**

AUTORES

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt
H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (6)
De Asmar a Cielosur **15**

Norman Fernández
Breccia - Lovecraft, Lovecraft - Breccia. Dobles parejas **33**

HISTORIA

Waldomiro Vergueiro
O Tico-Tico hace cien años. Memorias de la primera revista brasileña de historietas **39**

GÉNEROS

Norberto Buscaglia
Historieta y literatura **52**

La construcción de la alteridad
La representación del migrante en la historieta «Serrucho»

Paula Ramos
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Resumen

Alrededor de la década del cincuenta en Perú, como en otras partes de Latinoamérica, se intensificó el movimiento migratorio del campo a la ciudad que tuvo como consecuencia la tergiversación de las estructuras sociales tradicionales, así como el cuestionamiento de conceptos como identidad *y* nación*. En medio de este escenario de crisis, el diario popular* Última Hora*, uno de los de mayor circulación a nivel nacional, decide remplazar las historietas extranjeras por tiras cómicas locales con personajes que pretenden representar a cada sector de la población y, a la vez, reflexionar sobre la identidad peruana en un período de cambios. A partir del análisis de las historietas de* Última Hora *y especialmente de «Serrucho», la primera tira cómica, cuyo protagonista es un migrante en la capital, estudiaremos el papel de los medios de comunicación en la construcción de una comunidad imaginada y los desencuentros de un proyecto de nación aún inconcluso.*

Abstract

Around the decade of the fifty in Peru, like in other parts of Latin America the migratory movement from the country to the city was intensified and had the effect of the total change of the traditional social structures, as well as the question of concepts like identity *and* nation*. Amid this crisis scenario, the popular newspaper* Última Hora*, one of those of more circulation at national level, decides to replace the foreign comics for local strips with characters that intend to represent each population's sector and, at the same time, reflecting on the Peruvian identity in a period of changes. Starting from the analysis of the comics of* Última Hora *and especially of «Serrucho», the first comic strip, whose main character is an immigrant at the capital, we will study, the role of the media in the construction of an imagined community and the disagreements of a still unfinished project of nation.*

Introducción

El presente artículo es un estudio sobre la percepción criolla en la representación del migrante de la década del cincuenta. Se realiza alrededor del análisis de la historieta «Serrucho», de David Málaga, publicada en el diario popular *Última Hora* a partir de 1952, en un momento de crisis, en que el desborde migracional estaba produciendo una reconfiguración del escenario social de la capital. «Serrucho» surge como parte del proyecto de *Última Hora* de crear historietas «ciento por ciento nacionales»[1]. Es la primera tira cómica peruana cuyo protagonista basa sus peripecias en su origen andino y en su situación de migrante[2]. Las aventuras de Serrucho alcanzaron una gran popularidad por lo

que fueron publicadas, generando muchos adeptos y algunas polémicas, a lo largo de veintitrés años, hasta la expropiación de los diarios por el gobierno militar en 1974. La historieta «Serrucho» se convirtió en parte importante de un diario que, como sostiene Juan Gargurevich (2000), llegó a vender en determinado momento más de cien mil ejemplares en una Lima que apenas llegaba al millón y medio de habitantes.

«Serrucho» es un texto en el que coexisten diversas percepciones respecto al migrante. El humor presente en esta historieta, como veremos más adelante, desde su planteamiento inicial, es complejo y contradictorio como los sentimientos que el migrante provoca en el criollo. La historia del migrante andino que termina bien librado en sus aventuras por la ciudad se contrapone al diseño de su figura a partir de la reactualización de ciertos estereotipos de origen colonial.

Por medio del análisis de «Serrucho» estudiaremos los elementos ambivalentes que intervienen en la representación del migrante andino, así como la construcción de una alteridad producto de una inserción traumática. Este artículo se centra en el período inicial de la historieta «Serrucho». Aunque esta sufrirá diversos cambios a través de los años, al ritmo de la nueva reorganización del imaginario limeño, trabajaremos con las publicaciones de 1952 y 1953, pertenecientes a la primera etapa, cuando se puede apreciar de manera más clara y frecuente el relato del primer encuentro con la ciudad.

Jesús Martín Barbero (1998) sostiene que la cultura de masas tuvo un rol importante en la configuración de la identidad en Latinoamérica, creando vínculos y una conciencia de nación en estados en los que convivían identidades múltiples. La importante ampliación del *corpus* de los estudios literarios en los últimos años ha generado aportes valiosos, pero se ha circunscrito al estudio de cierto espacio de la cultura popular. Tal vez sea necesario responder al pedido de Antonio Cornejo Polar (1982) y estudiar aquellos tipos de discursos que tuvieron un gran arraigo en la población y que tratan en espacios no canónicos problemas como la heterogeneidad, el conflicto entre oralidad y escritura o la diglosia a la que se han dedicado nuestros estudios latinoamericanos.

Lima de la década del cincuenta: un escenario de cambios

En esa década se intensifican las corrientes migratorias que terminan por reconfigurar el paisaje urbano y las relaciones de la ciudad, y se produce una serie de sentimientos contradictorios. El desborde popular creará un conjunto de conflictos entre los habitantes asentados tradicionalmente en la ciudad y las poblaciones migrantes, que no se diluyen ni mimetizan en su nuevo contexto. Las migraciones producen cambios a nivel político y social, aunque lo que cala con mayor fuerza en el imaginario criollo es la crisis en el ámbito de lo privado, que incluye desde los conflictos por el compartimiento del espacio –el problema de la escasez de vivienda y la nueva convivencia– hasta la amenaza que siente el criollo a su identidad y a su posición social. El criollo popular y el de clase media, en los que confluyen todas las sangres, temerán ser igualados, confundidos con el otro que desprecian. Este temor surge porque en el fondo se reconocen en el migrante. El criollo,

Figura 1: Anuncio de octubre de 1952.

que era por lo general mestizo, aspiraba a un ideal contenido en un proceso de *blanqueamiento* que evitaba lo andino. Antes el territorio estaba demarcado, ahora será impreciso.

Paralelamente surge un fuerte discurso público que se solidariza con las poblaciones excluidas. La historieta «Serrucho» aparece en un momento en el que acababa de concluir el indigenismo, comprendido como una corriente no solo estética sino también política y social (Lauer, 1997); pero las ideas de reivindicación del indio ya se habían interiorizado en la población. Muchos sectores se sintieron comprometidos con los derechos de la población rural y con los migrantes, influidos, en gran parte, por las doctrinas de los partidos políticos con mayor arraigo popular. Al respecto, Sinesio López (1997) sostiene que las clases medias y populares, a partir de la década del treinta, trabajan para impulsar una sociedad más inclusiva que ensanche la ciudadanía y reivindique los derechos de los sectores postergados en donde se encuentra el migrante: «rechazaron la estrecha y excluyente comunidad criolla y propusieron una comunidad imaginada que integrara a todos los sectores excluidos por el mundo oligárquico y criollo» (p. 33). Este proceso continuará hasta la década del setenta de diversas maneras.

En medio de este escenario contradictorio, el diario *Última Hora*, cuyo lector implícito era el criollo popular y el de clase media, decide remplazar las historietas de origen extranjero que publicaba habitualmente, como el «Pato Donald» y «Roy Rogers», por tiras cómicas realizadas por dibujantes locales. La decisión responde al proyecto de crear historietas peruanas con las que se puedan identificar los lectores. Para esto se diseñan seis tiras cómicas con personajes que pretenden representar a cada sector de la población. En un intento

Figura 2: *Última Hora*, «el periódico de mayor circulación en el Perú», en octubre de 1952 anuncia a «personajes 100% nacionales»,

por aprehender y simbolizar la identidad peruana se crea una tira cómica que se desarrolla en la sierra, otra que tiene como protagonista a un habitante de la selva y cuatro historietas que intentan representar a la costa, aunque se circunscriben solo a Lima. En este último grupo, que logra la mayor acogida del público –tres de estas historietas se mantienen por más de veinte años–, se encuentran las tiras cómicas «Sampietri», «Chabuca» y «Boquellanta» que se construyen sobre la base de los estereotipos del criollo popular, tradicional habitante de la ciudad, de pocos recursos, pero con muchas pretensiones, que busca ascender socialmente recurriendo continuamente a la viveza criolla, a la criollada, que implicaba la transgresión del orden. «Serrucho» cierra este grupo de personajes representativos de una Lima que ha empezado a transformarse de manera vertiginosa. Serrucho, quien en la primera historieta desciende de un ómnibus proveniente de Huancayo, escenifica la llegada del migrante andino a la ciudad.

La presentación de las nuevas historietas en *Última Hora* fue parte de un intento por redefinir una identidad nacional en un período de cambios. Respondió a la necesidad de continuar con un proyecto de nación, que había tratado de comprender de diferentes formas, desde el siglo XIX, a una sociedad heterogénea e integrarla, y que en esos momentos veía con desconcierto cómo el desborde popular rebasaba las categorías establecidas tradicionalmente en medio del conflicto social. Para organizar el nuevo panorama urbano, las tiras cómicas de *Última Hora* recurren a estereotipos vigentes para aplicarlos a la nueva coyuntura.

La creación de personajes representativos de cada sector de la población pretende generar un efecto de estabilización en una sociedad cuya tradicional conformación social se disolvía para dar lugar a otra más imprecisa. Sintonizan con un sentir cotidiano que no puede ser plasmado en las noticias. Mediante el humor se autorreflexiona y se canalizan sentimientos producidos por un encuentro que, en muchos casos, estaba resultando traumático. La aparición de estos personajes tendrá la función de fijar el referente, el proceso de inserción migrante, para abolir el caos. Por medio de la plasmación gráfica y escrita de los personajes de *Última Hora*, se produce un extrañamiento de la tensión y del desorden cotidiano para producir un desfogue que utiliza la risa.

La construcción de la alteridad

«Serrucho» se aleja del paradigma del superhéroe clásico de las historietas que polarizan a sus personajes en buenos y malos. Serrucho es un personaje complejo y ambivalente como los sentimientos que genera el migrante, pues está construido sobre los prejuicios y estereotipos criollos. La identidad de Serrucho se irá replanteando en la ciudad mediante una dinámica constante de afirmación y negación.

La historieta «Serrucho» es uno de los primeros textos que reconoce plenamente, en 1952, al migrante como un nuevo y significativo actor social. El fenómeno migratorio es asumido como un suceso transformador e irreversible en un momento en que un gran sector de la población urbana prefería refugiarse y alimentar un relato que idealiza

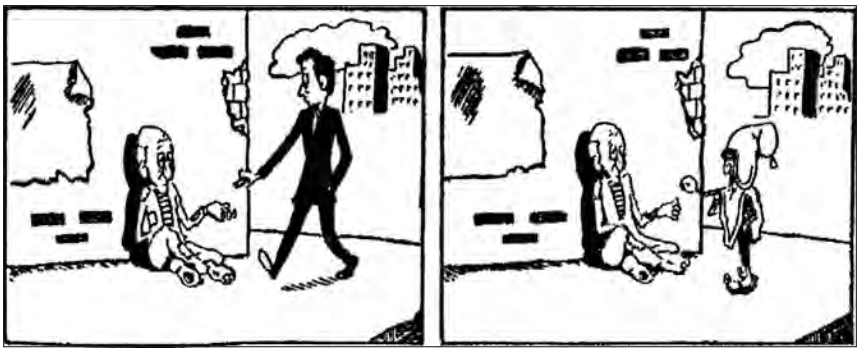


Figura 3: Tira de «Serrucho» en *Última Hora*, 10 de noviembre de 1952.

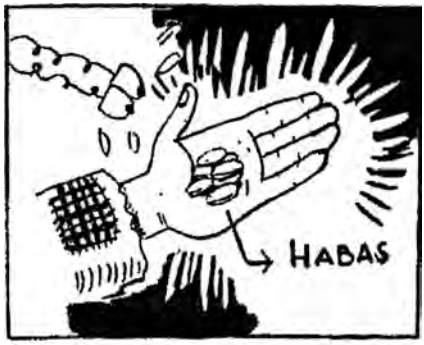
y embellece una Lima del pasado, opuesta a la del presente.

En «Serrucho» no se narran grandes aventuras porque las acciones del protagonista se desarrollan en lo cotidiano. Pese a que los sucesos son mínimos, el efecto final es hilarante. Los impares producidos por la diferencia de costumbre, el fracaso en la comunicación, el choque de códigos o la burla al criollo son parte de un humor que se basa en eventos cotidianos mínimos, que adquieren nuevas connotaciones con la presencia del migrante. La historieta «Serrucho» mantiene una alta calidad narrativa. El autor maneja con maestría las historias de tal manera que termina lidiando con dos de los mayores riesgos que presenta la historieta muda: el agotamiento de la narratividad y los inconvenientes comunicativos.

«Serrucho» surge como una crítica a ciertas actitudes criollas y a la visión negativa acerca del migrante. El protagonista se deshace de la imagen que muestra al migrante como a alguien ingenuo, perdedor y continuamente burlado, para presentarnos a un migrante astuto que termina dejando mal parado al criollo. Serrucho no pasa por el período inicial de ingenuidad que la tradición le atribuye al que llega por primera vez a la capital (Ledgard, 2004). Para los lectores, Serrucho es un migrante acriollado. Solo mediante la apropiación de este valor puede sobrevivir en la ciudad y generar las simpatías de los lectores. Sin embargo, este *acriollamiento* no lo convierte en un criollo por lo que no se produce su inclusión.

El personaje Serrucho continuamente termina triunfando frente al medio o sobre los personajes urbanos; pero pese a que en muchas de las historias de Serrucho se pretende reivindicar la imagen del migrante, estas no pueden evitar funcionar sobre la base de tópicos y estereotipos que tienen como correlato un discurso de exclusión, de origen colonial. Esto se puede apreciar en elementos que analizaremos más adelante, como la ausencia de mirada y la falta de expresividad que se da en el personaje Serrucho o en que esta sea la única tira cómica, de las siete que conforman el proyecto de *Última Hora*, que carece de diálogos.

El punto de quiebre narrativo que muchas veces desencadena la risa en «Serrucho» es generalmente la escena



que remite, directa o indirectamente, a algún estereotipo. Un ejemplo de esto son los tópicos de la fuerza bruta y del amor serrano, este último rastreado por Maruj a Barrig (1996) en diversos escritos coloniales y republicanos, que aparecen continuamente en la historieta. La memoria colectiva criolla hereda estas concepciones, que no perderán vigencia y que afloran reactualizadas frente a los cambios del fenómeno migratorio. Estos estereotipos, construidos a partir de los prejuicios de origen colonial que existían sobre el indio, fueron reactualizados en el siglo XIX como parte de una estrategia de las élites que buscaba restringir la movilidad social y perviven en el imaginario criollo. Basándose en la dañina influencia del racismo científico proveniente de Europa, se crearon estereotipos supuestamente inherentes a ciertos grupos sociales para justificar la explotación y mantener una estructura social de exclusión y de grandes diferencias. Se trataba de justificar la subordinación de sectores marginales como el indígena, argumentando que su posición de subalternos correspondía a aspectos biológicos determinados por la raza y por lo tanto inalterables. Por medio de esta operación el sistema de desigualdades sociales fue presentado como una consecuencia natural e irremediable. Estos estereotipos no se van a limitar a los textos producidos por la ciudad letrada, sino, como sostiene Patricia Oliart (1995), se van a volcar a la práctica cotidiana para definir e implementar jerarquías en las relaciones intersubjetivas.

Maruja Barrig (1996) indica que sobre lo andino se manejan dos grupos de estereotipos que no dialogan entre sí, porque son ficciones producidas para la exclusión. El primer grupo exalta al imperio inca, considerado por la mayoría de peruanos como el período más feliz y sabio de la historia de Perú. A esta imagen se contraponen los estereotipos del indio, degenerado por la naturaleza y/o por la explotación, y que, plagado de defectos, es visto como un peligro potencial para la integridad del resto. El imaginario criollo conserva muchas de estas ideas y las reactualizará para atribuírselas al migrante. La carga semántica, asignada originalmente al indio, es utilizada para la construcción de la alteridad migrante por parte del criollo. Es así cómo al migrante se le identificará con la suciedad, el caos y la ruptura del orden. Por lo mismo, el nombre de Serrucho, utilizado en el habla coloquial para referirse al migrante, alude también a corte, erosión, intromisión violenta.

