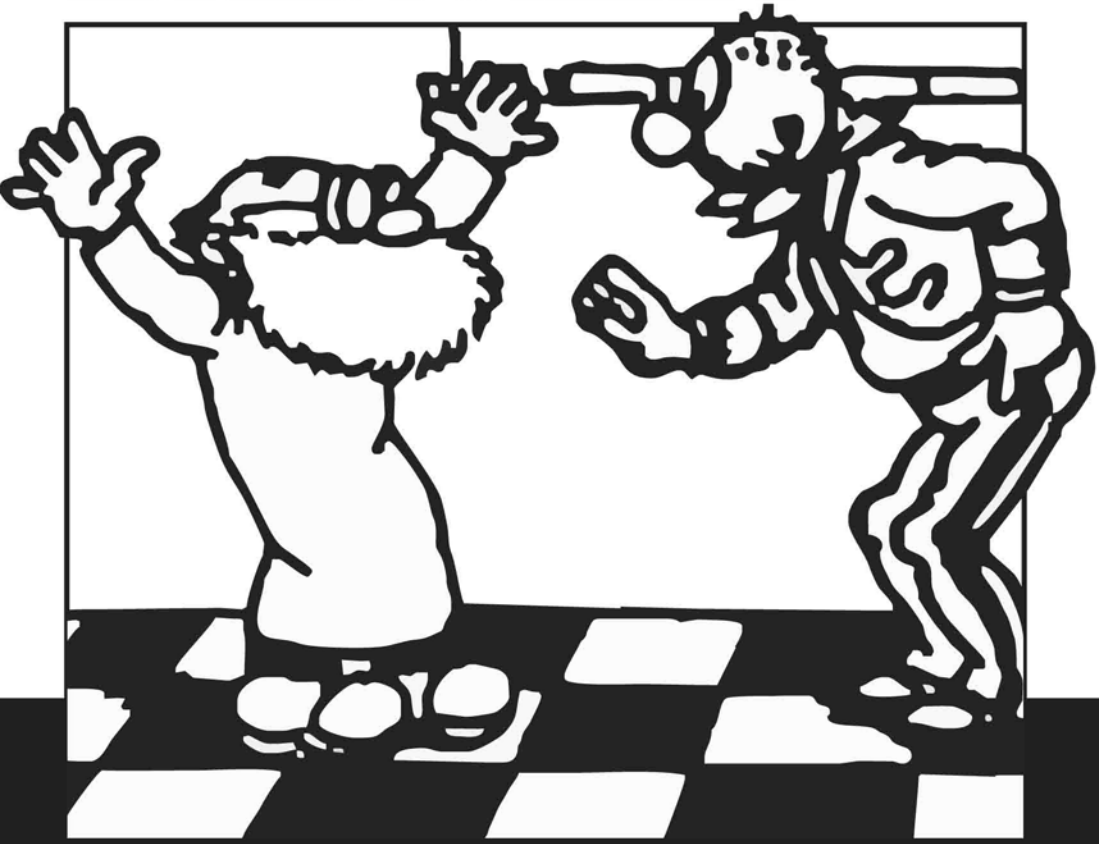
REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA



no. 25 - vol. 7 - marzo 2007

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
Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de «Don Catarino» de
Salvador Pruneda

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.

©2007 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

Ana Merino
Identidades variables
en la historieta mexicana.
Don Catarino en el espacio
estereotípico de los caníbales **1**

HISTORIA

Roberto Elisio dos Santos
Circo Editorial y la historieta de
humor en Brasil (1984-1995) **16**

Edixon Rodríguez
Historia del cómic en Venezuela **35**

Identidades variables en la historieta mexicana

Don Catarino en el espacio estereotípico de los caníbales

Ana Merino
Profesora de literatura y estudios culturales, Dartmouth College, Hanover, USA

Resumen
Este ensayo analiza las posibilidades del cómic como espacio constructor de identidades. Conjuga los discursos sicoanalíticos y los de los estudios culturales para mostrar nuevas lecturas viñetísticas. Toma como ejemplo varias páginas de «Don Catarino», un cómic mexicano de humor creado en la década del veinte y que reviste gran importancia porque su protagonista trata de representar y definir los valores de la mexicanidad nacionalista. Pero estas historietas también ofrecen ejemplos donde aparecen posibles espacios de resistencia construidos por personajes que representan la otredad. Este estudio trata de encontrar un balance entre las lecturas historicistas y las perspectivas teóricas de análisis directo de viñetas, donde el entramado se percibe como un espacio abierto de expresión cultural e ideológica clave para entender la realidad mexicana del siglo XX.

Abstract
This paper analyzes the possibilities of the comics as building space of identities. It conjugates the psychoanalytic speeches and those of the cultural studies to show new comics readings. It takes as example several pages of «Don Catarino», a Mexican humoristic comic created in the twentieth of great importance because its main character is about to represent and to define the values of the nationalist Mexican identity. But these comics also offer examples where resistance spaces built for characters that represent the extraneousness appear possible. This study is about finding a balance between the historic readings and the theoretical perspectives of direct analysis of vignettes, where the lattice is perceived as an open space of cultural and ideological expression, key to understand the Mexican reality of the XX century.

Introducción

Charles Baudelaire reflexionó a mediados del siglo XIX sobre la esencia de la risa y sobre lo cómico en las artes plásticas. En su ensayo criticaba duramente la actitud de los que llamaba *profesores-jurados de la seriedad*, *charlatanes de la gravedad* o *cadáveres pedantes* por no querer concederle a la caricatura su lugar como género. Baudelaire celebraba a los que tenían como profesión «desarrollar en ellos el sentimiento de lo cómico y de sacarlo de sí mismos para diversión de sus semejantes» (1998:50). El trabajo de estos profesionales era definido por Baudelaire como «un fenómeno que entra en la clase de todos los fenómenos artísticos que denotan en el ser humano la existencia de una dualidad permanente, la facultad de ser a la vez uno y otro» (1998:50-51). Con es-

te ensayo Baudelaire destacaba también la importancia de una multiplicidad expresiva en el creador que le permitía elaborar narrativas gráficas. Sin embargo, el espectador formaba parte también de todo el proceso al ser el receptor de lo cómico, capaz de sentir y disfrutar el humor del artista. El artista transmite narrativas muy complejas en las que se recogen percepciones polimorfas y multitemporales.

Freud en sus escritos sobre sicoanálisis y arte, concretamente el dedicado a Leonardo da Vinci (de 1910), ofrecía unas pautas de análisis del creador a través de los datos biográficos, la combinación de sus escritos, sus obras y los testimonios de sus contemporáneos. Remarcaba en su ensayo la importancia de los primeros años infantiles, en este caso reflexionaba entre otras cosas sobre el nacimiento ilegítimo de Leonardo y la importancia de la esterilidad de su madrastra Donna Albiera. De este modo Freud buscaba demostrar los posibles enlaces entre los acontecimientos exteriores y las reacciones individuales e instintivas. Otro de sus escritos sobre arte fue el publicado en 1914 y que trataba sobre el «Moisés» de Miguel Ángel; en este ensayo Freud reconocía su desconocimiento respecto al mundo del arte, y cómo su relación con la obra de arte la establecía a través de su contenido y no de sus cualidades formales o técnicas (1958:11). Reflexionaba sobre lo que estaba más allá del discurso formal o técnico de la obra de arte. Lo que le interesaba era por qué la obra de arte nos hace sentir en cierto modo «the same emotional attitude, the same mental constellation as that which in him produced the impetus to create» (1958:12). Aquí las ideas de Baudelaire coincidirían con las de Freud. Esa dualidad referida por Baudelaire al hablar del artista y su capacidad de ser uno y otro, es en Freud la múltiple interpelación afectiva que se repite en el espectador y reproduce la sensación del creador. En el ensayo de Baudelaire el humor y la risa constituían aquella situación afectiva que engendró la obra. El artista crea el humor y el espectador siente el humor.