Diglosia y exclusión

Hay dos elementos del diseño de la figura del personaje Serrucho sumamente importantes, porque muestran de manera nítida la pervivencia de prejuicios que inicialmente servían para definir al indio

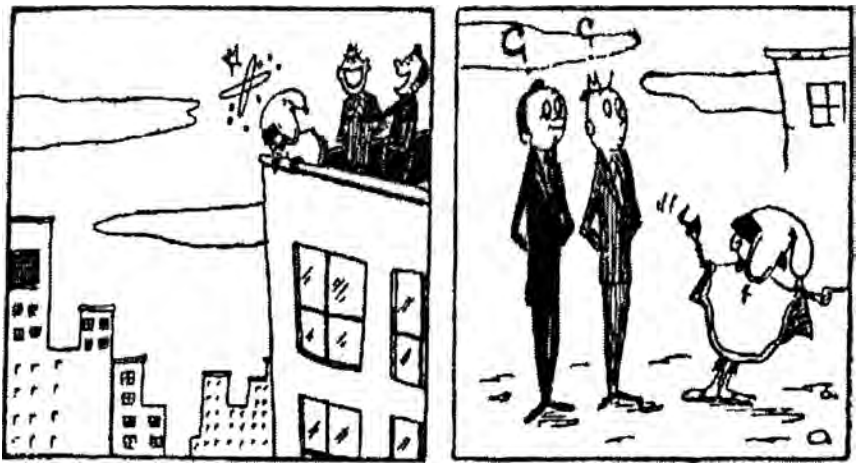


Figura 4: Tira de «Serrucho» en *Última Hora*, 9 de diciembre de 1952.

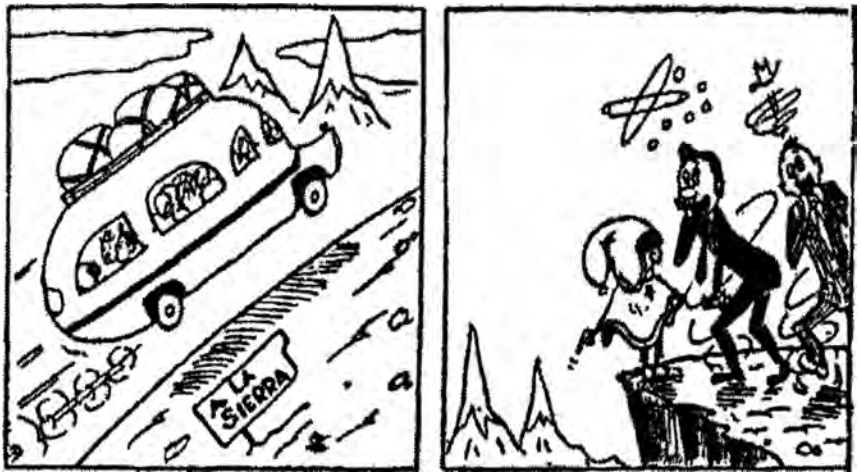
y que luego fueron utilizados en la construcción de la alteridad del migrante: se trata de la carencia de voz y la ausencia de mirada en «Serrucho».

En el proceso de inserción del migrante a la ciudad existe un factor determinante: la diglosia, el desencuentro de códigos lingüísticos que hace más compleja su adaptación al nuevo medio. Aun así domine el español, el dialecto establece la diferencia en su relación directa con el limeño tradicional. La lengua no solo designa la identidad, sino que también define los vínculos respecto a una comunidad (Anderson, 1999). En el caso del migrante, la diferencia lingüística determina relaciones de poder y marginalidad. Para el migrante la comunicación verbal se convierte en la marca, en el indicador que señala su otredad.

La lengua del migrante va a ser devaluada. Para el criollo el migrante no habla; esto último solo será posible cuando aprenda el español. La voz del migrante no tendrá estatuto de lenguaje, por lo que a pesar de su convivencia con el criollo será permanentemente percibido como alguien extraño y sin vínculo. La barrera lingüística determinará la exclusión.

«Serrucho», a diferencia de las otras seis historietas del proyecto de *Última Hora*, carece de diálogos. La voz de Serrucho es inexistente. La única forma de saber lo que sucede en el interior del protagonista es mediante la ocasional aparición de algún ícono proveniente de las convenciones semióticas de historieta, como por ejemplo los foquitos que indican que a Serrucho se le ha ocurrido una idea. Las únicas letras que aparecen en la tira cómica son algunas intromisiones ocasionales del narrador solo en los casos en que es indispensable aclarar el sentido. Por ejemplo, en la figura 3, en que Serrucho reparte habas a un mendigo en lugar de monedas, se señala este detalle por medio de la palabra *habas* para evitar confusiones que eliminen el efecto cómico.

Iuri Lotman (1996) sostiene que para



el centro de la cultura dominante la esfera del diferente tiene aspecto de mundo no semántico. Debido a esta lectura única e interna los romanos creían que los bárbaros carecían de lenguaje. El personaje Serrucho carece de palabras para explicar su mundo. Se construye sobre una ausencia de lenguaje que lo mantiene en un limbo que ayuda a la formación de su personalidad a partir de estereotipos conocidos por los lectores. Al criollo no le resulta difícil interpretar «Serrucho» porque comparte un marco de conocimientos[3], conformado por una memoria colectiva, prejuicios, escalas de valores, así como por la experiencia y los diversos sentimientos producidos por las migraciones en los que confluyen un fuerte discurso público de solidaridad con el migrante con sentimientos de rechazo frente a la nueva convivencia. Este conjunto desarticulado de ideas tendrá un carácter colectivo.

Si analizamos el rostro de Serrucho descubriremos que no tiene mirada. Sus ojos están velados por una especie de cinta que en las primeras tiras cómicas aparecía como una espesa mata de cabello, pero que con el tiempo adquirirá un aspecto sólido e indeterminable. Esta cinta negra es indesligable de él, incluso cuando cambia de atuendo. Este aspecto del personaje sirve para afirmar ciertos estereotipos.

El prejuicio del migrante ladrón se presenta eventualmente en Serrucho. En estos casos la astucia de Serrucho, pero también su aspecto inofensivo, le sirve para superar, con ventaja, al ladrón de la ciudad. De esta manera la cinta negra que vela su mirada se convierte en un antifaz natural con el que recorre la ciudad.

Para la tradición occidental la mirada constituye un espacio fundamental de reconocimiento así como el acceso paradigmático al mundo interior. Serrucho no puede ser mirado a los ojos. Esto le resta identidad hasta volverlo extraño, inasequible e indescifrable, pero a la vez Serrucho nunca mira a los ojos. Esta ausencia de mirada le resta trans-

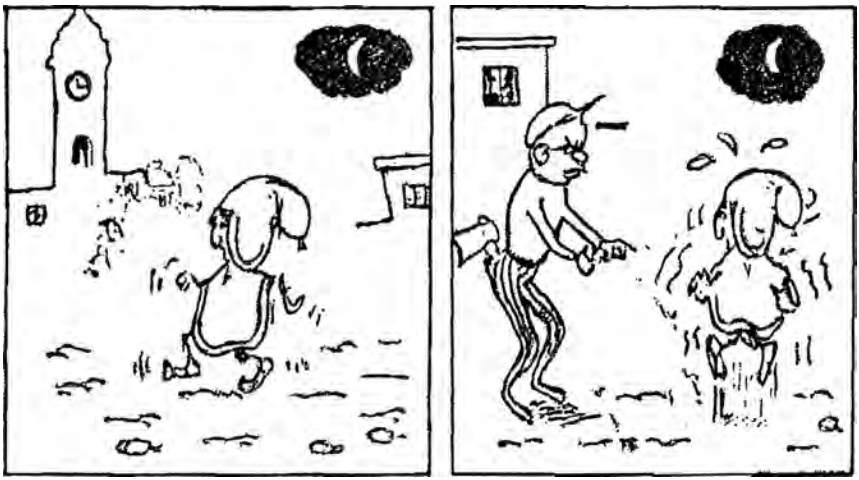


Figura 5: Tira de «Serrucho» en *Última Hora*, 15 de noviembre de 1952.

parencia. No es posible acceder a Serrucho, por lo que se establece una dualidad entre el mundo exterior, donde se halla su apariencia indefensa, y su mundo interno. Este desdoblamiento remite al tópico del indio que no mira a los ojos, que es uno de los que se presenta con mayor frecuencia en nuestra tradición escrita. El indio que mira a los ojos es levantisco, pero el que no lo hace esconde una doble conducta. Para Flores Galindo (1988) este estereotipo encierra la idea de un indio cobarde, pero a la vez siniestro. El tópico del indio como amenaza se resemantiza en el migrante en nuevas situaciones y en otro contexto.

Luis Gasca en el libro «El discurso del cómic» (1994) sostiene que la mirada es fundamental en la interacción de los personajes dibujados. En nuestra historieta vemos que, a pesar de compartir el mismo espacio, la comunicación entre los criollos y Serrucho es ficticia. Serrucho no tiene voz ni mirada ni gestos faciales, por lo que se encuentra casi por completo sustraído del espacio de la comunicación.

Anteriormente hemos hablado de la presencia de un imaginario contradictorio en «Serrucho». En la figura 4 se puede apreciar con claridad la tensión existente entre la historia narrada y la forma de representación. En el primer cuadro los criollos se burlan del vértigo que sufre Serrucho al mirar hacia abajo desde el techo de un edificio. En la segunda y tercera imagen Serrucho los lleva a la sierra donde los criollos, en la cuarta imagen, sienten el mismo vértigo al pararse al filo de un precipicio. Esta historia constituye una aguda crítica a ciertas actitudes criollas.

Sin embargo, si analizamos el rostro de Serrucho podremos notar que a la ausencia de mirada se le suma la inexpresividad. Los rasgos faciales de Serrucho permanecen inalterables. Sin importar la situación en que se encuentre, Serrucho carece de gestos. El único puente comunicativo entre él y los criollos se da a partir de los movimientos de

sus extremidades. En la primera escena (figura 4) vemos los rostros de burla de los criollos. El temor de Serrucho se muestra solo externamente a partir de la convención iconográfica que se coloca sobre su cabeza. En la última escena vemos a Serrucho triunfante. Le ha dado una lección a los criollos, pero su rostro continúa impertérrito mientras que los criollos hacen gestos de temor. Serrucho nunca se ríe ni celebra sus victorias como si se reactualizara el tópico del indio triste. El carácter de Serrucho es presentado como eternamente serio y desprovisto de matices. Esto último también podemos verlo en la historieta de la figura 5. El sigilo y temor inicial de Serrucho, caminando en plena madrugada, no se debe a que le teme al ladrón criollo sino a que acaba de cometer un robo y está en falta. En el cuadro tres vemos que bajo su figura inofensiva, que engaña al ladrón criollo, empieza a sacar un objeto indistinguible. En la cuarta imagen Serrucho saca una enorme bolsa de dinero con la que golpea y se libra del ladrón criollo. El tópico de la doble conducta, la ambivalencia entre imagen indefensa y una conducta contraria a la que aparenta, se hace presente, pero también la inexpresividad de Serrucho. Mientras el ladrón criollo hace notorios gestos de amenaza, triunfo y dolor en cada uno de los cuadros, el rostro de Serrucho permanece inconmovible. Mientras los sentimientos del ladrón criollo se reflejan en su rostro, se manifiestan desde dentro, las sensaciones de Serrucho solo pueden ser representadas externamente mediante el uso de sensogramas, íconos que representan emociones.

Alberto Flores Galindo en «Buscando un inca» señala que: «Una imagen frecuente en la literatura peruana ha sido identificar al indio con la piedra. Imagen ambivalente. De un lado se alude a su persistencia, a la tenacidad a ese saber durar. [...] De otro lado se sugiere el silencio, la carencia de expresión, incluso la imposibilidad de entender cualquier mensaje» (1988: 342).

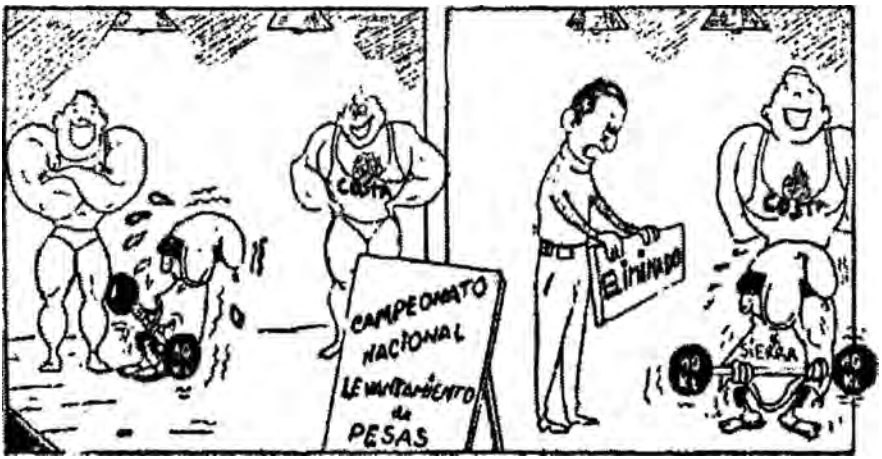
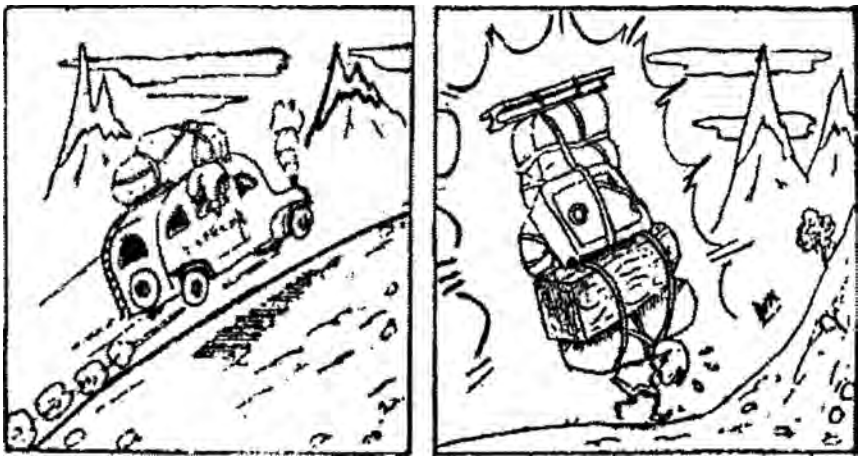


Figura 6: Tira de «Serrucho» en *Última Hora*, 19 de noviembre de 1952.

Serrucho no se expresa. Entre el mundo exterior, que podría leerse como la ciudad, el mundo criollo, y su mundo, existe una barrera impenetrable. Esto evidencia la sensación de fracaso de la comunicación entre criollos y migrantes, que son vistos como sujetos lejanos, ajenos e incomprensibles. Todo el ámbito emotivo de Serrucho es sustraído o se muestra como irrepresentable. Hay una percepción incompleta del otro que le termina por restar humanidad.

La historieta muda es un género complejo que exige el cumplimiento de ciertas convenciones para que se produzca el efecto comunicativo. Además de la importancia de la mirada, a la que hemos aludido, la expresividad de los gestos faciales para la interacción de los personajes resulta indispensable. El recurso técnico del acercamiento por medio de la utilización de planos es importante para que se produzca la narratividad. En «Serrucho» la utilización de la iconización de pensamientos, como los foquitos o los signos de interrogación, y de sensogramas, así como la utilización de cartuchos –textos escritos que no constituyen diálogos sino indicaciones– evidencian que el autor conoce y maneja las convenciones semióticas y las técnicas de la historieta. Sin embargo, a pesar de que en «Serrucho» se respetan ciertos principios básicos, el diseño de la figura de Serrucho trasvasa las convenciones del género. La ausencia de mirada y de gestos faciales de Serrucho limitan, casi en su totalidad, los acercamientos de planos. Un primer plano al rostro de Serrucho resultaría inútil porque este no presenta mayor variación, por lo que la historieta se gana en planos generales.

El migrante es un referente complejo, contradictorio, pero a la vez atípico, por lo que no se le puede representar de manera convencional. El estereotipo del indio triste o del que no mira a los ojos, reactualizado en el migrante, así como la sensación de incomunicación y de inaccesibilidad que se produce frente al otro, pueden más que las exigencias técnicas de la historieta. En «Serru-



cho» se transgrede el marco del género. Sin embargo, ni esto ni las contradicciones entre historia y modo de representación disminuye el efecto comunicativo de la historieta. El imaginario criollo posee la competencia, otorgada por su marco de conocimientos, para llenar vacíos de sentido e indeterminaciones.

La historieta «Serrucho» es uno de los primeros textos en reconocer al migrante como un nuevo y significativo actor social, como nuevo personaje nacional que escapa a las estructuras tradicionales. Pese a ese reconocimiento, Serrucho todavía es presentado como alguien ajeno, extraño a la ciudad. Tal vez esa representación del migrante como sujeto no integrado se debe a que la conciencia criolla, a pesar de reconocerlo, todavía no lo acepta. Serrucho siempre es dibujado deambulando por espacios públicos. No hay el intento de acercarnos a su ámbito privado porque su intimidad es soslayada, fortaleciendo la metáfora de la piedra que comentamos anteriormente. Sin embargo, su función en la esfera de lo público también es negada porque Serrucho, a pesar de aparecer por calles y plazas, siempre se encuentra de paso. No tiene ninguna ocupación u oficio fijo, por lo que no posee ninguna función o lugar en la estructura social de la capital. De esta manera a Serrucho se le priva de su pertenencia a la esfera de lo público y a la sociedad en general, negándosele su estatuto de ciudadano.

A modo de conclusión

«Serrucho» es parte de uno de los más importantes proyectos, generados desde la cultura de masas, que buscará definir y aprehender una nacionalidad peruana en un período de grandes cambios. En «Serrucho» confluyen muchas sensibilidades e ideologías que pueden llegar a ser antagónicas, pero que coexisten sin que surja un conflicto que afecte la narratividad o la comunicación con el lector criollo. Esto se

debe a que el imaginario criollo comparte la misma percepción ambivalente respecto al migrante. «Serrucho» es un discurso complejo en donde el planteamiento oficial de reconocimiento al migrante y la crítica a ciertas actitudes criollas confluyen con la reactualización inconsciente de discursos de exclusión de origen colonial. El criollo terminará por diluirse en una nueva conformación social; sin embargo, muchos de los prejuicios y estereotipos se prolongarán alimentando la dinámica de contradicciones.

Notas

1. «Personajes 100% nacionales» fue el logo de lanzamiento del proyecto de historietas de *Última Hora*.
2. Como parte del proyecto de *Última Hora* se crea la historieta «Cadena de oro», cuyo protagonista, Juan Santos, representa al personaje de la sierra. Melvin Ledgard, en su valioso estudio y recopilación de la historieta peruana (2004), señala que Juan Santos y Serrucho son los primeros personajes de historietas que poseen un origen andino. «Cadena de oro» se desarrolla en la sierra, y su protagonista responde al esquema del superhéroe tradicional. Juan Santos es el precursor de historietas como «Supercholo».
3. El concepto de marco de conocimientos es desarrollado por Teun Van Dijk (1980).

Bibliografía primaria

Última Hora,.Lima, ejemplares de noviembre y diciembre de 1952 y 1953.

Bibliografía secundaria

Anderson, Benedict: «Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo», Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1997.

Barril, Manija: «El mundo al revés. Imágenes de la mujer indígena», CLACSO, Buenos Aires, 2001.

García Canclini, Néstor: «Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad», Editorial Grijalbo, México, 1989.

Cornejo Polar, Antonio: «Sobre literatura y crítica latinoamericana», Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982.

Degregori, Carlos Iván (ed.): «No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana»,.Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, 2000.

Flores Galindo, Alberto: «Buscando un Inca», Editorial Horizonte, Lima, 1988.

Gargurevich Regal, Juan: «La prensa sensacionalista en el Perú», Fondo Editorial PUCP,.Lima, 2000.

Gasca, Luis: «El discurso del cómic», Cátedra, Madrid, 1994.

Genette, Gérard: «Figuras III», Lumen, Barcelona, 1998.

Golte, Jürgen y Adams, Norma: «Los caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la Gran Lima», IEP, Lima, 1987.

Lauer, Mirko: «Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2», CBC/ Casa Sur, Cusco & Lima, 1997.

Ledgard, Melvin: «De "Supercholo" a "Teodosio": Historietas peruanas de los sesentas y setentas», ICPNA, Lima, 2004.

López Jiménez, Sinesio: «Ciudadanos reales e imaginarios: concepciones, desarrollo y mapas de la ciudadanía en el Perú», IDS- Instituto de Diálogo y Propuestas, Lima, 1997.

Lotman, Iuri: «La semiósfera I», Cátedra, Madrid, 1996.

Martín-Barbero, Jesús: «De los medios a las mediaciones: comunicación cultura y hegemonía», Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, 1998.

Matos Mar, José: «Desborde popular y crisis del estado», IEP, Lima, 1984.

Oliart, Patricia: «Poniendo a cada quien en su lugar. Estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX», en: «Mundos interiores», Universidad del Pacífico, Lima, 1995 (pp. 261-288).

Panfichi, Aldo y Portocarrero, Felipe (eds.): «Mundos Interiores..Lima 1985-1950», Universidad del Pacífico, Lima, 1995.

Rama, Ángel: «La ciudad letrada», Ediciones del norte, Hanover, 1984.

Vich, Víctor: «El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú», Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, 2001.

Van Dijk, Teun: «Estructuras y funciones del discurso», Siglo XXI, México, 1980.

AUTORES

H.G. Oesterheld: maestro de los sueños 6

De Asmar a Cielosur

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt
Investigadores, Bañadera del Cómic, Buenos Aires, Argentina

Resumen
La historieta en Argentina está en crisis. Casi todas las publicaciones tradicionales han terminado su vida. Las pocas que quedan reformulan formatos y periodicidades. En este contexto las pocas editoriales que se aventuran a lanzar nuevas revistas tienen en cuenta a HGO. Es el caso de Cielosur , donde Oesterheld, para la revista Top*, trae nuevamente a consideración de los lectores a «Ernie Pike», ahora corresponsal en la contemporánea guerra de Vietnam.*

Abstract
The comic in the Argentina is in crisis. Almost all the traditional publications have finished their life, the few ones that are left formulate formats and periodicities again. In this context the few editorials that dare to throw new magazines keep in mind HGO. It is the case of Cielosur, where Oesterheld, for the magazine Top*, brings again to consideration from the readers to «Ernie Pike», now correspondent in Vietnam's contemporary war.*

Oesterheld en lo de Alegre
por Jorge Claudio Morhain

José Alegre Asmar fue un personaje fundamental en la historia de la historieta argentina. Dominó la década del sesenta y buena parte de la del setenta; sin embargo, no aparece en ninguna crónica ni historia oficial. Como no aparecen Mamut, Donadío o tantos otros que producían historietas casi artesanalmente, sacando rédito del artista novel, del aprendiz y del bohemio. Pero también brindando una alternativa ante las filas cerradas de las editoriales *importantes* (Columba, Abril, luego Récord), y permitiendo una libertad de creación que no existía en aquellas editoriales más francamente comerciales. Alegre, Mamut, Donadío, eran los llamados *piratas*.

Es cierto que a veces no pagaban, que la fecha de pago era una entelequia de dudosa dilucidación, que a veces convenía más crear una amistad personal para que se deslizase un billete bolsillo a bolsillo, por lo bajo y mirando para otro lado. Algunos llegamos a ese nivel. Por otra parte, ¿eran más piratas que las editoriales *oficiales* que hacían firmar recibos «cediendo todos los derechos»? Al menos Alegre no hacía recibos, ninguna clase de recibos.

Historietas de Oesterheld en las revistas de José Alegre Asmar (primera aproximación)

Año	Mes	Revista	Año	No.	Título	Tema, ambiente	Dibujante	Cuadros	Pág.
62	7	*Casco de Acero*	3	19	Trampa!	Guerra, Francia	Eugenio Zoppi	58	11
62	7	*Casco de Acero Extra*	3	16	Guerra brava	Gaucha, independ.	César Spadari	48	7
62	7	*Casco de Acero Extra*	3	16	Un perro en Dunkerque	Guerra, Dunkjerque	E. Salas	64	9
62	8	*Casco de Acero*	3	20	El cráneo	Guerra, Alemania	Eugenio Zoppi	66	13
63	4	*Casco de Acero Extra*	3	19	La celada	Guerra, Pacífico	E. Salas	38	6
64	7	*Casco de Acero Extra*	4	31	Un inútil	Guerra, Rusia	¿Mut Ribas?	46	8
64	8	*Casco de Acero*	4	35	Recuerdo	Guerra, Pacífico	Néstor Olivera	45	8
64	8	*Casco de Acero*	4	35	Ex sheriff	Cowboy, Oeste	César Spadari	50	9
64	11	*Casco de Acero Extra*	4	33	Fuga perfecta	Guerra, Francia	¿Mut Ribas?	45	9
64	11	*Casco de Acero Extra*	4	33	El inconquistable	Guerra, Holanda	Juan Dalfiume	82	14
64	11	*Casco de Acero Extra*	4	33	Delator	Policial, Chicago	Néstor Olivera	39	5
65	7	*Casco de Acero Extra*	6	39	Ovejas negras	Guerra, aviación	B. Mut Rivas	78	15

* Primer episodio de «Poppy Bodyngton».

Mis primeros trabajos los publicó Alegre, cuando su editorial se llamaba Gente Joven (en la década del setenta pasó a ser Mopasa). El director de *Casco de Acero* era Andrés Cascioli.

José Alegre tenía, cuando lo conocí, una imprenta ubicada en la cancha de Huracán, en la calle Amancio Alcorta. Al principio tenía socios (un manco gordo era uno de ellos); pero luego se hizo único dueño. Y, en la década del setenta, cuando aprovechó la gran publicidad que hacía *Billiken* para su adquisición de los derechos de «La pantera rosa», publicándola sin permiso en revistas y diarios, y esquivando vaya a saber cómo el juicio que se le vino encima… compró máquinas de último modelo, en colores, y decidió volverse *serio*. Yo encabecé un proyecto de revista importante en ese momento. Para cuando podíamos empezar a salir ya no había dinero…

Pero la historia de Alegre la tenemos

que contar con más detalle, y con mayor extensión.

Recuerdo que en 1962 tenía una oficina en la calle Bolívar al 400, y Roberto Giomenti era uno de los que dirigían la parte editorial. Él me dijo un día que entraba Oesterheld. Yo no lo creí, porque El Viejo era El Mito, el gran guionista que había hecho una fortuna –pensábamos– con sus maravillosas *Hora Cero* y *Frontera*. Por otro lado, la posibilidad me inquietaba. ¿Se enojaría al ver que seguía su estilo hasta casi copiar sus recursos? ¿Podría seguir trabajando a su lado? ¿Podría ser nuestro Gran Maestro uno más del grupo? Claro, como en todas las editoriales, éramos un grupo desconocido; jamás nos reuníamos, y hay dibujantes a quienes jamás le conocí la cara, como Salas, que me ilustró bastante, o el extraordinario Juan Estévez.

Entonces apareció Oesterheld, escribiendo. Mi memoria me recuerda una presencia, una figura seria y callada en algún cruce en la editorial. Nada más. Y sus guiones. Desde luego, desplazó de los primeros lugares a los demás. Sobre todo al principio, con magníficos dibujos de Zoppi. Era increíble ver cosas que parecía que solo podían existir en *Hora Cero*, apareciendo junto a las de uno, que había soñado toda la vida llegar a la suela de sus zapatos.

En síntesis, no seguí su trayectoria en las revistas de Alegre, *Casco de Acero* y *Tucson*. Se convirtió en un colega más. Pasado el *shock* inicial, era otro guionista más, como los nuevos.

En 1964 tomó las riendas Bernardo Mut Ribas, con mucho ímpetu. Y El Viejo hizo para él «Pappy Bodyngton», un aviador en la guerra del Pacífico.

Seguramente publicó muchísimas historietas en estas revistas. Es un desafío para los investigadores rastrearlas y compilarlas. Porque, personalmente, solo conservo aquellos ejemplares en los que aparecen historietas mías.

Tal como aparece en el la tabla de página 18.

¡Marte ataca, Plutón también!

En 1971 una casa editora de figuritas comienza a emitir una nueva colección sobre ídolos del fútbol. En cada sobre se venden dos *redonditas* con los jugadores, un tarjetón con los equipos y como curiosidad dos figuritas rectangulares que cuentan una nueva invasión extraterrestre a nuestro planeta, haciendo foco en nuestro país. Estas figuritas no se coleccionan dentro del álbum, pero el resumen de la historia figura en su contratapa. La colección lleva por título «¡Platillos voladores al ataque!», y presenta la sorpresa de estar dibujadas nada menos que por Alberto Breccia y guionadas –al menos todas las fuentes consultadas así lo afirman– por Héctor G. Oesterheld. El que pueda reunir el total de cien estampas ordenándolas numéricamente podrá leer en sus dorsos la siguiente historia.

Todo comienza con la muerte de una mujer. El crimen presenta extraños ribetes: a la víctima le han arrancado el corazón. Este hecho, por cierto truculento, guarda un secreto más terrible todavía: los plutonianos –habitantes de Plutón– han descubierto que el corazón humano, transplantado en sus organismos les prolonga la vida en aproximadamente diez mil años. Este es el motivo de la invasión; primero atacan objetivos militares, luego las grandes ciudades y después... ¡Destrucción total!... hombres, mujeres, niños... Todo parece perdido pero la salvación llega también desde el espacio exterior. Los salvadores son los saturninos, némesis de los plutonianos.

Sellada la alianza terrestre-saturnina comienza el contraataque. Ya los plutonianos han utilizado rayos mortíferos y otros que reducen o amplían las dimensiones: la tierra se ve invadida de caracoles y escarabajos gigantes, tyranosaurios y otras alimañas. Los saturninos, utilizando un gas mortíferamente risueño para los de Plutón, los eliminan de la faz de la Tierra y todos festejan la recuperación. La alegría dura poco: los saturninos son ahora los que comienzan el ataque, valiéndose de uno de los anillos de su planeta. El final parece inexorable. Desde el Sur, precisamente de Argentina, llega la nueva solución contra extraterrestres: un niño, Bocha, y un maestro de escuela, Mario Vélez, cruzan sus destinos y van al encuentro del profesor Lanús, quien ha construido una nave espacial –la Esperanza– con el fin de llegar al planeta enemigo. Mediante la instalación de un potente dispositivo quiere lograr sacar de su órbita a Saturno para que choque con Plutón.

A estas alturas nos enteramos que en el anillado planeta solo queda un habitante, el emperador Uaur, quien en realidad había enviado como soldados a la Tierra a robots teledirigidos. Bocha, junto a cinco amigos, deciden asumir el desafío y logran cumplir su misión,

terminando definitivamente los problemas para nuestro planeta. Los niños vuelven sanos y salvos, siendo recibidos como los héroes que son.

En septiembre de 2002 Javier Doeyo presenta en forma de libro la historia, reproduciendo en blanco y negro las figuritas, acompañando la edición con la reproducción en colores de las mismas.

¡Top! en Cielosur

Cielosur Editora, luego de dar a conocer las ediciones de «Fabián Leyes» y «El Huinca», reditando las tiras aparecidas en *La Prensa* y *Patoruzito*, respectivamente, encara la publicación de una revista integral de historietas que escape de la exclusiva temática gauchesca. El proyecto queda en manos del dibujante César Spadari, que se encarga integralmente tratando de que la nueva publicación tenga un perfil similar a *Hora Cero* o *Frontera*. El mismo Spadari convoca a HGO a formar parte de un notable equipo de profesionales, que dan vida a *Top Maxi Historietas*.

Una burda campaña publicitaria de avances diarios hace alusión a la fácil conquista de una bella mujer («¡Tomáme!, ¡Soy tuya!», etc., etc.) para promocionar la aparición de la revista. Spadari, sorprendido y disgustado, renuncia a la dirección: en el primer número no aparece su nombre; a los pocos días *Clarín de los Jueves*, una revista que acompañaba la edición del diario en ese día de la semana, hace un elogioso comentario de *Top Maxi Historietas* por la calidad del material y por su carácter desmitificador con la añadidura de que no era necesaria una publicidad

equívoca para impulsar su venta. Esto hace recapacitar a los responsables de la editorial, quienes piden disculpas a Spadari, que acepta reasumir la dirección.

En esta publicación HGO trae nuevamente al corresponsal de guerra «Ernie Pike», a quien incluso personifica en una foto presentación del primer número (julio 1971). Esta vez la acción no transcurre en confrontaciones pasadas, como cuando en *Hora Cero* y *Frontera* hacía referencia a episodios vividos en la segunda guerra mundial, sino que vive y transmite historias en el contexto del conflicto de Vietnam mientras el mismo se produce. Los dibujantes en esta nueva etapa son Marcos Adán, Néstor Olivera, Rubén Sosa, Enrique Villagrán, José E. Caramuta, Rogelio Ramírez, Eugenio Zoppi. El último episodio se publica en el no. 14 (3/8/72). En los números 2, 4, 5, 6 y 15 se publican los clásicos «Apuntes de Ernie Pike», con ilustraciones de Oscar Carovini y José E. Caramuta.