El sicoanálisis ayuda entonces a descifrar los enigmas que se esconden tras la obra de arte (que puede ser plástica, musical, literaria...), construyendo un discurso en torno al argumento o el tema que encierra dicha obra. En este trabajo he tomado al cómic como la obra de arte desde la cual partirá mi análisis. El cómic (o la historieta) representa un aparato de gran complejidad narrativa aliado muchas veces con la risa. El lector se ríe y siente el universo síquico que ha fabricado el creador. En este ensayo busco detrás de la risa ejes de representación que delimiten las identidades múltiples que un cómic de personaje fijo puede generar. En este caso me he centrado en una obra mexicana de la década del veinte: «Don Catarino y su apreciable familia». Esta obra no se puede entender en toda su complejidad si no se perfila al menos el contexto histórico y social que permitió el desarrollo del cómic en México como aparato de expresión cultural, ideológica, social y artística.

Breves apuntes sobre la génesis del cómic mexicano y su desarrollo frente a los acontecimientos políticos y sociales

Los antecedentes más remotos del cómic mexicano se pueden encontrar

en los códices precolombinos y los sellos y estampas coloniales, aunque los orígenes más claramente definidos aparecen en las ilustraciones de los periódicos, anuncios, panfletos y revistas satíricas populares del siglo XIX. El tema de la mexicanidad como concepto cultural sirve como el eje central del siglo XIX, no solo en los artículos periodísticos o los ensayos, sino también en los dibujos de Posada. Fueron creados encargos en los que se estimulaba la producción de imágenes pintorescas o de temas jocosos en forma de calendarios, juegos u otros objetos.

Los primeros cómics que combinaron el elemento narrativo de un personaje continuado que utilizaba textos o diálogo dentro de las viñetas aparecen en la primera década del siglo XX. Estos cómics tenían una clara influencia de las tiras norteamericanas que se publicaban en los periódicos conservadores. En muchos casos, los cómics extranjeros y sus clones mexicanos contrarrestaban a las historietas políticas puramente mexicanas de la oposición y que se enfrentaban al gobierno de Porfirio Díaz. Este gobierno, denominado *el porfiriato*, duró de 1876 hasta 1911. En 1911 triunfa la revolución y tiene que exiliarse. Porfirio Díaz era militar profesional y ejerció una durísima dictadura que tan sólo benefició a los extranjeros (norteamericanos y británicos) y a las clases mexicanas privilegiadas. En 1908 Rafael Lillo crea para el periódico *El Mundo Ilustrado* una historieta de tipo familiar al estilo norteamericano que narra las aventuras de un perro bulldog llamado Adonis y su amo. Este trabajo es radicalmente opuesto a la tradición mexicana humorística de la sátira social ilustrada.

La publicidad ilustrada también fue una vía en la que se desarrolló el cómic. A comienzos del siglo veinte Urrutia fue el primer historietista profesional dedicado en exclusiva a la propaganda gráfica que estaba muchas veces inspirada por la imaginería popular mexicana. Urrutia creó cómics publicitarios para la fábrica de colchones Vulcanos, la Cervecería Moctezuma y los cigarros El Buen Tono. Desarrolló diversas crónicas gráficas de las costumbres populares, representando actitudes, situaciones y tipos mexicanos. Según los críticos Bartra y Aurrecoechea, el trabajo de Urrutia perfila todas las anécdotas de la historia mexicana en la vida cotidiana desde *el porfiriato* hasta la etapa posrevolucionaria.

La revolución que lleva al exilio a Porfirio Díaz marca el comienzo del período en que México trata de reconstruirse a través de un extenso programa de reformas sociales entre las que se incluyen reformas económicas, las garantías de los derechos de los trabajadores, la asistencia social, la reforma agraria o la secularización del sistema educativo. De forma paralela a este proceso se suceden gobernantes efímeros como Madero, que es asesinado por Huertas, quien asume la presidencia hasta que en 1913 Carranza lo derrota con la ayuda de la intervención estadounidense. En ese período el cómic mexicano se enfoca en los conflictos políticos del momento. Esta politización de la vida social hará que, por ejemplo, los primeros dominicales publiquen en 1911 viñetas dedicadas al gobierno de Madero.

La década del veinte comenzará con la presidencia de Álvaro Obregón, que dura hasta 1924. Es bajo este gobierno que se llevan a cabo solo parcialmente

las reformas de la revolución. Además, el gobierno lleva a cabo una política de estrecho acercamiento con Estados Unidos. La segunda parte de la década del veinte tendrá como presidente a Plutarco Elías Calles, con la iglesia católica en su contra, y con una fuerte intervención económica de Estados Unidos a través de concesiones petrolíferas y la apropiación de tierras. Durante la década del veinte los temas nacionalistas basados en la perspectiva posrevolucionaria se transforman en algo cotidiano. Aparecerán personajes fijos con características puramente mexicanas. El más destacado será Don Catarino, creado por Hipólito Zendejas e ilustrado por Pruneda. «Don Catarino» apareció publicado en *El Heraldo* y representaba con humor las aventuras de un charro patriota. El cómic aparece por primera vez en 1921 y continúa apareciendo de forma intermitente hasta mediados de la década del cincuenta. La serie «Don Catarino» tuvo gran éxito generando gran variedad de productos paralelos que usaban su imagen. Por ejemplo, la firma de Don Catarino también se usó en los editoriales de una columna satírica que comentaba anécdotas nacionales.

El humor en esta época se trasforma en una valiosa arma comercial para impulsar la prensa dominical, y es portador a su vez de nuevas perspectivas ideológicas que se reflejan en su temática. El modelo de vida norteamericano y sus artefactos culturales de humor gráfico influirán inevitablemente . Bartra y Aurrecoechea conectan el tipo de dibujo de «Don Catarino» con el trazo de Frederick Burr Opper (1857-1937), creador de «Happy Holligan», «Maud», «Alphonse and Gaston» entre otros. También es clara la influencia de todas aquellas series de cómics norteamericanos donde la familia era el eje principal en torno al cual giraba la narración. Destacaban entonces «Educando a papá» («Bringing up Father»), serie creada en 1913 por George McManus y trata de una familia emigrada de Irlanda que se hace millonaria, y la serie «The Katzenjammer Kids» traducida como «El Capitán y los pilluelos» (o «Los Cebollitas y el Capitán») creada en 1897 por Rudolph Dirks.

Don Catarino es el personaje en el que se basa este ensayo y es un cómic que reúne elementos tanto de la tradición gráfica de la imaginería popular mexicana como de la tira norteamericana. Aurrecoechea y Bartra definen a Don Catarino como al primer héroe memorable de la historia posrevolucionaria que: «será un inmigrante rural recién llegado a la capital: un charrito que ha abandonado la tierra, la milpa y el caballo (o burro) para incorporarse a la compleja vida urbana del Distrito Federal. Así, el más socorrido símbolo de la mexicanidad –el charro– hace su primera incursión en la historieta con el nombre de Don Catarino» (1998:212-213).

El mérito de este personaje es su longevidad (aunque de forma intermitente) en las páginas de los periódicos, durando hasta mediados de la década del cincuenta. La primera aparición de «Don Catarino» tiene lugar el domingo 1 de enero de 1921, y aparece como historieta impresa en colores tomando toda una página del suplemento dominical de *El Heraldo*.

«Don Catarino» y la formulación de su identidad

Según Pruneda (citado por Aurre-

coechea y Bartra) este personaje surge tras la necesidad que tiene el periódico *El Heraldo* de garantizarse el material gráfico de forma constante, porque las matrices de las historietas importadas de Estados Unidos muchas veces se retrasaban. Bartra y Aurrecoechea señalan que no se estaba tratando solo de sustituir servicios importados, sino que de alguna manera se buscaba que el nuevo producto que se crease tuviese un tema netamente nacional (1998:213). El mismo Pruneda señaló que «el personaje debía ser un gran mexicano, patriota, astuto, valiente, hablador y pendenciero» (Bartra y Aurrecoechea, 1998:213).

A Fernández Benedicto, conocido cronista satírico, se le encargará crear una línea argumental. Fernández Benedicto recuperará un personaje ficticio llamado don Catarino Culantro, que ideó en unos artículos satíricos de *La Risa* en 1911. Este personaje cargado de contenido político fue el adversario ficticio de Madero en las elecciones presidenciales de 1911. Sin embargo, para la nueva ocasión el personaje perderá toda su aparente carga política además de cambiar el apellido de Culantro por el de Rápido. En el nuevo Catarino perdurarán los orígenes provincianos del anterior, el uso del mismo tipo de lenguaje de un pueblerino estereotípico, y la fuerte actitud egocéntrica que caracterizó muchas de las aventuras de su predecesor. El «Don Catarino» de 1911 había sido ilustrado por Lillo, pero el de la década del veinte fue ilustrado por Pruneda que se inspiró en los rasgos físicos de su suegro.