Por pedido de la editorial Oesterheld crea «Artemio, el taxista de Buenos Aires», contando las vivencias cotidianas de un joven *tachero*, antecediendo cronológicamente al éxito televisivo «Rolando Rivas, taxista». Incluso es necesario que Cielosur publicitara por medio de un aviso en los diarios tal circunstancia, para aclarar que la tira gráfica no estaba inspirada en la televisiva. Desde el no. 1 se publica la historieta mayoritariamente con dibujos de Néstor Olivera, salvo cuatro episodios que realiza Pablo Zahlut y uno que dibuja Rubén Sosa. El último episodio es el del no. 18 (7/12/72).

Un tercer personaje de HGO, «Russ Congo», comienza en el segundo número de la revista (agosto de 1971). Trata de las andanzas de un mercenario. Los dibujos de los tres primeros episodios son de José Clemen, en tanto que Kato se hace cargo de los tres restantes. El último aparece en el no. 7 (6/1/72).

En el no. 12 de la publicación (1/6/72) cambia la dirección. Por algunas desavenencias y por otros trabajos que requerían de más tiempo se retira Spadari, sucediéndole Leonardo Wadel. La participación de HGO va menguando y el propio Spadari termina presentándolo en la Editorial Columba.

PALABRA DE OESTERHELD

«Historietas: el quinto poder». Con este título la revista *Siete Días* publica en su no. 204 (12/4/71) un artículo cuya introducción dice: «Desde los dibujos rupestres hasta "Mafalda", el más universal de los medios expresivos transitó un itinerario que explica su actual, desmesurada influencia: sus personajes son los héroes cotidianos de millones de seres humanos, no respetan fronteras geopolíticas, cubren una gama ilimitada de edades y niveles sociales y hasta se permiten postular ideologías».

El informe central está acompañado de recuadros anexos. En uno de ellos exponen consideraciones de HGO. Se transcribe a continuación.

Los personajes y el autor

Héctor Oesterheld (51, cuatro hijas; foto) es, ya nadie lo discute, el más importante guionista de historietas de Argentina. Aunque es autor de innumerables personajes, bastaría con citar a dos de ellos –«El Eternauta» y «El sargento Kirk»– para definirlo. A pedido de *Siete Días* habló de la relación entre autor e historieta, un tema que, obvio, conoce profundamente a través de su experiencia personal.

«Creo, en el fondo, que todos los personajes que se pueden llegar a elaborar están, ya, dentro de la fantasía del autor. Recuerdo que con "El Eternauta", por ejemplo, se daba en mí un proceso de proyección, hasta tal punto que, muchos años después, hubo quienes creyeron encontrar en el héroe de la historia (una invasión extraterrena que era resistida por un tipo común, padre de familia) algunas facetas de mi propia personalidad. Incluso muchos sentimientos míos –la familia, la amistad, los personajes de mi vida cotidiana– pueden llegar a constituir los *personajes secretos*, invisibles, desconocidos de mis historietas.

»Cuando muchacho jamás leía historietas, incluso de adulto leí muy poco sobre el tema, así que no soy de ningún modo un erudito. Me acuerdo, sí, de "El hijo adoptivo", una historia ilustrada muy elementalmente que aparecía en *Billiken* y con algunas chispas de modernismo, como que en ella hasta aparecía un aparato anfibio, toda una novedad para la época.

»Mis personajes siempre fueron coherentes consigo mismos, y jamás tuvieron una conducta maniquea. Algunos de ellos, como el sargento Kirk –un ex sargento de caballería norteamericano, que renegó del ejército porque advirtió que los indios a los que debía perseguir eran tan seres humanos como él mismo– llegaron a expresar la simpatía que siempre sentí por el indio. Este personaje –nació alrededor de 1951, murió en 1956, resucitó en Italia hace unos años, creo que ya murió definitivamente–, junto con un indio, un médico y un *cow-boy*, llegó a formar un mundo de amistad, una especie de comedia de la

vida que facilitaba al lector entrar en ella. Y todo esto tenía un secreto: el sargento Kirk y sus compañeros eran tan héroes como el lector de historietas, a veces fracasaban, casi nunca eran perfectos.

»Además de buscar centros de interés para un lector de entre 13 y 18 años, siempre traté de dar un mensaje subyacente, aun cuando lo que pasara en el país y en el mundo no influyera directamente en mis personajes: en parte eso era así porque el proceso no estaba claro, pero este punto tiene mucho que ver con mi propio proceso de maduración y deformación profesional. Indudablemente yo no interpretaba tan bien el fenómeno social como ahora.

»La ausencia de héroes y protagonistas nacionales está provocada por el hecho de que un héroe importado es más barato que uno local, y además ya viene fabricado, no hay más que traducirlo: el resultado es que el personaje que viene de afuera provoca en el lector un alejamiento de lo nuestro. Una de esas deformaciones se advierte cuando, a través de la historieta clásica, un chico argentino sabe más sobre la guerra de secesión norteamericana que sobre las guerras civiles en el país. En ese sentido habría que hablar mucho sobre las historietas argentinas. Fabián Leyes, por ejemplo, vale por su clima, por el respeto a las cosas nuestras, a nuestra tradición, pero como héroe no vale gran cosa, porque está siempre en lo intrascendente, la suya es una historia de radioteatros baratos. En cuanto a Mafalda, si fuera un personaje mío trataría de quererla más, a ella le falta cariño. No me explico cómo siendo tan inteligente todavía no encontró la ternura, la poesía. Pero considero que es una de las mejores historietas argentinas. Para volver a las carencias de la historieta argentina, lo fundamental es que sus héroes no representan la realidad nacional. Y las causas de esta carencia habría que buscarlas en el mismo hecho que provoca la falta de una literatura de aventuras que refleje lo nacional. Quizá todo resida en que nosotros no nos consideramos capaces de ser protagonistas».

a propósito de *Más Allá*

Editorial Abril publica en junio de 1953 el primer número de *Más Allá*, la revista pionera de la ciencia ficción en Argentina. Lamentablemente, cumplidos cuarenta y ocho apariciones –cuatro años– la revista cesa en la edición, probablemente por exiguas ventas, dejando un vacío en el mercado que no pudieron llenar varios intentos posteriores. En agosto de 1973 la revista española de ciencia ficción *Nueva Dimensión* –la prestigiosa y refinada publicación de Ediciones Dronte (España)– al superar en su numeración los cuarenta y ocho números de *Más Allá*, homenajea a esta dedicándole un nostálgico número en el que, eso sí, declara que *Más Allá* fue una mera transcripción de *Galaxy*, la decana norteamericana.

Esto no es exactamente así. Quien tenga la fortuna de poseer la colección completa comprobará que *Más Allá* es profundamente argentina, si esa condición de argentinidad responde a algo muy nuestro –no sabemos si positivo o negativo– de cosmopolitismo que viene de muy antiguo y que permite transformar o asimilar lo ajeno, apoderándonos de su esencia y modificarla hasta obtener un nuevo producto distinto del original.

Así *Más Allá*, desde su primera salida, acompaña el material literario originado en Estados Unidos, con trabajos propios que no desentonan en lo gráfico, científico y literario, proyectando una revista perfectamente definida. Servicios fotográficos, humor generalmente a cargo de Adolfo Mazzone, ilustraciones que Alvará y Csecs realizan con gran sentido plástico, portadas entre las que sobresalían las del maestro Guillermo Roux en su etapa juvenil de artista gráfico, el «Espaciotest», un «Correo de lectores» donde una discusión científica puede llevar meses («¿Te acordás Kitaigorodzki?»), y por supuesto el aporte literario de varios autores nacionales que encaran la CF desde el ángulo que nos es posible, más en esos años de relativa inocencia, y aportan la cuota humanística que tal vez escasea en la literatura anglosajona de la época. Entre ellos H. G. Oesterheld –patrimonio de la casa–, que escribe para el no. 29 uno de los mejores cuentos fantacientíficos argentinos: «Inocente Maquiavelo Reforzado», habitante de la antología que *ND* encara en el aludido número homenaje. Tal número comienza con un editorial que, tras transcribir el del primer número de *Más Allá*, dice:

«Hoy hace veinte años, con estas palabras como estandarte –se refiere al texto del editorial del no. 1 de *Más Allá*–, surgía a la luz, en el ámbito de habla hispana, una nueva revista que nos traía un cargamento mensual de algo desconocido, fascinante, novedoso, algo que desconocíamos pero que nos

hería con la fuerza de la tobera de una astronave. Recuerdo e1 descubrimiento que ello representó para mí: yo, que por aquel entonces vestía aún de pantalón corto, me detuve ante un kiosco de las Ramblas barcelonesas, atónito, los ojos desorbitados; se me cayó la mandíbula, reuní tras rebuscar por todos mis bolsillos quince pesetas (¡una fortuna para mí, por aquel entonces!), me llevé el ejemplar a casa apretado bajo el *jersey*, y aquella noche no dormí. Acababa de descubrir la ciencia ficción.

»Esto es lo que debo a la revista *Más Allá*. El contagiarme una fiebre que nunca desaparecerá. Hoy, veinte años después me he hecho hombre, he sufrido desengaños, he entrado dentro del circulo mítico de la SF que entonces me cautivó, he escrito libros, relatos y ensayos, he dirigido revistas, compilado antologías y mirado por encima del hombro a otros autores que han tenido la desgracia de surgir después que yo, pero *Más Allá* sigue siendo un mito para mí. Hoy, mis colecciones de SF han sido diezmadas por los amigos, tengo solo una quinta parte de *Nebulae*, me he permitido el lujo de despreciar *Galaxia*, mi afición de completista se ha convertido en un *hobby* de domingo por la mañana. Pero en mi biblioteca está la colección completa de *Más Allá* por algunos de cuyos ejemplares he pagado cinco veces su valor, y aquel que toque esa colección sabe que tiene una amenaza de muerte pendiente sobre su cabeza. Y sabe también que en esto no bromeo.

»Para mí, *Más Allá* representa el descubrimiento de algo que ha presidido mi vida durante veinte años, y a lo que he dedicado muchos de mis esfuerzos. No es una revista en sí, sino más bien un símbolo. Cierto, examinado fríamente se le podrían achacar muchos defectos: era una simple traducción de *Galaxy* con algunos añadidos, hoy en día buena parte de su material está caduco, había errores tipográficos y de redacción a bulto, pero todo esto no importa. Gracias a *Más Allá* miles de españoles –no, desgraciadamente, no tantos– conocimos por primera vez a Wyndham, Heinlein, Bradbury, Asimov... supimos que existía algo que se llamaba *ciencia ficción*. Conquistamos el espacio con Willy Ley y a través de las ventanas de Chesley Bonestell supimos quién era Von Braun, fabricamos los primeros cohetes en nuestra imaginación y fuimos a la luna. Eran los tiempos románticos y dorados de los viajes espaciales, y gracias a *Más Allá* nosotros los conocimos.

»Por eso hoy, yo, que inicié con dos locos más 1a aventura de *Nueva Dimensión* teniendo a *Más Allá* en mi norte, intentando imitarla inconscientemente, intentando superarla, intentando aunque fuera tan solo igualarla, por eso yo, que inconscientemente me irritaba a cada nuevo número de *ND* porque lo comparaba con *Más Allá* y creía que era inferior en calidad, por eso yo, que hoy debería sentirme orgulloso porque *Nueva Dimensión* ha vencido la barrera de los 48 números que alcanzó *Más Allá*, y puedo decir con falso orgullo que somos la más longeva revista de SF en lengua española; por eso yo, que puedo proclamar a los cuatro vientos que *ND* ha ganado dos premios internacionales mientras que *Más Allá* no consiguió ninguno, y decir que somos mejores solo porque hemos recogido muchas de sus enseñanzas, no puedo hacer nada de eso.

»Porque *Más Allá*, por mucho que

intentemos superarla, seguirá siendo un mito para todos nosotros, amantes de la SF. Superada, muerta, caduca, es ante todo un símbolo. Ella nos abrió un camino que desconocíamos, nos mostró una senda y nos dijo: seguidla. Y nosotros la hemos seguido.

»Durante cuatro años, *Más Allá* fue una cosa viva. Tuvo un solo fallo: aunque timoneada por un grupo de entusiastas. Su editor era un editor comercial, y a mediados de 1957, viendo que las ventas de *Más Allá* quedaban muy por debajo de sus cuentos infantiles y sus historias del Pato Donald, la suspendió. Y *Más Allá* pasó al recuerdo nostálgico de todos los aficionados.

»Nuestra única ventaja consiste en que no tenemos ningún editor que suspenda sobre nosotros la espada de Damocles de sus intereses comerciales, y aunque a cada nuevo numero de *ND* echamos cuentas del anterior y vemos que nuestras ganancias no dan para un sueldo decente –ni siquiera indecente– para cada uno de los tres locos que confeccionamos de la A a la Z cada número, y decimos que para eso más vale echarlo todo por 1a borda y que nuestros lectores no merecen que nos sacrifiquemos por ellos porque no se suscriben ni nos envían cartas ni nada de nada, la verdad es que somos aficionados y seguimos trabajando en pro de una causa muy íntima para nosotros: la difusión de la SF en España. Igualito, igualito que hacía en sus tiempos *Más Allá*.

»Por todo eso debo hacerles una confesión. ¿Saben?, al empezar este editorial pensaba confeccionar un editorial triunfalista. Ya saben: *Más Allá* aguantó 48 números. Nosotros vamos por e1

49 (más cinco extras), somos los mejores, tachín tachín. Queríamos que este número 49 de *ND* fuera todo un símbolo. Lo es, pero de otra manera a como lo habíamos pensado. Porque, en esta época de absoluta desmitificación, *Más Allá* sigue siendo todo un mito. Y me temo que seguirá siéndolo durante muchos, muchos años.

»Y así, este número, que quería ser un homenaje pero también un desafío, me temo que se va a quedar solo en homenaje. Y en cierto modo me alegro. Primero, porque *Más Allá* se lo merece. Y segundo, porque el único desafío que tiene *ND* es nuestro y de nuestros lectores: nuestra cabezonería, y esos lectores que en la mayor parte de los casos no se merecen que nos estemos dando con la cabeza contra las paredes por ellos, ya que ni se suscriben, ni envían cartas, y muchas veces ni siquiera se molestan

en mover su gordo culo hasta el kiosco más cercano para comprar el reglamentario número mensual.

»A menudo, en mis noches febriles de desesperación económica me pregunto que habré hecho a los hados para editar *ND* en lugar de editar a Walt Disney como hace la Editorial Abril, la cual demuestra que le va muy bien.

»Entonces, quizá, suspendida *ND*, tal vez se convirtiera en otro mito como *Más Allá*; y entonces, veríamos quién era el guapo que la emulaba.

»Nadie, por supuesto. Ya que, aún acogiéndose a la ley de los grandes números, la cantidad de tontos absolutos es limitada. Y nosotros ya hemos cubierto el cupo».

A la fecha de aparición del no. 49 de *ND* eran sus directores Sebastián Martínez, Domingo Santos y Luis Vigil. A alguno de ellos, obviamente, pertenece este editorial no firmado.

«Inocente Maquiavelo Reforzado»

Nueva Dimensión (agosto 1973) ocupa todo el volumen con una selección de cuentos de *Más Allá*: publica los dos de Oesterheld. En el comentario que presenta a «Inocente Maquiavelo Reforzado» y haciendo alusión al «Correo de los lectores» de los números 32 (enero 1956) y 34 (marzo 1956) de la publicación argentina, la revista española dice:

«Este relato organizó entre los lectores de *Más Allá* una de las más polémicas controversias que haya ocurrido nunca en una revista de SF, con calificativos que iban desde considerarlo como la mejor historia jamás surgida de pluma terrestre o extraterrestre hasta las amenazas directas a su autor. ¿Motivo? Tocar uno de los temas tabúes de la SF, y tocarlo con un desenfado tal que rayaba casi en la impertinencia. Nuestra opinión es que, pese a todo ello, «Inocente Maquiavelo Reforzado» es el mejor cuento argentino que ha publicado a lo largo de su existencia *Más Allá*. Aunque creemos que algunos de nuestros más conservadores lectores nos odiarán a muerte por decir tamaña herejía».