Es interesante ver cómo en el nuevo trabajo del que surge «Catarino Rápido» se inserta la visión de dos creadores, el guionista, Fernández Benedicto, que cambiará su nombre por el seudónimo de Hipólito Zendejas y el dibujante Salvador Pruneda. Bartra y Aurrecoechea señalan que: «la combinación de Fernández Benedicto, quien había satirizado violentamente a Madero en las derechistas páginas de *La Risa* y Salvador Pruneda, antaño militante maderista y luego convertido al constitucionalismo, es un curioso signo de los tiempos y en el campo de la historieta resulta todo un éxito» (1998:214). Este fue el punto de partida del juego de identidades que configuran la historieta. Sus creadores aúnan un pasado de identidades ideológicamente divergentes que sin embargo convergen debido a la mudabilidad de las circunstancias tanto profesionales como personales.

Stuart Hall señala que las identidades se construyen dentro del discurso, y que hay que entenderlas «as produced in specific historical and institutional sites within specific discursive formations and practices, by specific enunciatives strategies» (1996:4). Hall ha reflexionado sobre la identidad y ha tratado de reconceptualizarla dentro de los discursos teóricos contemporáneos del momento. Remarca la presencia de la fragmentación tanto de la nación-Estado establecida, como de las identidades nacionales como punto de referencia o de la identidad social colectiva. Sin embargo, el cómic de Catarino creado por Zendejas y Pruneda en la década del veinte pretendía formar parte de un imaginario social colectivo como el definido por Stuart Hall: «the great collective social identities of class, of race, of nation, of gender, and of the West» (2000:146). En la época en la que se fabrica el personaje sus características re-

presentan a una de las «collective social identitites [that] were formed in, and stabilized by , the huge, long-range historical processes which have produced the modern world [...] They were staged by the industrialization, by capitalism, by urbanization...» (Hall, 2000:146). Por eso en la lectura de este personaje se debe tener en cuenta que su movilidad discursiva está limitada por las características impuestas sobre los personajes de ficción con atributos de representación social. Don Catarino representó al emigrante mexicano fuertemente marcado por la identidad nacional que debía insertarse en el nuevo espacio industrializado capitalista de la ciudad moderna, en este caso la ciudad de México.

La serie de «Don Catarino y su apreciable familia» tiene varias etapas; inicialmente los guiones eran cerrados, es decir, la historieta comenzaba y finalizaba en la misma página. Además la temática de estos episodios de corte cerrado se centraban en la emigración de sus personajes. La familia de Don Catarino, Ligia su esposa, su hija Tanasia y su hijo Ulogio, se irían del campo a la ciudad. Es decir, de su pueblo Silao a la ciudad de México. Esta temática estará ligada a una tradición de personajes que representan la emigración, como por ejemplo «The Yellow Kid» (1895) de R.F Outcault que es considerado el primer personaje de la tira periodística y que es un inmigrante irlandés en la ciudad de Nueva York. El cómic en general fue portavoz de la realidad migratoria de la clase trabajadora en la modernidad.

Es tras veinte episodios autoconclusivos cuando la estructura narrativa de «Don Catarino» se transforma en episodios dominicales abiertos enlazados unos con otros. Esta nueva estructura narrativa permitió desarrollar argumentos más complejos. Aurrecoechea y Bartra destacan este cambio en el cómic, que partió siendo una especie de crónica costumbrista que aludía y recreaba el ambiente de la ciudad de México de los años veinte para luego convertirse en una serie de aventuras donde sus personajes viajan por los más variados lugares, como Europa, Argentina o las islas del Pacífico. Y este cambio fue tal vez porque la identidad del charrito mexicano era tan clara en Don Catarino que no era necesario limitar la trama narrativa a la escenografía del espacio mexicano. Sin embargo, Don Catarino en sus viajes impondrá su identidad una y otra vez frente al *Otro*.

El árbol genealógico de Don Catarino: la identidad mestiza occidental

La serie cosechó tantos éxitos que a partir de diciembre de 1922 el periódico *El Heraldo* decidió publicar diariamente «Las memorias de Don Catarino» escritas e ilustradas también por Zendejas y Pruneda. Ahora se desarrollaba también una nueva vertiente dedicada a crear una memoria escrita y que era acompañada por algunas viñetas ilustradas del personaje. Se fabricaba con ello un pasado histórico sobre dicho personaje que se remontaba en su primera entrega (el tres de diciembre de 1922) a su árbol genealógico. La ilustración de un árbol genealógico invertido trazaba el pasado de nuestro personaje . Un claro pasado dominado por la colonización española. Las dos líneas, tanto la paterna como la materna se tra-

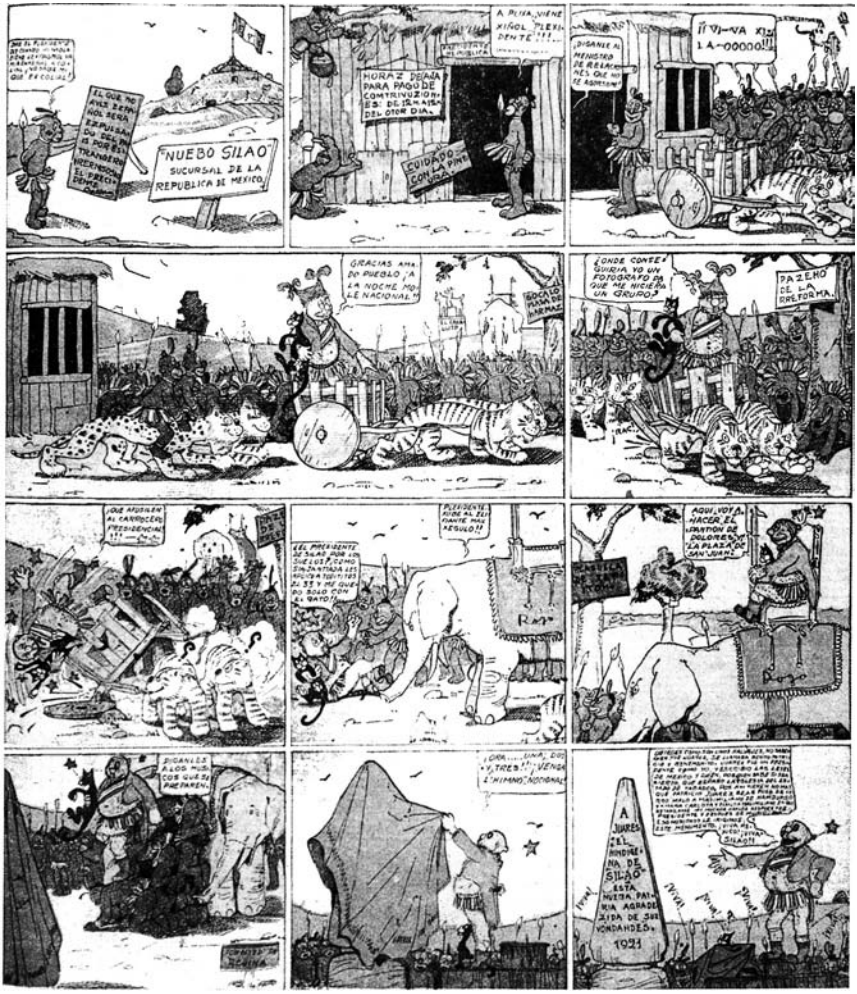


Figura 1

zan a partir de la mezcla de aventureros españoles y señoras aztecas. La representación de dichas indias es más realista que la de los españoles claramente caricaturesca. La línea materna continúa, siempre de la raíz hacia arriba, y vemos cómo de nuevo el descendiente que ya será mestizo (Íñigo Rápido de San Ángel y Mixciac) se casa con una india (que denominan *Brava*) de Tepeyahualco y que en este caso es dibujada de forma caricaturesca y con rasgos estereotípicos. Curiosamente los rasgos con los que se dibujan a los indígenas coinciden más con el estereotipo de los negros africanos, lo cual nos puede hacer pensar que la tradición de representación de personajes en aquella época

Figura 2

estaba limitada por ideas preconcebidas de la representación del *Otro*. El *Otro*, el que era diferente del occidental, se dibujaba en cierta medida como el opuesto. Las primeras figuras indias del árbol conservan la línea fina y realista de los códices o ilustraciones coloniales, aunque los españoles ya aparecen desde el principio convertidos en rostros caricaturescos occidentales. Sin embargo, a medida que el árbol crece, tanto mestizos como indios serán siempre rostros caricaturescos y los indios aparecerán con rasgos estereotípicos claramente diferenciadores : tez oscura, nariz redonda como una pelota, ojos saltones, pelo negro y boca de labios gruesos, muy similares al estereotipo de los negros. Tras esta segunda unión de india con mestizo, la línea se pierde (lo representa un signo de interrogación) y continúa con el abuelo don Ponsio el Rápido nativo de Atotomilco. Don Ponsio no representa ningún rasgo de sus orígenes mestizos pero se casará con Estanislada Molcauete una india tarasca que era su criada. De la unión de ambos nacerá la mamá de Don Catarino llamada Tanasi Rápido que será mestiza y heredará la tez clara española aunque la cara redonda y la nariz serán de su madre india. Por la rama paterna después de la unión inicial del aventurero español y la india, se pierde la línea y aparece una interrogación y un bocadillo que indica dicho lapso de información: «generaciones que se perdieron al tiro. ¡Pos quién sabe que pasaría!». Después vemos al abuelo paterno ser el siguiente descendiente al que denomina hidalgo para acentuar su origen español. Dicho hidalgo casará con Usebia Chachalaca una aventurera del bajo de rasgos españoles. De dicha unión saldrán dos hijos, el papá de Catarino y su tío Ulogio.

Es importante señalar que pese a aparecer presentes los orígenes indios en dicho árbol, siempre surge el mestizaje por el lado femenino. Es decir, la masculinidad está asociada a lo español y lo femenino, por considerarse inferior en la cultura machista del momento, se asocia a lo indígena. En la línea materna hay una presencia india más clara, mientras que la paterna surge de la ineludible mezcla de aventurero español e india, pero los rasgo mestizos se pierden, para verse reforzada dicha línea por los individuos de claro origen español. La mexicanidad de este personaje pese a sus componentes mestizos finalmente se fabrica con más elementos de origen español que nativo. Y lo español aparece siempre en el espacio de representación masculina reforzando los valores occidentales sobre los indígenas. En la historieta veremos a Don Catarino convertirse en un colonizador y un agente *aculturador* que presiona a otros

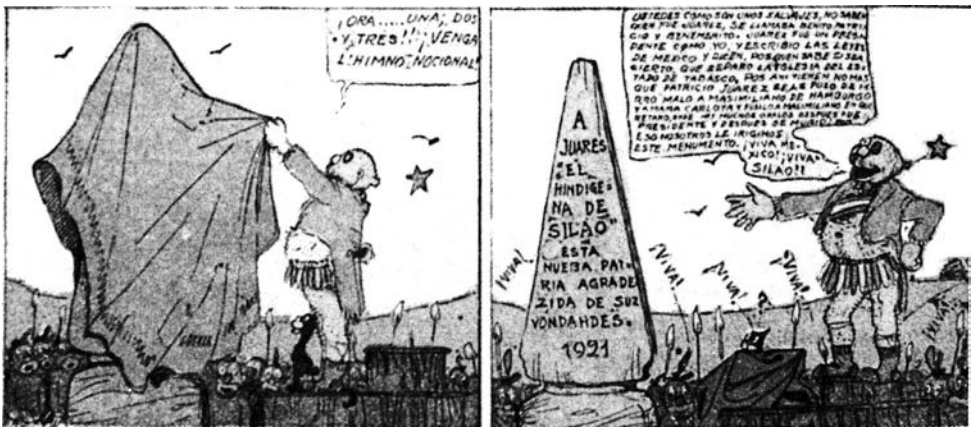


Figura 3

sujetos para que adquieran los hábitos de la civilización occidental. La mexicanidad no se nos presenta como un elemento nuevo sino que en el fondo es la perpetuación de los mismos valores españoles en otros territorios. Sin embargo el humor cuestionará el poder de Don Catarino y su capacidad para imponer los valores occidentales de la civilización. Pero no lo hará por su origen español sino por su origen provinciano. Serán sus rasgos pueblerinos y su escasa preparación intelectual los que limiten su capacidad para ser un verdadero dominador. El posible sueño colonizador que quiere imponer se enfrentará a graves tensiones en la isla aborigen que se representa en su espacio de viñetas impregnadas de un humor basado en los estereotipos.

Don Catarino civilizador y los caníbales revolucionarios

Las páginas que voy a analizar detalladamente las he sacado de unos de los ejemplos del libro de Bartra y Aurrecoechea «Puros cuentos»; es una reproducción tomada de *El Demócrata*, de medidados de la década del veinte (posiblemente 1926). En ellas se narran las peripecias de Don Catarino en una isla donde habita un pueblo de caníbales a los que decide colonizar. La primera página se compone de cinco hileras (Fig. 1). En la primera hilera aparecen tres viñetas. En la primera viñeta (Fig. 2) vemos a un aborigen mirar dos carteles en los que pone, con faltas de ortografía: «el que no avle español sera ezpulsado del pais por estrangero prernisioso, el precidente Catarino». El otro es un letrero que da nombre al lugar: «Nuebo Silao, sucursal de la Republica de Mexico». A lo lejos en un montículo vemos ondear la bandera mexicana. Con estos primeros datos ya podemos descifrar la situación que la presencia de Don Catarino ha generado: por una parte ha tomado el poder, por otra ha impuesto el idioma del español sobre los indígenas cuestionando la identidad de los mismos sobre la base de la asimilación del nuevo idioma impuesto. El que no hable dicho idioma (en este caso el español) ahora será el extranjero. El

nativo del territorio con las nuevas leyes de Don Catarino (el verdadero forastero) corre peligro de perder la identidad como oriundo del lugar y miembro de la comunidad. Además Don Catarino ha cambiado el nombre del lugar por uno que alude al lugar de donde él es originario.

El aborigen dibujado junto a los carteles, vestido con un faldón de hojas de palma y sujetando una lanza dice en voz alta: «Dixe el plexidenten que cuando mi habla biene el expagnol va mia enxeñal a colonial! No sabe mi que ex colonial». La representación del habla en español del indígena transcribe directamente los errores gramaticales y de pronunciación. En esta reflexión que hace el indígena alude sin saber a la presencia colonialista en la isla y al poder que dicha presencia tiene. Don Catarino autoproclamado presidente le ha dicho a los aborígenes que ellos una vez aprendida la nueva cultura impuesta, a través del idioma, se convertirán a su vez en colonizadores. El humor surge a raíz de la reflexión y el habla incorrecta del indígena representado que no es consciente de la situación. Es importante destacar que esta es una representación del indígena a través de la narrativa humorística de occidente en la década del veinte cuando el discurso de los imperialismos y las estructuras coloniales todavía tenían muchísima fuerza en numerosas partes del planeta. Solo un siglo antes el propio estado mexicano había logrado su autonomía de la corona española cuando el 28 de septiembre de 1821 proclamó su independencia.

Para Mary Louis Pratt una *zona de contacto* es aquella en la que diferentes culturas convergen: «social spaces where disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination» (1992:4). En este cómic la isla se transforma en la zona de contacto donde ha tenido lugar el encuentro de ambas culturas: «the space in which peoples georgraphically and historically separated come into contact wich each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict» (Pratt, 1992:6). Aquí sucederá lo mismo, la isla es el territorio de una de las culturas (la indígena) y la cultura occidental mexicana se impone, presionando a la cultura indígena para que se transforme en una continuación de la cultura occidental. Pratt usa el término transculturación para analizar las formas en las que la cultura metropolitana es apropiada por los grupos de la periferia y viceversa. En este caso vemos cómo los indígenas asumen inicialmente la cultura colonialista de Don Catarino pero terminarán rechazándola porque anula su propia cultura.