En la revista de origen, el acápite de presentación rezaba:

«Advertimos a los lectores serios, a los que no quieran leer nada alegre, nada inquietante, nada atrevido, que pasen por alto y muy deprisa, ¡porque queman!, las páginas de este cuento, desde las cuales un escritor argentino desafía a los lectores de *Más Allá*. Léalo y háganos conocer su opinión aunque sea para insultarnos. Lo esperamos todo».

Transcribimos a continuación algunas

de las cartas que los lectores hicieron llegar a *Más Allá* con su apoyo o su protesta.

«Pese a mi mejor buena voluntad, no he podido desentrañar la finalidad que pretende tener su contenido. Carece de los principios más elementales del decoro y puedo afirmar que este tema hubiera sido rechazado por la revistilla más insignificante y, con más razón, debió haberlo sido por esta, dado que no guarda la más mínima relación con la finalidad científica que la caracteriza. Cabe suponer que esto es una buena broma preparada por los editores para poner a prueba el temple de los lectores, puesto que únicamente pudo haber agradado el tema a individuos de complejas aberraciones freudianas. En consecuencia, los únicos *Inocentes Maquiavelos Esforzados* a leerlo hemos sido los lectores.

»P.D.: Es de suponer que las críticas adversas como esta no serán publicadas».

Ernesto Hacchler (Capital)

«¡Me extraña que una revista de la calidad de *Más Allá* publique tan horrible bodrio!»

Roberto Perazzo Albertelli (Capital)

«En lo que se refiere a este cuento, ustedes mismos dicen: "Léalo y háganos conocer su opinión aunque sea para insultarnos". Parece mentira, pero uno de los objetos de esta carta es ése: ¡Insultarlos!»

Celina Manzoni (Capital)

«Me parece un cuento común, que no justifica la nota de advertencia. Quiero decir que lo asimilé sin dificultades y que me gustó. El señor Oesterheld tiene pasta de escritor de CF y sus cuentos, aunque tuvieran solo el 50% de la calidad de este merecerían ser publicados por *Más Allá*».

Miguel O. Ramírez (Capital)

«...sencillamente magistral. Como para ser leído por un argentino o por un francés o, en líneas generales, por un latino, por alguien que rinda el justo culto a las líneas o implementos que realcen la anatomía femenina».

Carlos Alberto L. Jacques (Capital)

«Me ha gustado muchísimo y, de ser posible, me agradaría hiciese llegar mis felicitaciones al autor. Es un relato que dibuja eficazmente la chispa criolla en sabia mezcla con la imaginación moderna».

Miguel E. Schiavini (Témperley)

«Es un cuento que me ha gustado por su original y diferente tema».

Miguel Barone (Capital)

«¡Grande, Dire, Grandioso! Si después de este cuento pretenden juzgarnos en el exterior por las letras de los tangos, ¡que me aspen! ¡Qué tema! ¡¡Bárbaro!!»

Reforzado (Santa Fe)

«El señor Oesterheld es un magnífico escritor; solamente que ese cuento suyo no refleja completamente su calidad».

Emilio Perrin (San Martín)

«Los señores y señoritas que critican "Inocente Maquiavelo Reforzado" están muy, pero muy equivocados, pues para mí está a la altura de "El día de los Trífidos", "El hombre que vendió la luna", "Las cavernas de acero"».

Juan C. Greco (Capital)

HOMENAJES

Detalle de un dibujo de José Eduardo Caramuta, argentino, residente en Milán, Italia.

HOMENAJES

«El astrón de La Plata» o «Galac-Master»
por Oswal

Yo era aún muy joven cuando trabajé por vez primera con Oesterheld. El ya era un consagrado y sentí, entonces, una profunda emoción. Luego, con los años, ya en 1969, me llamó para ofrecerme las tres páginas semanales de «El astrón de La Plata» que publicó el diario *Gaceta* de esa ciudad. Acepté y comenzaron a llegarme los guiones escritos con esa gran espontaneidad que lo caracterizaba, dada su enorme facilidad para realizarlos. La historia ya había sido comenzada con los dibujos del excelente Ángel Lito Fernández, pero tras algunas semanas él no quiso continuar –ignoro las causas– y desde ese momento pasó a mis manos.

Quienes hayan leído «El Eternauta» no podrán ser sorprendidos por la trama de «El astrón de La Plata», que también girará en torno a la consabida invasión desde el exterior y el férreo empeño por defender la Tierra por un puñado de seres del tercer mundo, ese tema tan caro a Oesterheld. Pero sí serán sorprendidos por la calidad del músico capaz de infinitas variaciones sobre un mismo tema. Sobre la idea similar Oesterheld cambia los actores y conforma un grupo distinto compuesto por Lucho, un estudiante avanzado y apasionado por la electrónica; su antiguo profesor Lugones, un cincuentón nostálgico pletórico de humanidad; Vicky, la rubia novia de Lucho que trabaja en el Museo de Ciencias Naturales de la ciudad; Cosme, un rudo mecánico ya cercano a los sesenta y el Chango, ayudante joven del anterior, que pone su cuota de honestidad y pureza de hombre del interior del país. Todos estos seres se irán aglutinando hasta formar un grupo empeñado en defenderse de un ataque incomprensible desde el cosmos. Sus personalidades entrarán en conflicto cuando son impulsados a lo impensado e increíble.

También fueron cambiadas las circunstancias. No hubo nevada mortal y sí una dirección telepática de Aranko, un ser extraterrestre establecido por siglos en túneles secretos tras las paredes del Museo de Ciencias Naturales, que llega telepáticamente hasta la mente de Lucho para instruirlo en la construcción de una coraza bioelectrónica que protegerá a la Tierra de la invasión de los Kurkos.

Pero más allá de Lucho, cada personaje cumplirá una función. El nexo entre toda esa inhumanidad de una guerra terrible y la paz que había sido, será el profesor Lugones. Él nos hablará –le hablará al lector– del valor de las cosas pequeñas que nos rodean a diario y que ahora serían destruidas. Lugones representa al hombre reflexivo que espantado no alcanza a comprender la maldad inútil, el holocausto sin sentido.

Vicky, la novia de Lucho, será sospechada de traición cuando todo el sistema defensivo tan dificultosamente elaborado es destruido por sabotaje, pero ella será solo el matiz indispensable para un giro impensado de la trama, que es llevada con la maestría habitual de Oesterheld hasta el desenlace complejo de esa madeja sicológica que ha ido tejiendo. Y sin embargo, el final será tocado por la inesperada circunstancia de algo que nada tenía que ver con la historia en sí misma y que tampoco él pudo prever: abruptamente Oesterheld y el editor entran en dificultades, que nunca conocí, y la historia, tan metódica en su desarrollo, se precipita hacia un final nada convincente.

Pero más allá de estas circunstancias, Oesterheld vuelve a demostrar su dominio del relato, del entramado de las relaciones humanas, de la función de cada personaje y de la presencia del lector en su pensamiento. Tiempo después, la historia fue reditada por Editorial Récord con el título de «Galac-Master», donde fueron modificados dibujos y adaptados ciertos pasajes del guión a la nueva publicación, cuando el Maestro escritor ya no vivía.

HOMENAJES

Escribir sobre HGO
por Rubén Sosa

Escribir lo que se piensa o se recuerda de su figura es difícil porque para mí significa volver mentalmente a un período de mi vida que personalmente defino como *período medieval*, período contrastado, brutal, período lleno de heridas muy profundas que ni siquiera pensar que entonces yo era joven, logra mitigar.

Conocí personalmente a Héctor G. Oesterheld en 1959. Yo tenía diecinueve años. Héctor era un hombre pacífico, moderado, reflexivo, discreto, hablaba con voz suave sin la inflección típica del porteño, siempre con modos y palabras persuasivas, con calma, lejos de cualquier pensamiento o acción violenta. Era un hombre que amaba la libertad porque en su temperamento artístico consideraba que en la *libertad creativa* todas las cosas se construyen mejor y logran la máxima expresión. Quien tuvo el privilegio de trabajar con Oesterheld sabe que disponía de toda la libertad de interpretación de sus guiones, que muchas veces estaban escritos a mano, un puñado de hojas que delineaban una historia. Reconozco en él un gran maestro que sin dar lecciones ni ofrecer reglas me enseñó esa especial profesión de contar una historia a través del dibujo.

Hace 26 años que me fui de Argentina. Quemé las naves, sabía que no volvería. Sabía que toda la vida de una persona es un tiempo muy breve para esperar ver realizados los cambios importantes que una sociedad debe realizar. Sigo convencido de lo mismo.

En octubre de 1976 me fui. Hacía al menos siete u ocho años que había dejado de frecuentar a HGO, simplemente porque el trabajo editorial cambiaba. No sé qué cosa pudo haber sucedido en la vida de HGO, en su modo de pensar, en sus acciones, en sus relaciones. Ningún cambio, por radical que hubiera sido justifica el trágico final de una vida, de una familia y como símbolo, de una nación entera que termina en el desastre total. Nadie ganó nada.

Todos perdimos, perdimos afectos, amigos, parientes. Perdimos una cultura, un modo de vivir, un modo de convivir. Perdimos una sociedad que hasta pocos años antes era un ejemplo, un modelo posible. ¡Qué horror! ¡Cuántos errores! Demasiados para poder repararlos.

Tuve suerte, me encontré a los diecinueve años en el lugar justo con las personas justas. Cosas que en la vida no se repiten dos veces. Tuve también la desgracia de encontrarme en el lugar equivocado, en un país equivocado, con ideas equivocadas. Dos hechos de significado opuesto en un arco de tiempo muy breve. Demasiado para cualquiera. ¿Quién no se equivocó en esa época?

Para mi generación HGO fue un gran guionista y un editor corajudo, con un apellido difícil de recordarse. Con sus revistas semanales llenaba mi cuota de aventuras y alimentaba mi gusto por el dibujo y por los dibujantes de ese momento, período en el cual la televisión y el video ocupaban un espacio reducido en la atención del público.

Para un muchacho de la periferia de la capital (vivía en Caseros, mamma mía... paleolítico profundo...) trabajar con HGO significaba la consagración, la máxima aspiración; era un símbolo y una realidad importante. Si la obra de HGO logra transmitir a las nuevas generaciones el gusto de la lectura de una historieta entonces podemos decir tranquilamente que HGO, como Carlos Gardel, cada vez escribe mejor y el tiempo valoriza su obra.

Gracias por la atención prestada y por haberme dado la oportunidad de escribir estas líneas.

Brescia, 24 de noviembre de 2002

Breccia-Lovecraft, Lovecraft-Breccia
Dobles parejas

Norman Fernández
Investigador, Gijón, España

Resumen

Diez años después del fallecimiento de Alberto Breccia, el pasado 2003 nos ha dejado un nuevo punto de encuentro en forma de cómic con su hijo Enrique Breccia. Al igual que treinta y cinco años antes la figura mítica del Che Guevara sirvió para unir a padre e hijo en la primera obra profesional de este, Enrique visitó con su desbordante talento el universo del escritor norteamericano H. P. Lovecraft en el que su padre había realizado una de las obras más importantes del cómic: su versión de «Los mitos de Cthulhu».

Abstract

In 2003, ten years after his death , Alberto Breccia and his son, Enrique, met again in the comic field. Just like 35 years before, Che Guevara's mythical figure had encouraged father and son's reunion in Enrique's firts profesional work, Enriqye paid a visit with overwhelming talent to H.P. Lovecraft´s literary universe, wich had previously helped his father create one of the most outstanding works in the history of Comic: his version of «Cthulhu's Myths».

El universo literario de H. P. Lovecraft siempre ha resultado atractivo para los creadores de historieta pese a la evidente dificultad para plasmar en viñetas los productos de la imaginación del escritor norteamericano. Autores como Esteban Maroto, Joan Boix o el argentino Horacio Lalia han adaptado cuentos de Lovecraft. Otros han preferido realizar versiones libres y el ejemplo más reciente y cercano lo tenemos en el «Profundo», del español José Gimeno. Especial mención merecería el caso de esa curiosa obra, llamada «El otro Necronomicón», en la que Antonio Segura y Jaime Borcal Remohí realizaban un acercamiento al universo de Lovecraft, en el que el propio Alberto Breccia era un personaje más en la obra, ejemplos, todos ellos, escogidos *a vuela pluma* para demostrar el increíble atractivo que, pese a las referidas dificultades, han tenido y tienen las creaciones del escritor nacido en Providence dos siglos atrás.

Los mitos

De lo que no queda ningún género de dudas es de que la más importante versión en cómic de las historias que Howard Phillips Lovecraft escribió hace

más o menos ochenta años son las versiones de «Los mitos de Cthulhu», que Alberto Breccia ilustró en la década del setenta del pasado siglo, bajo adaptaciones realizadas en su mayor parte por su yerno, Norberto Buscaglia. El año 2003 vio aparecer en Europa una nueva edición de la obra, coeditada simultáneamente en países como Francia, Italia y España, siendo la editorial madrileña Sins Entido la encargada de la versión española. Nos encontramos ante la edición definitiva de la obra que, además de incluir una historia que no había aparecido en anteriores versiones en tomo, es una maravilla en cuanto a reproducción, lo que nos ha permitido disfrutar de aspectos del arte de Alberto Breccia que en las publicaciones anteriores que conocíamos de estas historias solo podíamos intuir o casi imaginar. No creo que sea un exceso de entusiasmo, ni de atrevimiento, decir que este tomo es la obra firmada por Alberto Breccia que mejor ha sido editada nunca en idioma español.

Repasar estos «Mitos de Cthulhu» me ha servido para concluir cómo a veces la memoria puede sernos traicionera, me explicó. La idea que un servidor tenía sobre estas adaptaciones, en concreto sobre el trabajo de adaptación de Buscaglia, no era demasiado positiva, idea que venía desde mi primera lectura de la obra que realicé a través de un tomo, creo recordar que de procedencia mexicana. Pese a que la relectura de obras es uno de mis mayores vicios, hacía sin embargo muchos años que no recuperaba la obra. La mayor sorpresa que me he llevado al retomarla ahora con esta nueva edición –aparte del hecho de la existencia de toda una serie de tonalidades, situadas entre el blanco y el negro, que no sabíamos que existían en el trabajo de Breccia– son las propias adaptaciones de los relatos, en las que Buscaglia no realiza un trabajo tan pesado de leer como yo recordaba, más al contrario.

Es innegable que en algunos pasajes de la obra puede estar algo recargados de textos, pero creo que despojarlas de estos bloques de texto sobre los que sustentar el impresionante despliegue gráfico del que Alberto Breccia hace gala hubiese empobrecido el resultado. Cierto de nuevo es que son historias en las que puede costar entrar en un principio, pero una vez que se consigue el desequilibrio entre palabras e imágenes no está tan descompensado como podría parecer con solo ojear la obra. Dicho lo cual, hago públicas mis disculpas al Norberto Buscaglia por mi juicio sobre su labor que, aunque siempre fue de carácter privado –no recuerdo haberlo escrito nunca en ningún sitio–, era excesiva e inmerecidamente severo; más si se tiene en cuenta que el trasvasar a imágenes a Lovecraft, por un lado, y poner palabras a esas impresionantes páginas que realizaba su suegro, por otro, era una tarea más que titánica.

En el multiple en técnicas y desbordante en imaginación apartado gráfico, lo que más me ha llamado la atención en esta nueva lectura es la evolución del trabajo de Breccia de unas historias a otras, pese a que fueron realizadas en un intervalo de tiempo de pocos años. Si no me he confundido, las historias fueron realizadas en el mismo orden cronológico en el que aparecen en el álbum de Sins Entido. Comparando las historietas del principio con las finales la evolución es notable. Salvando las distancias, en el Breccia de las primeras

Figura 1: Página de la edición italiana de «Los mitos de Cthulhu» de Alberto Breccia (L'Isola Trovata, Bologna, 1978).

Figura 2: Página de la edición norteamericana de «Lovecraft»de Enrique Breccia (*Vertigo*, DC Comics, New York, 2003).

historias se puede rastrear al autor de «Mort Cinder» o, incluso, de «Sherlock Time». Sin embargo, en las dos finales, y en especial en la que permanecía inédita, al Breccia que reconocemos es al mismo que más tarde realizaría aquellas maravillosas adaptaciones de cuentos infantiles o, incluso, al de «Perramus».

Con riesgo de ser pesado, no puedo terminar este apartado sin volver a repetir que «Los mitos de Cthulhu» es una obra imprescindible, editada por fin de la manera que se merece, ni más ni menos.