Todas las viñetas en torno a esa página giran alrededor del mismo elemento. Muestran cómo Catarino ha colonizado esas tierras y cómo pretende adoctrinar a sus habitantes. Aparecen elementos de claro exotismo generados en el imaginario occidental, dos leones tirados del carro presidencial o un elefante llevando a Don Catarino. Estos símbolos de poder exótico se ven reforzados por las ansias dominadoras de Don Catarino que trata de reproducir los mismos lugares que la supuesta capital de la metrópolis mexicana. Nombrará a una zona de árboles el *Pazeho de la Reforma*, planeará renombrar otros lugares con los mismos nombres que los de la capi-

tal mexicana y además erigirá un obelisco a Juárez (Fig. 3). Ironicamente Benito Juárez (1806-1872) comenzó defendiendo los derechos de los indígenas, pasó por diversas etapas políticas y terminó siendo un dictador. En el obelisco aparece escrito un texto con numerosas faltas de ortografía: « A Juarez "el hindígena de Silao" esta nueba de Patria Agradezida de suz vondahdes 1921». Después de destapar el obelisco Don Catarino da un discurso en el que define a Juárez. El modo de hablar el español con un toque de acento mexicano se nota claramente: «ustedes como son unos salvajes no saben quen fue Juarez, se llamaba Benitio Patricio [...]. Juarez fue un presidente como yo, y escribió las leyes de Mexico y dicen posquen sabe si sea cierto que separó la Iglesia del Estado de Tabasco pos ahí tienen nomas que Patricio Juarez [...] nosotros le irigimos este menumento! Viva Silao!». Don Catarino se compara con el personaje histórico fundamental para entender la nueva sociedad mexicana, y no solo eso, sino que regaña a los indígenas de la isla a los que amonesta llamándoles salvajes por no tener su memoria histórica.

La segunda página se compone de cinco hileras (Fig. 4). La primera es más estrecha y tiene una sola viñeta alargada que sirve de cabecera para el título principal: «Don Catarino Presidente de Silao», y aparece en el lado derecho una imagen contradictoria de lo que el título sugiere. Un aborigen tiene atado a Catarino a un árbol y le muestra su lanza con gesto amenzante. A su vez Catarino pese a su situación límite no deja de dar una muestra del *valor* mexicano que conlleva el estereotipo de su identidad («son muy machos») y además canta un corrido que dice lo siguiente: «si mi han de matar mañana que me maten de una vez». El modo de hablar de Catarino reproduce el habla popular, aunque aparece vestido con algunas prendas aborígenes como el faldón de hojas, no se quita la chaqueta. La representación de los aborígenes coincide con el estereotipo del caníbal definido por Luis Gasca y Roman Gubern como un «producto cultural occidental y etnocéntrico», es decir: «los cómics han presentado generalmente a los indígenas de pueblos exóticos con frecuentes matices racistas. Así han comparecido en sus viñetas el pérfido oriental, el perezoso mexicano o el salvaje africano. En este apartado racista ha descollado por su estereotipación muy característica, la figura del caníbal, casi siempre africano, que cocina a sus víctimas en un gran caldero, rodeado por los miembros jubilosos de la tribu antropófaga» (1994:50). En esta historieta se retoma la representación occidental de la figura del aborigen caníbal.

La segunda hilera contiene tres viñetas. En la primera los aborígenes reunidos planean rebelarse y recuperar de este modo su agencia (ahora están subordinados al dominio colonial de Catarino). En la segunda Don Catarino en su *choza-palacio* siente nostalgia por su familia en México. Una mujer negra que parece estar a su servicio, se ofrece para cantarle «La cucaracha» (Fig. 5). Curiosamente será una figura femenina sumisa la que le acompañe. Además será ella la le que le avise de que la rebelión está en marcha y quieren matarle (tercera viñeta de la tercera hilera: Fig. 6). La presencia de un personaje femenino que asiste al colonizador alude en cierta forma al personaje histórico de la

Figura 4

Malinche (o Doña Marina) amante de Hernán Cortés de vital importancia en la conquista de México. La cultura mexicana popular acusa tradicionalmente a este personaje histórico femenino de traición, por lo que no sorpren-

de que en este cómic el único personaje que aparece en la historieta lo haga junto al colonizador y evoque el mismo esquema de comportamiento del que se le acusa a la Malinche.

En el cómic se pueden apreciar las diferentes tonalidades de la piel de los aborígenes. Los de piel más oscura son negros de origen africano, lo que sugiere que sus ancestros debieron escapar de alguna embarcación de esclavos y se instalaron en la isla con los nativos. El habla de estos personaje de origen africano se transcribe con el sonido bozal. Los isleños (indígenas de la islas del Caribe o tal vez de la Polinesia, y África) que los autores han inventado son el estereotipo máximo del caníbal. Su representación refuerza la credibilidad del imaginario de la historieta que trata de reconstruir un espacio antropófago.

Don Catarino se ha impuesto por las armas (pistola) en esa isla, sometiendo a sus habitantes, renombrándola (Nuevo Silao) e imponiendo nuevas leyes que prohíben comer carne humana. Alicia Castellanos Guerrero destaca como «Las ideologías e identidades nacionales y regionales dominantes han difundido la *superioridad biológica* y/o cultural de los grupos que se reclaman representantes de la nación [...] y la *inferioridad* de los grupos y pueblos diferenciados» (1998:12).

Figura 5

Figura 6

En la tercera viñeta de la segunda hilera vemos cómo los indígenas han redactado el Plan de Ometusco que dice lo siguiente:

«Compatriotas, no os da vergüenza, cochinos, estar soportando el yugo de ese extranjero que os gobierna y que no deja comer carne humana?/ Si no queréis que nuestros dioses os escupan dejar de ser borregos y empuñad las armas! Desconozcamos a Don Catarino como presidente de la isla, apresémosle, amarrémosle y matémosle! Muera el tirano! Muera! Abajo la tirania! Abajo! Arriba la tradición! Arriba! Arriba la libertad! Arriba! Y arriba todo el mundo a las cinco de la mañana para empuñar las armas y escabechar al tirano! Carne Humana y reparto efectivo. El encargado del cuartelazo Pérez».

Figura 7

Este texto escrito por un indígena en español y sin faltas de ortografía, ilustra claramente la situación que están viviendo los isleños. Han adaptado los modelos occidentales de escritura y otras formas culturales, pero están cansados del poder de Don Catarino que ha prohibido numerosas costumbres y rituales, entre ellas el canibalismo.

Freud en su libro «Totem y Taboo» (1950:82), al hablar de los actos mágicos incluye al canibalismo y lo define como un ritual en el que «By incorporating parts of a person's body through the act of eating, one at the same time acquires the qualities possessed by him». Sin embargo, aunque una de las ideas del Plan de Ometusco es matarle y escabecharle, no se lo comerán. Quieren eliminar a Don Catarino para recuperar su tradición de comer carne humana, pero en ese acto de rebelión no está incluido un ritual caníbal con el cuerpo de Don Catarino. Tal vez porque no interesaba a los autores la muerte de Don Catarino, ya que era el protagonista de la serie y era más difícil salvarle de morir descuartizado que ahogado. Los rebeldes indígenas atan a Don Catarino a un tronco y lo tiran al mar vivo (última viñeta de la quinta hilera). Además, si el canibalismo implicaba en el mundo de las creencias de los indígenas adquirir las cualidades del hombre al que se comían, estaba claro que a nadie le interesaba adquirir ninguna de las cualidades de Don Catarino.

Junto a Don Catarino aparece siempre un gato negro. Dentro del universo del cómic es muy común ver una mascota que acompaña al protagonista en sus aventuras y desventuras. En este caso el gato negro puede ser un elemento inspirado en la iconografía típica de los cómics norteamericanos o también significar la dominación consumada a través de la domesticación. Esto significaría que los únicos personajes sobre los que Don Catarino tiene poder e influencia son un gato (su mascota) y una mujer, quien es su amante o su criada, pero no su esposa ya que ella está en México con el resto de la familia.

La estructura paternalista afecta a los personajes que en la sociedad mexicana del momento estaban subordinados. La mujer subordinada al hombre permanece en esa situación dentro y fuera de la viñeta, y es representada como un ser capaz de traicionar a los hombres de su propia cultura. Repite de este modo reconstrucción mítica del personaje de la Malinche como *traidora* (alejada de otras visiones más contemporáneas y avanzadas donde se la percibe como una superviviente, y la primera intérprete de las Américas).

Conclusiones

Volviendo al tema de los caníbales enfrentándose a Don Catarino cabe preguntarse, ¿por qué triunfa la revolución en este caso? Por una parte era necesa-

rio dar fin a la aventura, pero los acontecimientos que desencadenan el final dan pie a numerosas reflexiones. Aunque aparentemente se está mostrando la capacidad de cohesión del mundo indígena (representado como salvaje) frente a la civilización, y la lucha por conservar las tradiciones (del mundo indígena) opuestas a las costumbres modernas de la civilización, lo que se está planteando es la incapacidad y falta de formación del protagonista para imponer las formas de dominación heredadas de la colonización española. Esto significaría que solo aquellos mexicanos cosmopolitas e intelectuales serían capaces de imponerse, porque las nuevas formas de dominación no vienen impuestas por la fuerza y las armas sino que otros métodos son los efectivos como la apertura de mercados o el imperialismo cultural y económico?

Con este ensayo he tratado de reivindicar no solo el humor, sino también las representaciones del discurso tanto en su índole cultural o ideológico, como de identidad. A la vez reexamina las múltiples posibilidades de conocimiento que el cómic ofrece, proyectando las perspectivas culturales, históricas o sociales de los diferentes países que los producen. Uno no puede pensar en la cultura latinoamericana del siglo veinte sin mencionar el cómic, al margen de la naturaleza efímera del medio o la apariencia pueril de su discurso.

Nota

Este ensayo apareció inicialmente en inglés en *The International Journal of Comic Art* en la primavera del 2006. Las ilustraciones que se analizan con detalle fueron tomadas de algunos de los múltiples ejemplos que recogen Bartra y Aurrecoechea en su libro de 1998 «Puros cuentos - I. La historia de la historieta en México (1874-1934)».

Bibliografía

Aurrecoechea, Juan Manuel y Bartra, Armando:«Puros cuentos - I. La historia de la historieta en México (1874-1934)», Editorial Grijalbo/Consejo Nacional para las Culturas y las Artes/ Museo Nacional de Culturas Populares, México,1998.

Barker, Francis, Peter Hulmes y Margaret Iversen: «Cannibalism and Colonial World», Cambirdge University, 1998.

Baudelaire, Charles: «Lo cómico y la caricatura», Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 1998.

Castellanos Guerrero, Alicia y Juan Manuel Sandoval, coordinadores: «Nación, racismo e identidad», Editorial Nuestro Tiempo, México, 1998.

Freud, Sigmund: «VII Identification», Group Psychology and the Analysis of the Ego», S.F.SXIII, 1921 (pp.105-110).

–: «Totem & Taboo», Norton & Company, New York, 1950.

–: «The Moses of Michelangelo. On Creativity and the Unconscious», Harper Torchbook, London, 1958 (pp.11-41).

–: «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci. Sicoanálisis del arte», Alianza Editorial, Madrid, 2000 (pp.7-77).

Gasca, Luis y Roman Gubern: «El discurso del cómic», Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1994.

Hall, Stuart: «Introduccion: Who Needs "Identity"?», en «Questions of Cultural Identity», edited by Stuart Hall and Paul Du Gay, Sage Publications, London, 1996 (pp.1-17).

Hall, Stuart: «On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall», en «Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies», edited by Lawrence Grossberg, Routledge, London, 2000 (pp.131-150).

Merino, Ana: «El cómic hispánico», Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 2003.

Petrinovich, Lewis: «The Cannibal Within», Aldine de Gruyter, New York, 2000.

Pratt, Mary Louise: «Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation», Routledge, London, 1992.

Sagan, Eli: Human Agression, Cannibalism and Cultural Form», Harper and Row Publishers, New York, 1974.

Schneider, Michael: «Neurosis and Civilization», The Seabury Press, New York, 1973.

Tannahill, Reay: «Flesh and Blood. A History of the Cannibal Complex», Dorset Press, New York, 1975.

Circo Editorial y la historieta de humor en Brasil (1984-1995)[1]

Roberto Elisio dos Santos
Periodista, Profesor de la Universidad IMES, San Cayetano del Sur, Brasil

Resumen
A pesar de la crisis económica y la persistencia del conservadurismo en la sociedad, la producción editorial de historietas humorísticas en Brasil, durante las décadas del ochenta y del noventa, reflejó las transformaciones políticas y sociales verificadas en aquel período histórico. El presente estudio muestra la trayectoria de Circo Editorial, que publicó revistas de historietas de artistas brasileños, críticos e innovadores.

Abstract
Despite of the economic crisis and the persistence of a conservative society, the editorial production of humour comics in Brazil, during the 1980´s and the 1990´s, reflected the political and social changes in that period. This work presents the trajectory of Circo Editorial, responsible for the publication of comic magazines created by critical and innovative brazilian artists.

Desde sus comienzos, la historieta –incluyendo a Brasil– se caracterizó por la presencia del humor. Con el desarrollo de las técnicas de impresión y la popularización de los diarios como medio de comunicación de masas, el humor gráfico impreso continuó en ascenso. A partir del siglo XVIII en las páginas de los medios impresos fueron apareciendo ilustraciones, caricaturas, chistes políticos, cartones y, posteriormente, tiras y páginas de historietas. En su mayoría, los diseños y las narrativas en secuencia presentaban un contenido humorístico. Acompañando a los textos de contenido político o social, las imágenes satirizaban o criticaban las actitudes de los hombres públicos y del ser humano común.

Uno de los artistas, pionero de las narrativas secuenciales en Brasil, fue el italo-brasileño Ángelo Agostini, cuya carrera artística se inició en 1864, con sus ilustraciones en la revista *Diabo Coxo*, en São Paulo. En Río de Janeiro publicó chistes y caricaturas que criticaban y satirizaban a la monarquía. Según Fonseca (1999:205), ello fue posible debido al «clima de relativa libertad tolerada en el Segundo Imperio». Con la proclamación de la República pasó a denunciar los desmanes del nuevo gobierno. Podemos percibir así que los temas políticos son comunes al humor gráfico realizado en el país.

Después de Agostini, el chiste político y la crítica social y de costumbres

hallaron nuevos creadores. A finales del siglo XIX, el dibujante Rafael Bordalo Pinheiro hacía comentarios críticos impresos por medio del personaje Zé Povinho, que inspiró otro parecido, Zé Povo, editado a partir de 1910 en diversas publicaciones, y realizados por diferentes artistas, entre ellos Raul Pederneiras, Kalixto y J. Carlos. De acuerdo con Marcos A. Silva (1990:9), Zé Povo se quejaba «sobre su situación social, del desprecio a sus derechos y otros problemas que sufría o veía a su alrededor».

Siguiendo el mismo camino, el dibujante Belmonte crea el personaje Juca Pato en 1925 para las páginas del periódico paulista *Folha da Noite*. Representaba un individuo flacucho, pobre, de gafas y vestido oscuro, que se convirtió en el símbolo del pueblo sufrido, el ciudadano común que padece a causa de los desmanes y de la corrupción de los poderosos. Belmonte publicó sus trabajos en la revista satírica *Careta*, lanzada en 1908. Este autor también realizó historietas para el suplemento infantil *A Gazetinha*, en la década de 1930.

Con el golpe militar de 1964, que tuvo el apoyo del gobierno norteamericano, el humor gráfico volvió nuevamente a concentrarse en los temas políticos. Teniendo que burlar la censura, principalmente después del Acta Institucional número 5, promulgada en diciembre de 1968, los artistas brasileños buscaron formas alternativas para editar sus protestas contra el autoritarismo del régimen militar, mediante chistes, caricaturas, cartones e historietas. Una de las publicaciones más importantes fue el semanario *Pasquim*, que reunió, además de periodistas e intelectuales, a dibujantes como Jaguar, Ziraldo y Henfil. A veces censurados y hasta detenidos a causa de la mordacidad de sus trabajos, estos artistas consiguieron mantener vivo el espíritu crítico durante el período de excepción.