El mito

Y si, como decía al principio, las creaciones de H. P. Lovecraft se han convertido en un referente de la literatura popular de nuestros días, el propio autor ha terminado convirtiéndose en un mito por sí mismo. Lo oscuro de su biografía, o de su carácter, o de ambas cosas, le han convertido en un objetivo ideal de las obras de creación de otros autores, algo parecido a lo que también ha pasado con el que era el principal referente reconocido para Lovecraft, Edgar Allan Poe. El cómic tampoco ha escapado a este fenómeno, y la penúltima ocasión en la que nos hemos encontrado a Lovecraft viviendo aventuras propias en viñetas es un curioso serial del semanario británico *2000AD* llamado «Necronauts», realizado por Gordon Rennie y Frazer Irving. «Necronauts» es una aventura desarrollada en Nueva York en 1926 en la que Lovecraft forma junto a Harry Houdini, Arthur Conan Doyle y Charles Fort una suerte de liga de hombres extraordinarios con la que enfrentarse a las fuerzas del mal.

Figura 3: Detalle de una página de «Lovecraft» de Enrique Breccia.

Y decía *penúltima* porque la última aparecida es la novela gráfica de Vertigo que ha provocado la confluencia de Enrique Breccia en un universo creativo que ya había sido transitado por su padre. «Lovecraft» es una novela gráfica en colores realizada a partir de un texto de Hans Rodionoff que ha adaptado a guión de historieta Keith Giffen. El ilustrador de la novela gráfica, como ya adelantábamos, es el hijo de Alberto Breccia, Enrique Breccia. Novela gráfica que, nueva coincidencia, se edita ca-

si a la par que la que antes llamábamos *la edición definitiva* de la versión de Alberto Breccia y Norberto Buscaglia de los cuentos de Lovecraft.

Que Enrique Breccia es uno de los mayores talentos que ha dado el mundo de la historieta no es ningún secreto. Autor de obras imprescindibles del cómic argentino como «Alvar Mayor», «El sueñero» o «Las aventuras de Marco Mono», Enrique es un autor profundamente respetado en todo el mundo, sobre todo por sus compañeros de profesión. Sin embargo, no estoy seguro de que el público norteamericano esté sabiendo apreciar la inmensa suerte que tiene con el hecho de que Enrique haya decidido abandonar el mercado italiano, para el que estaba realizando sus trabajos en las últimas décadas, para pasar a producir para Estados Unidos.

Dentro de los trabajos que uno siempre tiene en el apartado del *debe*, realizar un análisis sobre la obra de Enrique Breccia, créanme si les digo que ocupa uno de los lugares prioritarios en las aspiraciones de un servidor; pero no es esta la ocasión, así que realizando un esfuerzo de contención me centraré exclusivamente en esta novela gráfica. «Lovecraft» parece tener su origen en un tratamiento de Rodinonoff para la realización de un filme, que ha decidido adaptarse previamente al cómic. Esta teoría parece estar apoyada además por el hecho de que el autor del prólogo de la obra sea John Carpenter, que, dicho sea de paso, es el director de «En la boca del miedo», la película que más se ha acercado al espíritu de las narraciones de Lovrecaft, en mi modesta opinión.

Sea como fuere, lo que nos ofrece esta novela gráfica es la conversión en literatura en imágenes de la biografía de H. P. Lovecraft, mezclada con el universo literario creado por él. No es una obra especialmente espectacular desde el punto de vista del guión, y desconozco si se toma muchas libertades respecto a la biografía real del escritor; en todo caso el Lovecraft que nos ofrece la novela gráfica no admite dudas de que funciona literariamente.

Aunque como ya sospecharán no es el apartado del guión lo que más destaca de la obra, sino su dibujo. Enrique Breccia realiza un trabajo espléndido, en el que utiliza dos modelos diferentes para describir las partes más reales y las más fantásticas: en estas últimas realiza un trabajo pintado, en el que no dibuja los contornos de las figuras, sino que los define mediante el paso de un color a otro. En las secuencias que muestran la realidad, realiza un trabajo más normal dibujando primero y coloreando sobre la tinta.

Y es en las secuencias más irreales donde más brilla el talento de Enrique Breccia, al igual que en las secuencias mixtas: en las que se va pasando del mundo real al del los relatos del escritor. Y lo hace además con personalidad propia, sin que se puedan rastrear aportaciones del trabajo de su padre en esos mismos universos. Unos mundos que cada uno es muy libre de creer lo que quiera sobre ellos: que en verdad existen y que están ahí al otro lado de la ventana, que constituyen uno de los puntos culminantes de la literatura de terror o que son un camelo. Para mí, lo que representan es la disculpa que ha permitido que hayamos podido disfrutar del increíble talento de dos dibujantes únicos y que curiosamente llevaban el mismo apellido: Breccia.

O Tico-Tico hace cien años
Memorias de la primera revista brasileña de historietas

Waldomiro Vergueiro
Profesor asociado y coordinador del Núcleo de Investigaciones de la Historieta de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo, Brasil

Resumen
Debate de la publicación de O Tico-Tico*, la revista de historietas con mayor duración en el Brasil. La publicación hubiese completado 100 años en octubre del 2005 y se caracterizó por una postura didáctico-pedagógica y por la difusión de historietas genuinamente nacionales, favoreciendo la oportunidad para la actuación de decenas de dibujantes brasileños y propiciando la aparición de muchos personajes en el género. En la década de 1960, desgastada por el tiempo y sufriendo la competencia de la televisión, la revista terminó sus actividades, quedando en el recuerdo de sus lectores por su abnegación a un modelo de educación para la infancia que priorizaba el civismo, las buenas costumbres y la religiosidad.*

Abstract
Discusses the production of the magazine O Tico-Tico*, the longest publication of comics in Brasil. The magazine, which would have been 100 years old in October 2005, was characterized by a didactic-pedagogic position and by the dissemination of genuinely Brazilian comics products, giving to dozens of Brazilian artists the possibility of working on comics and also making possible the creation of many comic book characters. In the 1960s, out of date and suffering the competition of television, the magazine ceased its publication, remaining in the memory of its readers by its abnegation to a model of children education that puts the civism, the good morals and the religiosity in the first place.*

Si hubiese continuado publicándose ininterrumpidamente, ella hubiese cumplido 100 años de vida el 1 de octubre de 2005, pero por desgracia no llegó a tanto, clausurando su carrera de innegables éxitos después de 56 años de publicación.

No es que eso sea poco. Todavía hoy, diciembre del 2005, la revista *O Tico-Tico* representa un hito en la industria editorial brasileña, al convertirse en la más longeva publicación periódica dirigida a la infancia hasta ahora en el país. Más que eso: fue no solamente la publicación de mayor longevidad en brindar regularmente historietas en sus páginas, sino que también la primera en dedicarse a esa tarea.

Todo ello en una época en que el lenguaje gráfico secuencial comenzaba apenas a dar sus primeros pasos, enfrentando presiones generadas por el desconocimiento de sus características intrínsecas, desconfianza en sus bene-

Figura 1: Portada del no. 1901.

ficios sociales y prejuicios en su calidad artística y méritos educacionales. A todo eso la revista brasileña respondió con una postura siempre firme en sus objetivos didáctico-pedagógicos, manteniéndose incondicional de inicio a fin a la misión de entretener, informar y formar de manera saludable a los niños brasileños, misión que desempeñó con gallardía durante más de medio siglo.

Este artículo, realizado como homenaje a tan importante publicación, recorre sus varias décadas de historietas y entretenimientos buscando evaluar su contribución en el desarrollo de una industria de la historieta genuinamente brasileña.

El inicio…

Ideada por el periodista y caricaturista Renato de Castro, junto con el poeta Cardoso Júnior y el profesor y también periodista Manoel Bonfim, la propuesta de la revista *O Tico-Tico* fue presentada a Luís Bartolomeu de Souza e Silva, dueño de la Sociedad O Malho, que en aquel entonces tenía como su publicación de mayor destaque el semanario satírico *O Malho*. El director no solo aceptó la idea de forma entusiasta, también ayudó a modelar con el tiempo el formato de otras publicaciones de época, principalmente la revista francesa *La Semaine de Suzette*, publicada de febrero de 1905 a junio de 1940, y de mayo de 1946 a agosto de 1960.

El acierto de la nueva publicación infantil quedó ampliamente demostrada por la recepción del público, que la adquiría con rapidez, obligando a la editora a imprimir con urgencia una segunda edición con el doble de la tirada inicial, que fue de 10 000 ejemplares, vendidos al precio de 200 reis el número (este precio, por cierto, se mantuvo inalterado en esa cantidad por casi quince años, un valor relativamente bajo y que posibilitaba la compra de la revista por amplias capas de la población).

Desde su inicio la revista se destacó por interesantes secciones, con materiales para todos los tipos de gustos y géneros. Fue la variedad, tal vez, su mayor característica, en busca de informar sobre los diversos aspectos de la vida social que consideraba necesarios al desarrollo de los niños. Elaborada en un tono cariñoso, con un lenguaje coloquial pero en extremo cui-

dadoso, perseguía la idea de que el avance del país dependía de un compromiso serio con la educación de sus futuras generaciones, ampliando el acceso de toda la población a los beneficios de la cultura. Alrededor de ese objetivo organizó su proyecto editorial fielmente mantenido durante sus años de publicación.

Varias generaciones tuvieron acceso a las materias de la revista *O Tico-Tico*, siempre el mismo nivel de entretenimiento e información. Ella dejó marcas profundas en todos sus lectores, que guardaron siempre los mejores recuerdos. Sus editores tuvieron además la preocupación de cultivar una constante y estrecha relación con su público, haciendo que se sintiese como participante de la propuesta editorial de la revista. A cada cambio, normalmente realizado en función de urgencias económicas, la dirección de la revista publicaba un texto explicativo con el objetivo de romper el impacto negativo que esa modificación podía generar en sus lectores (Rosa, 2002).

Sobre todo se puede decir que la publicación estuvo marcada por una aguda sensibilidad del mercado. Sus organizadores se anticiparon en algunos años a las propuestas de marketing defendidas solo unas décadas después por autores como Philip Kotler y Peter Drucker.

Figura 2: Portada del *Almanaque d'O Tico Tico 1948*.

Las historietas en la revista *O Tico-Tico*

Acerca de las historietas, la revista *O Tico-Tico*, como dijimos, se destaca por haber sido la primera en publicar regularmente series producidas por los aficionados al noveno arte, al principio buscando abastecer a su público en las fuentes de las producciones norteamericanas y europeas. De la producción norteamericana, inclusive, surgió su personaje principal, bautizado en Brasil como Chiquinho, pero que en los periódicos yanquis era conocido como Buster Brown.

Creado por Richard Felton Outcault, el travieso muchacho, originalmente de clase alta, descendió aquí un poco socialmente y adquirió las maneras de un muchacho del pueblo, viviendo divertidas aventuras al lado de un típico niño de nuestra realidad social más popular: el Benjamín, un mu-

Figura 3: «Legionarios da sorte» en el número de octubre de 1941.

chacho de origen africano creado por uno de los autores brasileños que continuaron la saga de Outcault cuando el material original ya no llegaba al país. El autor, Luis Gomes Loureiro, fue el primero de varios artistas nacionales que trabajaron el personaje, haciendo que adquiriese características propias de la cultura brasileña. En su conjunto hicieron que el universo de las aventuras de estos personajes –a los que se debe agregar necesariamente el cachorro Jagunço, originalmente llamado como Tige– representasen un pintoresco panorama de la sociedad brasileña de la primera mitad del siglo XX. En ese sentido, Augusto Rocha, Alfredo Storni, Paulo Afonso, Oswaldo Storni y Miguel Hochmann, los autores brasileños que se dedicaron al personaje Chiquinho, hicieron un enorme servicio al país, al transformar un personaje sin mucha gracia y con una propuesta hacia un público extremadamente elitista en una figura palpitante, dinámica, que agradaba mucho a sus lectores y lograba que estos se identificasen plenamente con él. No sorprende, entonces, que durante varios años los lectores de Chiquinho imaginasen que este gran personaje de historietas fuera originalmente producido en Brasil. Y no estaban tan engañados, pues en una cierta forma fue lo mismo (Cotrim, 1974; Cirne,1990).

Figura 4: «Pandareco, Parachoque e Viralata» en el número de junio de 1944.

Más no solo de Benjamín, Jagunço y Chiquinho se nutrían las historietas de la época en que las ciudades brasileñas eran iluminadas por farolas de gas. Otros varios personajes fueron publicados regularmente en la revista *O Tico-Tico*, tanto extranjeros como aquellos creados en tierra brasileña. Entre los primeros se destaca Mickey Mouse, en historias creadas por Ub Iwerks y después por Floyd Gottfredson, inicialmente llamado el Ratinho Curioso; Krazy Kat de George Herriman, llamado el Gato Maluco; Popeye de Elsie Chrisler Segar que se conoció como Brocoió; Gato Félix de Pat Sullivan; Mutt y Jeff de Bud Fisher, Little Nemo in Slumberland de Winsor McCay, entre otras (Moya, 2003). Entre los brasileños, figuras como Lamparina del gran J. Carlos, Kaximbown de Max Yantok, Bolinha e Bolonha de Nino Borges, Zé Macaco y Faustina de Alfredo Storni, Pirolito de Fritz (Aní-

Figura 5: «Aventuras de Chiquinho»

sio Oscar Mota), Tinoco, o caçador de feras, de Théo, João Charuto de Edmundo Rodrigues y Réco-Réco, Bolão y Azeitona, del inigualable Luis Sá, para solamente mencionar algunos de los personajes que tuvieron sus orígenes en las manos de artistas radicados aquí (*O Tico-Tico*, 2003-2004).

Además de las series con personajes fijos, *O Tico-Tico* también se nutrió de historietas dedicadas a finalidades instructivas o de información, generalmente relacionadas con la narración de episodios de la historia brasileña, de nuestra cultura o biografías de personajes ilustres de la escena política y económica nacional. En especial, merece recordarse de «O descubrimento do Brasil», «Historia ilustrada - Páginas relembradas» y «Figuras magníficas», todos por la mano artística de Leónidas Freire; «A vida de Floriano Peixoto», con textos de A. Plessen y las ilustraciones de Cícero Valladares, e «Historias do tempo da escravidão», por Angelo Agostini (*O Tico-Tico*, 1955).

Las páginas literarias

Gran parte de las páginas de la revista *O Tico-Tico* eran ocupadas por producciones literarias, normalmente constituidas por pequeños cuentos o historias dirigidas al público infantil, pero también incluía novelas de folletín, poesías, crónicas, reflexiones sobre la realidad brasileña y consejos para los jóvenes lectores. Muchas de esas historias eran traducciones o adaptaciones de publicaciones extranjeras, llevando a los lectores brasileños, publicadas en capítulos, las obras de grandes autores de la literatura mundial, como Mark Twain («Las aventuras de Tom Sawyer»), Robert Louis Stevenson («La isla del tesoro»), Julio Verne («Cinco semanas en globo»), Cervantes («Don Quijote»), Shakespeare («Hamlet»), Jonathan Switf («Viajes de Gulliver»), Daniel Defoe («Robinson Crusoe»), entre otras. Los cuentos de hadas y muchas leyendas brasileñas también aparecieron en las páginas de la revista para encantar al público infantil con sus narrativas fantásticas y mágicas.

O Tico-Tico tenía sus redactores regulares, un grupo constituido por profe-

sores, periodistas y escritores que trabajaban para la Sociedade Anônima O Malho, con la mayor parte de sus esfuerzos dedicados a la publicación infantil de la editora. Entre ellos se destacan dos nombres: Carlos Manhães y Eustórgio Wanderley. El primero fue redactor-jefe de la revista desde 1926 hasta 1939, trajo nuevos diseñadores para el equipo y buscó compatibilizar las materias insertadas en la publicación con el currículo escolar vigente entonces. En la empresa ejerció funciones diversas y fue el responsable de la introducción de una dinámica propia en la publicación, donde introdujo además dos personajes de historietas de gran popularidad en el cine de animación como Mickey y El Gato Félix. Ahora Eustórgio Wanderley hizo un poco de todo. Utilizando diversos seudónimos –Maurício Maia, Trancoso, Malazarte y Wenceslao Semifusa– para sus producciones literarias, colaboró en la revista con poemas, cuentos, crónicas, consejos a los lectores, etc. Permaneció en la revista prácticamente hasta su final, respondiendo por diversas secciones fijas, entre las cuales se destaca la «Correspondencia do Dr. Sabetudo» (*O Tico-Tico*, 1955).

Figura 6: Página humorística en el número de abril de 1944.