La trayectoria de Circo Editorial

En el período 1969-1979 la dictadura militar se recrudeció, y fue la censura una gran dificultad para la libertad de expresión, de ahí que fuese también un momento rico para la producción humorística brasileña. De acuerdo con Henk Driessen (ápud Bremmer, Roodenburg, 2000:253), «el humor político florece cuando hay represión política y dificultades económicas». En la década del setenta los periódicos brasileños alternativos o enanos, como eran entonces denominados, abrían espacio a chistes y caricaturas que exponían la indignación de la parte más culta de la sociedad contra los desmanes del régimen autoritario.

A partir de 1979, al iniciarse la apertura política, hasta finales de 1984 cuando el ciclo militar fue cerrado, el humor político continuó presente tanto en los diarios alternativos y de grandes empresas como en las revistas. Un ejemplo fue *Careta*, que retornó a los puestos de ventas. Pero el inicio de 1980 estuvo marcado por otros cambios, principalmente en el comportamiento de la cultura, especialmente en São Paulo, con el surgimiento de una producción cultural independiente.

Aunque la capital paulista fue un polo de cultura importante y efervescente que recibía y producía espectáculos, *shows* y muestras, una parte de la intelectualidad y de los artistas de esa época buscó caminos nuevos y otros tipos de recursos, al margen del Estado o de los

Figura 1: El gurú Rhalah Rikota, homenaje de Angeli a Robert Crumb.

productores tradicionales, como en la producción cinematográfica paulista, que sin las cláusulas o disposiciones de Embrafilme –empresa estatal que invertía en el cinema brasileño– consiguió mantenerse activa. Las pequeñas productoras fueron responsables de filmes con temáticas y posturas estéticas diferentes de otras producciones de la época. En la música, el teatro Lira Paulistana fue el espacio para músicos y compositores nuevos, como Arrigo Bernabé e Itamar Assumpção. Ya los grupos Lengua de Trapo y Premeditando o Breque asociaban el humor de las letras urbanas e irreverentes de sus composiciones y que utilizaban ritmos diferentes. En el teatro, el Grupo Ornitorrinco llevaba a la escena piezas irreverentes como «Ubu-Rei», de Alfred Jarry, y «Teledeum».

Fue en ese contexto en que se creó la Circo Editorial que, durante más de una década lanzó diversas revistas de historietas humorísticas con los talentos de artistas brasileños.

Su creador fue Antonio de Souza Mendes Neto, más conocido como Toninho Mendes. Su trayectoria personal está íntimamente ligada al contenido

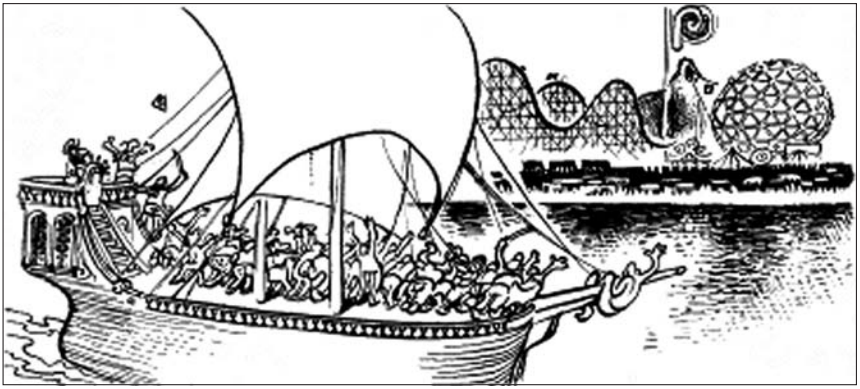


Figura 2: Los anárquicos «Piratas do Tieté» creados por Laerte.

difundido por las publicaciones de la Editora. Nacido en Itapeva, interior de São Paulo, pasó su infancia en el barrio paulista de Casa Verde, donde conoció la vida bohemia y se interesó por las historietas. Integrante de la generación *hippie*, el futuro editor entró en contacto con publicaciones alternativas como el diario *Pasquim* y la revista *Grilo*. Después de haber trabajado como *office-boy*, decidió ser dibujante, y fue a estudiar a la escuela Protec, donde aprendió la realización del *paste-up* y determinó trabajar con las artes gráficas.

Otro aprendizaje consistió en haber participado en la empresa independiente, en diarios como *Ex*, *Movimiento* y *Versus*. En la época en que hacía el diario *Versus* participó en la edición de dos publicaciones de historietas: el *Versus Quadrinhos* y *O Livrão de Quadrinhos*, concebidos por Marcos Faerman. Fue en ese momento que Toninho Mendes estrechó su relación con Luiz Gé y Angeli y comenzó a madurar la idea de fundar una editora.

La fecha escogida para la creación de la Circo Editorial fue el 26 de abril de 1984, día en que el Congreso rechazó la enmienda Dante de Olivera, que establecía la elección directa como Presidente de la República para el sucesor del general João Batista Figuereido. La primera publicación fue un álbum en formato horizontal que reunía las tiras creadas por Angeli y publicadas en el diario *Folha de São Paulo*, que resultaría el primer número de la colección *Série Traço e Riso*.

En 1984, cuando Toninho decidió abrir la Circo Editorial y lanzar los dos primeros números de *Série Traço e Riso* (los libros «Chiclete com Banana» de Angeli y «Não tenho palabras» de Chico Caruso), fue el autor del segundo título quien invirtió el dinero necesario y sustituyó a uno que había desistido del negocio, lo que posibilitó la edición de su libro y el de Angeli. Como el volumen de Chico Caruso debía reunir chistes políticos que presentasen el resultado de la campaña de las Directas-Ya, la compilación de Angeli acabó siendo lanzada antes. El logotipo de la editora fue creado por Hélio de Almeida, colega de trabajo de Toninho en la revista *IstoÉ*, a inicios de la década del ochenta.

El éxito de la *Série Traço e Riso* llevó

Figura 3: El consumista Geraldão, personaje concebido por Glauco.

a Toninho Mendes a invertir en el lanzamiento de la revista *Chiclete com Banana*, el título más importante de la editora, que llegó a vender más de 80 000 ejemplares, y que tuvo la mayor duración, pues fue publicado desde noviembre de 1985 hasta noviembre de 1990, además de cuatro ediciones especiales («Bob Cuspe», «Rê Bordosa - A morte da porraloca», «Abaixo a direita!» y «Histórias de amor») y otros títulos derivados («The Best of Chiclete com Banana - 10 años», «The Best of Chiclete - Série Tipinhos Inúteis», «Chiclete Remix» y «Ré Bordosa - Memorias de uma porraloca»). Presentada en formato americano, con cubierta en colores y tripa de 48 páginas en blanco y negro con una periodicidad bimestral, la revista se convirtió en el patrón para otras publicaciones de la editora. Además de las historias y tiras creadas y diseñadas por Angeli, otros artistas también participaron en la revista, como Laerte,

Figura 4: El revolucionario Meiaoito y su discípulo homosexual Nanico.

Glauco, Luiz Gê, Paulo Caruso, Marcatti, Hubert, Cláudio Paiva, Reinaldo y Luis Gustavo.

El segundo lanzamiento en este formato fue la revista *Circo*, y en la secuencia el título «Geraldao», del dibujante Glauco. Las tiras con los personajes de Glauco, especialmente el solterón consumista Geraldao y el Casal Neuras, ya habían sido editadas en un volumen de la *Série Traço e Riso*, lanzado en 1986, y ganaron el álbum «As espoucadas de Geraldão». La revista *Geraldão 90 CM*, lanzada en 1993, tuvo apenas 11 ediciones.