Muchos escritores brasileños de renombre participaron de la sección literaria de la revista, produciendo ocasionalmente, material específico, como Josué Montello, Leonor Posada, Osvaldo Orico, José Luis do Rego, Bastos Tigre, Olavo Bilas, Cardoso Júnior, Coelho Neto, Murilo Araujo, Catulo da Paixäo Cearense, Malba Tahan, Humberto de Campos, Arnaldo Niskur y Gustavo Barroso entre otros. Algunos autores consagrados colaboraron antes de su consagración como creadores, como ocurrió con Sérgio Buarque de Holanda, que a los nueve años tuvo un vals de su autoría publicado en las páginas de *O Tico-Tico* (*O Tico-Tico*, 2003, 2004).

La preocupación por la divulgación de la creación literaria generó también una colección de libros infantiles denominada *Biblioteca Infantil d'O Tico-Tico*, realizada en un formato grande y ricamente ilustrada. Entre los títulos de esa colección están «Contos da Mãe Preta», de Osvaldo Orico; «Minha Babá», de J. Carlos; «Papae», de Juracy Camargo; «Pinga-Fogo, o detetive errado», de Luis Sá; «O circo dos animais»,

A ECONOMIA E A GUERRA

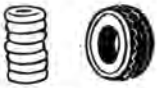
Muitos de vocês hão de achar exquisito quando ouvem falar que em tempo de guerra é preciso haver economia, e ao saber que muitos artigos já não são mais fabricados "por causa da guerra".

Vejam esta página, lendo com atenção as legendas e compreenderão porque isso acontece. Êstes dados foram publicados nos Estados Unidos, para que tôda a gente compreendesse isso e ajudasse a fazer a economia necessária para ganharmos a guerra.

As pernas de 21 pares de calças conteem a fazenda necessária para os uniformes que integram o equipamento completo de um soldado.

As molas de um bom colchão teem aço suficiente para fabricar dois obuses de 105 milímetros.

Com o aço de uma só bicicleta se póde fabricar uma excelente metralhadora.



Sete pneus velhos fornecem borracha para o pneumático do trem de aterragem de um bombardeiro dos grandes.

Cada bomba aérea de 200 quilos requer o ferro de um fogão econômico.

A madeira de uma escrivaninha é a conta para a fabricação de três caixas para transportes de balas.

O aço existente em um jogo de bastões de golfe dá para se fabricar 30 granadas de mão.

Podem-se fabricar seis obuses para canhão de 75 milímetros com o aço de uma só máquina de lavar.

Uma geladeira elétrica para ser feita gasta o material que serve para 2 morteiros de trincheira, de 3 polegadas.

Há matéria plástica bastante para construir a cobertura da cabine de um avião, em cada eletrola dêste tipo.

Um casaco de lã tem material suficiente para forrar a blusa de um aviador.

Um disco de vitrola representa o material de um fogo de bengala que se emprega na aviação.

Para fabricar uma máscara contra gases se precisa a borracha usada em 200 cintas de senhora.

Com o aço empregado em um automóvel, fabrica-se um canhão.

136 pares de meias de nylon, ou de seda, consomem material que dá para fabricar um para-quedas.

Um tapete de 9 polegadas por 12 contém suficiente material para ser usado em 32 bolsas e 2 uniformes.

Uma cafeteira é feita com alumínio que dá para fabricar uma bomba incendiária.

A gasolina que um automóvel gasta em 6 meses de uso corrente, dá para 1 hora de vôo.

Um receptor-transmissor de campanha contém os materiais necessários a um receptor de rádio-vitrola.

Cada locomotiva de brinquedo contém suficiente cobre e bronze para se fazerem seis balas de metralhadora.

AS AMERICAS UNIDAS, UNIDAS VENCERÃO!

Figura 7: Curiosidades.

de Gaspar Coelho y «Un menino de Coragem», de Leão Padilha.

Además de la preocupación por la divulgación de obras de indiscutible calidad literaria, los editores de la revista *O Tico-Tico* también incentivaron la creación en sus lectores. Promovieron así varios concursos de cuentos que publicaron en sus páginas. Muchos jóvenes sintieron despertar su vocación literaria con las colaboraciones que enviaban espontáneamente a los concursos de la revista, aunque no hubiesen alcanzado premio por ellas.

El didactismo y la información

Una de las más importantes características de la revista *O Tico-Tico* fue sin duda su aspecto educacional. De hecho la proposición creativa de la publicación ya la coloca en términos de una decidida intervención en el proceso educacional, al ayudar a formar los ciudadanos que las necesidades del desarrollo económico y social exigían, bajo la égida de una visión de construcción ciudadana basada en las valores de la clase media del país.

Es por ello que quizás la revista fuera más cultivada y permaneciera en el recuerdo de varias generaciones de lectores que la utilizaron como material didáctico o que recibieron enseñanzas cívicas y morales, básicas para su formación intelectual.

La revista reflejaba el momento histórico en que fue creada. El inicio del siglo XX fue un tiempo marcado por preocupaciones relacionadas con el desarrollo intelectual de la infancia, que debían transformarse en hombres íntegros, temerosos de Dios y respetuosos de los preceptos morales aceptados en la época. Así, una revista dirigida a la infancia tenía necesariamente que pasar por el tamiz del país y de los profesores, muy celosos de lo que sus hijos recibían por medio de la prensa. Conscientes de ello, los responsables de la Sociedad O Malho tuvieron el cuidado de privilegiar la perspectiva educativa y moral de la publicación, de manera que fuese compatible con la luz del espíritu didáctico y moralista entonces dominante. Fue en ese ambiente, reflejo de los valores deseados por las capas dominantes de la sociedad, que surgió, creció y floreció la revista *O Tico-Tico*, baluarte

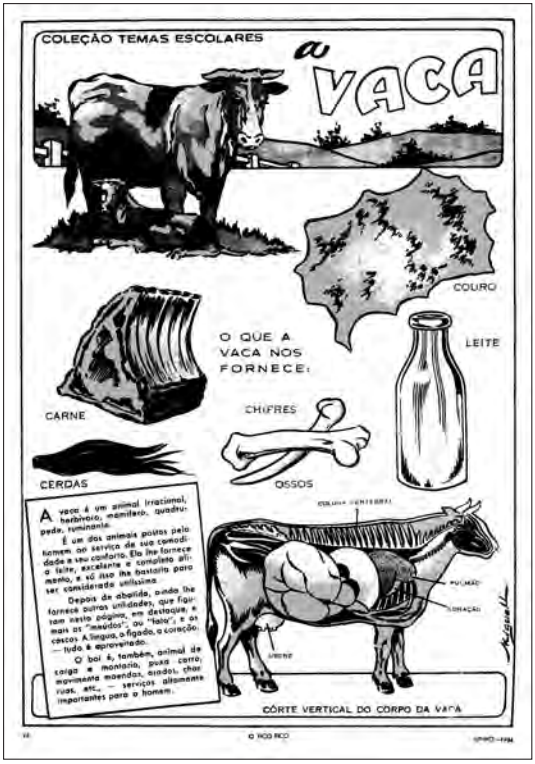


Figura 8: Página informativa en el número de junio de 1944.

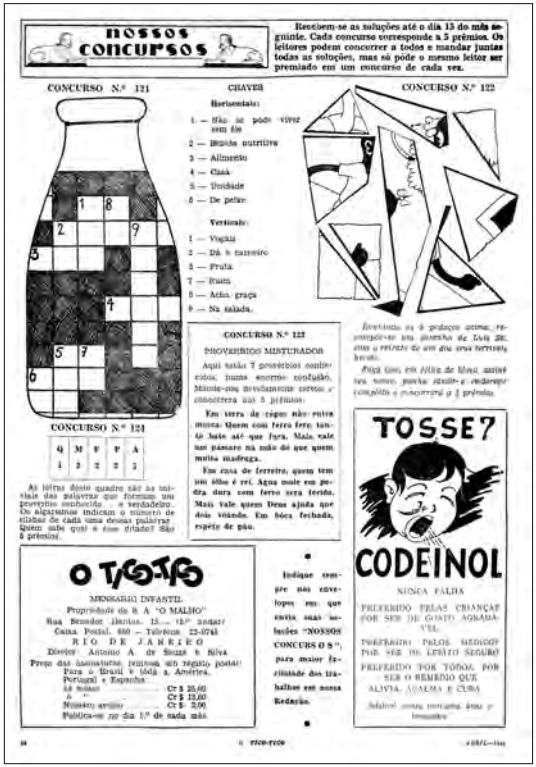


Figura 9: Página de pasatiempos en el número de abril de 1944.

de la moral tradicional y del espíritu positivista que marcaba a la llamada *República Vieja*. Es ahí, probablemente, donde estaba la mayor razón de su éxito, o sea, en sus proposiciones moralistas y educativas en las cuales se mezclaban elementos de civismo y preceptos católicos, dominantes en el país, y que aparecían en varias secciones de la revista, reflejados en los cuentos infantiles, los poemas patrióticos y las narrativas históricas, estas últimas con lecciones sobre el respeto a los mayores, el culto a la solidaridad y la dedicación a las buenas obras.

Es importante destacar que la revista *O Tico-Tico* fue bastante eficiente en su objetivo de brindar entretenimiento y placer a la infancia de su tiempo. Por otro lado, es también importante remarcar que ella no lo hizo de manera inocente: en realidad ella cultivaba el objetivo de formar un determinado tipo de ciudadano y alabar un patrón de comportamiento específico, aquel de ayudar a construir la sociedad ideal imaginada por los directores de la revista y por las clases sociales que ellos representaban. En este sentido dice Zita de Paula Rosa (2005):

«Se construyó en torno de *O Tico-Tico* una imagen que correspondía a un conjunto. De representaciones proyectadas por las clases privilegiadas y asimiladas por sectores de la clase media: la organización de una sociedad moldeada, dirigida por los más aptos, competentes y creativos y ayudada en sus miserias y diferencias. Se procuraba, de ese modo, transformar la misión embarazosa de un Brasil atrasado, subdesarrollado, enfermo y repleto de analfabetos» (Rosa, 2002: 15).

O Tico-Tico se enfrascó también en una campaña por la implantación de la exploración en el país, entendiendo que ese movimiento defendía valores éticos semejantes a los que ella preconizaba. Se esmeró también en la biografía de figuras ilustres de la historia brasileña y mundial, mostrándolos como ejemplos para ser imitados por los pequeños lectores. Tuvo un cuidado especial en la sección de los pasatiempos y concursos que tanto entusiasmaban a los aficionados de la publicación, y hasta la forma en como eran dirigidos los mensajes publicitarios en que era siempre destacado un desarrollo saludable y libre de

males que pudiese perjudicar la formación de los futuros brasileños. En todas esas áreas los directores de la revista buscaban infundir proposiciones moralistas, y reforzando la línea pedagógico-moral de la publicación.

Por lo tanto, esas proposiciones aparecían con un mayor destaque en aquellas secciones de la revista dedicadas a establecer un diálogo permanente con sus lectores que representaron, en más de medio siglo de existencia de la revista, una verdadera escuela de disciplina establecida por la dirección y los colaboradores de la revista *O Tico-Tico*. Entre esas secciones las más conocidas fueron «Lições de Vovô», la «Correspondência do Dr. Sabetudo» y la «Gaiola d'*O Tico-Tico*».

La dimensión moral y educativa estuvieron en las ciernes de creación de la revista *O Tico-Tico*, constituyendo esto su razón de ser. Estos aspectos fueron plenamente asimilados por los adultos que vieron en la revista una valiosa aliada para complementar sus esfuerzos en la formación de los jóvenes brasileños, y le dieron su apoyo casi incondicional. Atenta a ello, desde el inicio la dirección del semanario buscó también enfatizar ese aspecto del elemento para complementar la educación formal, alentando entre los lectores la necesidad de guardar y preservar los ejemplares de la revista, pues estos podrían ser utilizados en el futuro por sus hermanos menores.

La declinación y desaparición de la revista *O Tico-Tico*

El constante reforzamiento de los objetivos primordiales de la publicación, expresado en los almanaques y ediciones especiales, los testimonios de antiguos lectores en ocasión de fechas conmemorativas, así como los consejos exaltados por el Vovô, ayudó a crear el mito de los beneficios de un modelo pedagógico basado en el respeto a las leyes y la defensa intransigente de la moral y de las buenas costumbres. Al mismo tiempo, esas actividades de refuerzo mantuvieron la coherencia de la revista *O Tico-Tico* durante más de cinco décadas de publicación (Merlo, 2003).

No obstante, al mismo tiempo en que, por un buen período, garantizó la longevidad de la publicación, esa coherencia representó también la mayor razón de su desaparición, debido al desgaste y a la pérdida del soporte que esa visión tradicionalista del desarrollo infantil había granjeado en la sociedad brasileña, principalmente junto a las nuevas generaciones de educadores.

En 1934 el lanzamiento del *Suplemento Infantil* (después *Juvenil*) en Río de Janeiro, por Adolfo Aizen, inauguró una nueva fase de divulgación de las historietas en Brasil. Con el *Suplemento* se introdujo en el país el modelo norteamericano de historietas en las que se destacaban aventuras portentosas y personajes de intensa penetración social. La nueva publicación traería uno de los mejores momentos ya vividos por la historieta en Norteamérica con los autores más influyentes del área, como Alex Raymond, Al Capp, Hal Foster, Lee Falk, entre otros, en sus geniales creaciones para el noveno arte (Vergueiro, 2004).

El éxito del *Suplemento* abrió el camino para otras publicaciones del mismo estilo, como *O Globo Juvenil* de la

Organización Globo. Algunos años después vinieron las revistas de historietas lideradas por el título *Gibi*, que terminó convirtiéndose en el sinónimo para este tipo de producción. La popularidad de las nuevas publicaciones afectó el predominio de *O Tico-Tico* entre los lectores, dando un final a su reinado absoluto de más de treinta años. De repente, los personajes ingenuos y bien intencionados de la revista fueron sustituidos en el gusto popular por intrépidos pacificadores de nuevos mundos, hombres enmascarados o seres superpoderosos.

Los editores de la revista intentaron una reacción a la concurrencia incorporando al título algunas series de aventuras. Entre esos personajes estaba «Babe Bunting», originalmente creada por Fanny Cory, una de las muchas imitaciones de «Little Orphan Annie» producidas en el mercado norteamericano. Autores brasileños también fueron llamados a trabajar en esa línea de historietas con aventuras, en la que se destacó Carlos Thiré, con «Os legionários da sorte».

Los cambios en la revista, sin embargo, no perduraron. Al inicio de la década de 1940 los editores prefirieron retomar sus propósitos originales, manteniendo el intento de publicación sin alteración. Así, con la eventual inserción de una u otra serie de historietas de los *Syndicates* norteamericanos, la revista *O Tico-Tico* continuó unida al modelo de publicación infantil didáctico-pedagógica que la había hecho conocida, negándose a realizar modificaciones que de hecho pudiesen llevarla al encuentro de los intereses de una nueva generación de lectores, y al mismo tiempo hacer frente a un nuevo modelo de publicación dirigido al público infanto-juvenil que se establecía en el país. Con ello se dirigió, caminó inexorablemente a su cancelación.

Las dos últimas décadas de existencia de la revista *O Tico-Tico* aumentó el porcentaje de páginas dedicadas exclusivamente al entretenimiento. Estas secciones, sin embargo, dejaban un poco a un lado la exploración del desarrollo de actividades motoras o el desafio a la curiosidad intelectual de los pequeños lectores, como ocurría en años anteriores. En esa última fase es importante destacar la presencia de chistes, anécdotas e historias cambiantes puramente humorísticas. Muchas veces ellos se constituían en secciones fijas, como «Cinco minutos de riso» o «Fique triste se puder».

En 1955 los editores de la revista lideraron una serie de conmemoraciones por su cincuentenario. Un número especial conmemorativo de la efeméride fue publicado. En él se compilaba una serie de declaraciones de personalidades de la vida política y cultural brasileña, y en la que realizaban una evaluación emotiva del transcurso de la revista hasta aquel momento (*O Tico-Tico*, 1955). Aun así, a pesar de las manifestaciones de aprecio y de consideración que recibió la revista durante los meses siguientes a la celebración de su medio siglo de existencia, no se podía ocultar el hecho de que *O Tico-Tico* ya constituía una publicación atrasada, desgastada por el tiempo, y que se mantenía viva apenas por lo recuerdos de aquellos que habían convivido con ella en su infancia y que ya no conseguía hablar el mismo lenguaje de los lectores de entonces.

La llegada de la televisión al país en 1950 también puede haber influido para que la administración diera el golpe de gracia a la revista *O Tico-Tico*. De esta forma, sin condiciones para competir con el nuevo medio y sin disposición para poderse modernizar y buscar una nueva forma de diálogo con el público infantil, la revista se fue menguando y se desvaneció en sí misma al inicio de la década de 1960, dejando tristeza en todos aquellos que la admiraban. A ellos solo les quedó el consuelo que ninguna otra revista infantil conseguiría tener el mismo impacto que ella tuvo en la infancia.

Después de la interrupción de la revista, la Editora O Malho, ya entonces con una nueva denominación comercial, todavía publicaría varias colecciones de libros dirigidos a diversos segmentos de lectores. En general, representaban el reaprovechamiento de textos publicados en *O Tico-Tico* apenas actualizados para el nuevo público. Esto perduró hasta 1977, cuando cesaron esas actividades editoriales.

La herencia de la revista *O Tico-Tico*

La oportunidad de la celebración de los cien años del inicio de la publicación de la revista *O Tico-Tico*, en octubre de 2005, posibilitó a los estudiosos y aficionados brasileños una reflexión sobre el impacto de la publicación en la vida del país. Más que un desfile de panegíricos a ese título –muchos de ellos, además, bastante merecidos–, se buscó trazar también un análisis crítico sobre el potencial de las publicaciones de ese tipo para la vida cultural de un país. Los distintos artículos con respecto al título y los dos títulos monográficos lanzados en conmemoración del evento (Azevedo, 2005; Vergueiro, Santos, 2005) evidenciaron la importancia de la revista, y registraron, para el lector actual cuán fuerte puede ser el impacto que una publicación de historietas puede tener sobre su público lector. Más que un recuerdo, la revista *O Tico-Tico* se convirtió en una leyenda entre los títulos de historietas en Brasil, logrando ayuda a romper, con su postura pedagógica y moralista, algunas barreras que existían en relación con las producciones de historietas en el país.

Referencias

Azevedo, Ezequiel de: «*O Tico-Tico*: cem anos de revista», Via Lettera Editora, São Paulo, 2005.

Cirne, Moacy: «História e crítica dos quadrinhos brasileiros», Ed. Europa; Funarte, Rio de Janeiro, 1990.

Cotrim, Álvaro: «Era uma vez um... Tico-Tico», *Cultura*, v. 4, n. 15, Brasília, dez. 1974 (p. 82-91).

Merlo, Maria Cristina: «*O Tico-Tico*: um século de histórias em quadrinhos no Brasil», São Paulo, 2003 [Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo].

Moya, Álvaro de: «*O Tico-Tico*: marco de nossas publicações infantis», en Vapt-Vupt, Clemente & Germani Editora, São Paulo, 2003 (p. 106-110).

Rosa, Zita de Paula: «*O Tico-Tico*: meio século de ação recreativa e pedagógica», EDUSF, Bragança Paulista, 2002.

«*O Tico-Tico*: edição comemorativa do 50o aniversário», O Malho, Rio de Janeiro,1955.

«*O Tico-Tico*: uma revista impressa na lembrança», SESC, São Paulo, 2003-2004.

Vergueiro, Waldomiro: «Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol.. 4, no. 16, 2004 (pp. 193-214).

–, Santos, Roberto Elísio dos (orgs.): «*O Tico-Tico*: centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil», Opera Graphica, São Paulo, 2005.

GÉNEROS

Historieta y literatura

Norberto Buscaglia
Guionista e investigador, Buenos Aires, Argentina

Resumen
El cómic constituye una puerta de entrada para la lectura literaria.

Abstract
The comic is an entrance door to the literary reading.

Dice Pablo de Santis: «En el pasado la adaptación de cuentos y novelas a la historieta servía de invitación a la literatura. Hoy casi no hay diálogo entre un género y otro. La historieta argentina, sin embargo, tiene una larga tradición en este campo, encarnada en dos formas antagónicas de recrear la literatura: José Luis Salinas y Alberto Breccia».

Los traté a ambos pero, mi relación fue más estrecha con Alberto Breccia. Lo conocí en el año 1967 cuando él era socio, profesor y ejecutivo de IDA (Instituto de Directores de Artes). Un centro multicultural ubicado en la calle Florida casi esquina Córdoba.

Alberto fue primero mi amigo y después, mi suegro. Era un lector *omnívoro*, si se me permite el término. Yo, un ensoberbecido joven, estudiante de letras.

Por supuesto, la química funcionó y hablamos durante largas horas, y días, sobre un tema que nos preocupaba: las necesidades comerciales de un género que había sido bastardeado por un fin comercial. Curiosamente, o no, y siendo uno de los mejores dibujantes del mundo, Alberto no tenía trabajo en Argentina. A pesar del paso del tiempo, las cosas no han cambiado. Es más, tal vez hayan empeorado.

Agrega Pablo de Santis: «En las historietas argentinas de los años treinta y cuarenta, aún en los cincuenta, las adaptaciones literarias abundaban. Hoy son una rareza. ¿Qué tenían para compartir historieta y literatura, y qué es lo que las separa hoy?.

»Tenían el mar, las selvas, las islas misteriosas, el centro de la tierra, la luna y Marte: es decir, un imaginario en común. La historieta era la forma dibujada de la aventura, y no se le hubiera ocurrido otro destino. En las obras de Emilio Salgari, de Julio Verne, de Edgar Rice Burroughs, el relato gráfico

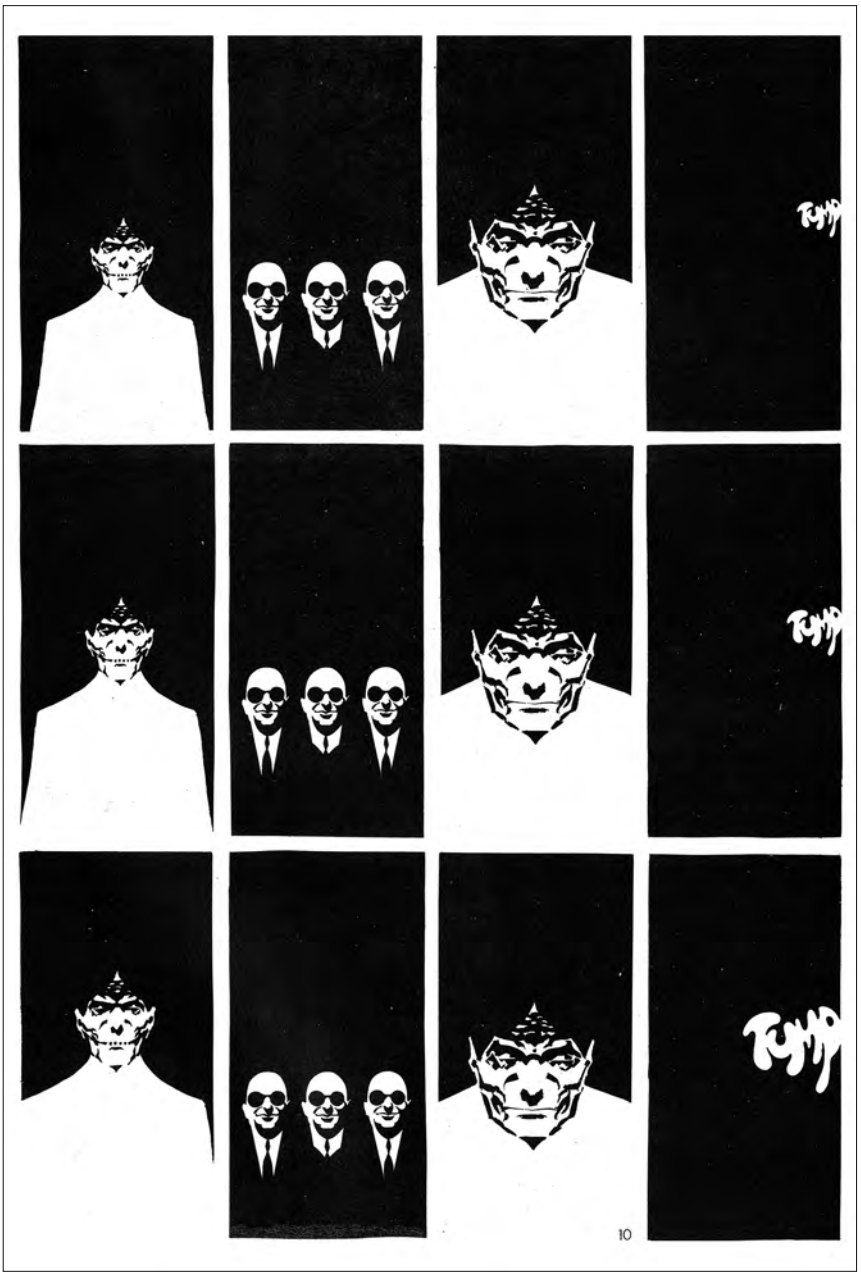


Figura 1: «El corazón delator». Cuento de Edgar A. Poe, adaptación y dibujos de Alberto Breccia.

había aprendido a huir del peligro mayor: la vida cotidiana.

»Este lazo tan fuerte permitió que la historieta fuera una puerta de entrada a la lectura literaria. Los mundos de un género y de otro eran espacios contiguos. Hoy sería difícil imaginar qué clase de literatura podría estar en armonía con las aventuras más extremas de los superhéroes o con las historietas japonesas. Tienen su propio escenario, sus propias leyes, y nos conducen a un mundo de pura imagen: las palabras son apenas la sombra del dibujo».

Queríamos, como bien dice de Santis, que la historieta cumpliera ese rol que él expone más arriba que «la historieta fuera una puerta de entrada a la lectura literaria». No sabíamos si lo lograríamos. Sí, veíamos –más Breccia que yo, obviamente– que en la literatura había, y hay, temas y valores estético-éticos que era importante rescatar y transmitir masivamente. Coincidíamos, sin conocerlo en aquel momento, con el pensamiento de Pablo de Santis.

Empezamos a trabajar con el «Informe sobre ciegos» de Sábato. Pero a don Ernesto no le gustó mi versión. Esto que suena como una dificultad desalentadora fue todo lo contrario porque nos llevó a ocuparnos de otro autor: Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Un escritor que poca gente conocía.

Figura 2: «La gallina degollada». Cuento de Horacio Quiroga, adaptación de Carlos Trillo, dibujos de A. Breccia.

Nos decidimos por «Los mitos de Chtulhu». No teníamos editor. Ni aquí ni en Europa. A Breccia no le importaba. Dibujaba igual. Me costaba entender eso. Pero era invertir en el futuro y es una costumbre que continúa en sus hijos y sus nietos. Siempre dibujan.

Yo no era un guionista. Además, Alberto no quería para esto a un profesional de la historieta. Deseaba a alguien que no estuviese contaminado por las necesidades propias del género y de las exigencias editorialistas.

De todas formas yo ni soñaba con la trascendencia ni con las críticas actuales. Breccia creo que sí, porque estaba muy consciente de sus valores como

dibujante y de su capacidad creadora y docente. Lo cual, permítaseme la digresión, tomaba en broma. Cierta vez, durante una entrevista televisiva, le preguntaron:

–Breccia, su padre dibujaba, usted dibuja, sus hijos dibujan, sus nietos dibujan... ¿Qué es el dibujo para usted?

–Y... ¡qué sé yo...! Tal vez una tara familiar...

Tenía un magnífico sentido del humor... Fue un gran artista...

Y aquí, una cosa extraña. Si Alberto dibujó los inquietantes cuentos de Lovecrat transcurridos, ya, más de treinta años, Enrique debió realizar, también en historieta, la vida del escritor de Providence para la colección *Vértigo* de DC comics. Un trabajo monumental en el cual, este verdadero *monstruo*, empleó cinco técnicas ilustrativas diferentes.

Volviendo a «Los mitos de Cthulhu» creo conveniente destacar lo que opinan hoy los críticos. Afirma, por ejemplo, Rafael Marín, en España «...cada viñeta de Breccia, en esta adaptación que es sin duda la mejor adaptación de Lovecraft a la historieta (y, si me apuran ustedes, la única posible) es un terremoto. Breccia rompe el papel, lo rasga, lo mancha, usa collages y bloques de fotografías, raya las sombras, ilumina los rincones, talla rostros imposibles y repite imágenes que provocan un pesadillesco efecto estroboscópico en la mente del lector.

»No hay anclaje en lo real, los pliegues de esos mundos que acechan desde más allá y desde más atrás del mundo apenas sirven para revelarnos, de cuando en cuando, la debilidad de eso que consideramos la realidad, y entonces el autor usa fotografías decididamente blandas, el contraste plácido que intuimos, que sabemos ficticio...».

Pero, nuestra intención de unir dos universos expresivos y artísticos, diferentes, no se limitó solamente a la obra de Lovecraft. Luego continuamos con «La última visita del caballero enfermo» de Giovanni Papini, «El anciano terrible» de Howard P. Lovecraft, «La noche de Camberwell» de Jean Ray y «Mujima» de Lafcadio Hearn.

Pero este hábito de trabajo se extendió a sus hijos. Con Enrique abordamos «La leyenda de Thyl Ulenspiegel» de Charles de Coster y «Mustafá» de Armando Discépolo.

Figura 3: «Antiperiplea». Cuento de João Guimarães Rosa, adaptación de Juan Sasturain, dibujos de Alberto Breccia.

Figura 4 (abajo):«Acuérdate». Cuento de Juan Rulfo, adaptación de Juan Sasturain, dibujos de Alberto Breccia.

Con Cristina, mi esposa, encaramos a Shakespeare y en la década del ochenta publicamos en Italia «Macbeth», «Sueño de una noche de verano», «La tempestad» y «Las alegres comadres de Windsor».

Para terminar, vuelvo a citar a De Santis:

«Otro hito de la adaptación literaria fue la aparición de la sección "La argentina en pedazos" en el primer número de la revista *Fierro* (1984). En sus páginas, un fragmento o un cuento de nuestra literatura era llevado a la historieta, acompañado por una introducción de Ricardo Piglia. Así, Enrique Breccia dibujó a Esteban Echeverría ("El matadero"), Francisco Solano López a Germán Rozenmacher ("Cabecita negra") y a Rodolfo Walsh ("Operación masacre"), José Muñoz a Roberto Arlt (un fragmento de "Los siete locos"). La lucidez y contundencia de Piglia, sumadas a la calidad gráfica de los relatos, acabaron por conformar un libro ejemplar en el campo de la historieta y la crítica argentinas. La aparición de esta sección en una revista de historietas (que era además un producto comercial, con buenas ventas) nos resulta impensable en el presente. Sin embargo, en la efusión cultural de mediados de la década del ochenta podían mezclarse en las páginas de una misma revista notas sobre cine de culto, literatura policial, ciencia ficción, historia de la historieta. Esa crítica no académica que circulaba en publicaciones como *Fierro*, *Superhumor* o *El Péndulo* llegó a notables niveles de precisión e inteligencia».

Como puede apreciarse, no hay un divorcio inapelable, entre historieta y literatura.

Sólo hace falta que los distintos niveles estatales y que los grandes grupos editoriales lo comprendan. Fundamentalmente, los argentinos. Porque en otros países hay un concepto diferente aunque tengan los mismos inconvenientes.

A veces me pregunto si no se tratará de un problema cultural y educativo que condiciona las inversiones y los proyectos. O bien los supeditan a las necesidades que, –por infinitas razones no compartidas– ellos mismos crean y mantienen sin solución de continuidad desde hace mucho tiempo. Muy a mi pesar, me inclino a creer que es así.

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (2). De Editorial Frontera hasta el suplemento semanal *Hora Cero*

C. E. Díaz Castro: La historieta en Chile (10)

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (3). *Hora Cero* en la Frontera

C. A. Villegas Uribe: Calarcá. El cacique colombiano de la fisonomía caricatográfica

L. Ribeiro Borges: Un diálogo posible entre literatura, historieta y cine en «O menino Maluquinho»

L. Vazquez: La historieta argentina. Un lenguaje de masas llamado a silencio

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (4). De Lord Pampa a Marvo Luna

E. Sterle: Carlos Nine. De Carlitos a Saubon (otro Carlitos)

A. Rommens: C de censura: «Buscavidas» y el terror del signo incierto

D. Mogno: La desaparición de «M.r.CHta R.dío.UTO» y otros misterios

D. Mogno: A propósito de la historieta en Cuba después del 1959. Charla con Roberto Alfonso Cruz

H. D. Fernández L'Hoeste: Más allá del género. Acerca del mundo de Maitena Burundarena

L. Vazquez: La invasión (1969). Medios, vanguardia y política. A propósito de una historieta y una bienal

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (5). De *Patoruzito* a Evita