Siguiendo el mismo proyecto, la revista *Piratas do Tietê* contaba con historias en tiras elaboradas por Laerte y también con la colaboración de otros artistas, además de la publicación de autores extranjeros como Harvey Pekar y Robert Crumb. Publicadas por primera vez en la revista *Chiclete com Banana* número 4, de mayo de 1986, las historias de los «Piratas de Tietê» se ganaron una edición especial de la revista *Circo* en agosto de 1988. Lanzada en mayo de 1990, la revista *Piratas de Tietê* sumó 14 números publicados hasta abril de 1992. Los primeros seis fueron impresos en un

Figura 5: El anacrónico machista Bibelô.

formato menor y en forma horizontal, lo que impedía su mejor exposición en los puestos de venta de los diarios. A partir de la séptima edición, de diciembre de 1990, tomó el formato de *Chiclete com Banana* y de *Circo*. Otra publicación de Laerte creada para la Circo Editorial fue la revista *Striptiras* (una referencia al término que nombra las historietas en ese formato publicadas en Estados Unidos, *comic-strips*), que se extendió por 15 números, de marzo de 1993 a diciembre de 1994, y reunía diversos personajes de Laerte como Zelador, el Síndico, Gato e Gata, Fagundes el Puxa-saco, el Grafiteiro, además de los Piratas de Tietê.

Fernando Gonsales, que también es veterinario y biólogo, comenzó su carrera artística al ganar en un concurso promovido por el periódico *Folha de São Paulo* en los inicios de la década del ochenta, con la tira «Níquel Náusea», protagonizada por un ratón y poblada por bichos de todos los tipos. La revista *Níquel Náusea* fue lanzada en 1986 por la Editora Press, antes de ser editada por la Circo, en noviembre de 1988. Al igual que la revista *Geraldão*, pasó para el sello Payaso, que la publi-

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

2006 - AÑO VI
VOLUMEN 6

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.

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, **Manuel Pérez Alfaro**

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (53) 7 832 75 81-3 - fax: (53) 7 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

©2006 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.
© Las ilustraciones que aparecen en este volumen son propiedad de sus autores.

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.

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

Pablo de la Torriente
Editorial

ÍNDICE

AUTORES

Norman Fernández: Breccia-Lovecraft, Lovecraft-Breccia. Dobles parejas 21:33

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodriguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños

6. De Asmar a Cielosur 21:15
7. De Roland el corsario a Galac Master 22:79
8. Un viaje en el barco de la aventura 23:155

CAMINOS

Nani Mosquera: Humor femenino sin feminismos 23:174

ENTREVISTA

Manolo Pérez: Para un diccionario de la historieta en Cuba. Charla con Miguel Bonera Miranda 22:105

GÉNEROS

Norberto Buscaglia: Historieta y literatura 21:52

HISTORIA

Andrés Accorsi: Los últimos 15 años de la historieta argentina 24:246

Roberto Barreiro: Los fanzines de historieta argentinos. Apuntes para una historia: 1979–2001 24:237

Andrés Ferreiro: La historieta en Argentina. Las revistas del *continuará* 24:185

Arístides E. Hernández Guerrero (Ares): Breve historia de la caricatura en Cuba

1. Antes de 1959 22:57
2. Después de 1959 23:121

Hernán Ostuni, Fernando García, Norberto Rodríguez Van Rousselt, Javier Mora: Política, militancia, represión e historieta en Argentina en la década del setenta 24:217

Norberto Rodríguez Van Rousselt: El *fumetto* y la historieta argentina 24:211

Waldomiro Vergueiro: *O Tico-Tico* hace cien años. Memorias de la primera revista brasileña de historietas 21:39

INICIATIVAS

Thomas Dassance: La corta experiencia de *Mery K.* 22:97

SOCIOLOGÍA

Héctor D. Fernández L'Hoeste: De estereotipos vecinos: Memín Pinguín como una oportunidad perdida 23:144

Paula Ramos: La construcción de la alteridad. La representación del migrante en la historieta «Serrucho» 21:1

Figura 6: Doña Marta asedia a los colegas del trabajo.

có hasta el número 10, en septiembre de 1990. Del número 11 al 21, de noviembre de 1993, fue producida por la VHD Difusión. Junto a Gonsales, otros artistas contribuirían con sus narrativas humorísticas para el título en cuestión: Spacca, Newton Foot, Laerte, Negreiros y Renato Canini. Las tiras de «Níquel Náusea» también fueron reunidas en el segundo número de *Colección Circo*, que tuvo apenas seis ediciones en formato horizontal, publicadas en 1991, y ofreció a sus lectores tiras y cartones realizados por Laerte («Fagundes o Puxa-saco»), Edgar Vasques («Rango»), Maringoni («Dios e o Diabo na Terra da Midia»), Amorin y Dil Marcio.

Otras publicaciones de Circo Editorial también tuvieron vida efímera. Una de ellas fue *Lúcifer*, que tuvo dos números, lanzados respectivamente en noviembre de 1994 y abril de 1995. Esa revista debía ser un espacio dedicado a nuevos artistas y a los veteranos de la historieta alternativa como Lourenzo Mutarelli, Osvaldo Pavanelli, André Toral, Mosquil, Maringoni, Caco, entre otros. También otra publicación de vida corta fue *Big Bang Bang*, que aglutinó trabajos del artista gaucho Adão Iturrusgarai: cuatro ediciones lanzadas de junio a diciembre de 1994.

A lo largo de la existencia de Circo Editorial, Toninho Mendes simultaneó

Figura 7: Casal Neuras enfrenta las crisis del matrimonio moder-

con otras editoras. Los primeros números de la *Série Traço e Riso*, por ejemplo, fueron distribuidos por la Editora Brasiliense, hecho que posibilitó el incremento de las ventas. Las coediciones hechas con la Editora Sampa también fueron bien exitosas. Mas la creación del sello Palhaço, administrado por Marcio Tadeu (hermano de Toninho) y llevando como editor a Almir Vieira Dias, ayudó a profundizar la crisis financiera por la que atravesaba la editora a inicios de la década de 1990, cuando Angeli y Laerte decidieron terminar con las revistas *Chiclete com Banana* y *Striptiras*. De igual forma, la asociación con la Editora Ensaio (que publicó álbumes de Laerte, Angeli y de Los 3 Amigos) generó pérdidas.

Además de los problemas administrativos admitidos por Toninho Mendes, el cierre de la Circo Editorial se debe a las oscilaciones de la economía brasileña en las décadas de 1980 y 1990. Diversos planes económicos agravaron la escalada de la inflación y dificultaron la producción editorial de historietas. Cuando la editora recibía el pago por la distribuidora, dos meses después de la publicación de una revista, no se conseguía equiparar con los costos de producción del próximo número. Al final de 1995 la Circo Editorial cerró y dejó una laguna en el mercado editorial brasileño de historietas.

La historieta humorística en tiempos de cambio

Las principales influencias en los artistas de revistas editadas por la Circo provienen del *underground comix* norteamericano, especialmente las historietas de Robert Crumb y Gilbert Shelton en la década de 1960, la historieta autoral europea y el humor satírico y político del dibujante Henfil. El historietista Laerte[2] destaca la importancia de los autores americanos y de la revista *Zap Comix* en su formación artística: «Todo estaba en mi cabeza pero la inspiración del *underground* era especial».

En estilo gráfico (o uso de hachuras), en las historias y los personajes creados por Angeli son evidentes las influencias de la obra de Robert Crumb. El gurú Rhalah Rikota, por ejemplo, tiene semejanzas con Mr. Natural, creación de Crumb en la década de 1960. En la revista *Chiclete com Banana* número 3, el artista brasileño rinde un homenaje al historietista norteamericano, y promueve un encuentro entre Mr. Natural y su discípulo Rhalah Rikota.

Reflejando la situación política y social de la década de 1980, las historietas de humor de las revistas de Circo Editorial dedicarán sus críticas al modo de

vida pequeño-burgués de los centros urbanos. Las burlas ponen de manifiesto las contradicciones, idiosincrasia, vanidad y prepotencia de la clase media urbana.

En contradicción con la teoría elaborada por Bergson (1993), el humor de Circo Editorial no busca el control del comportamiento para adecuarlo a las normas sociales, pero pretende denunciar cómo son de ridículas las actitudes consideradas aceptables por una sociedad que cultiva la apariencia, la hipocresía y el consumismo alienado. Además de eso, ya no hay preocupación por mantener «los límites del humor» como preconizaban Sócrates, Cícero y otros pensadores de la antigüedad clásica: «La gracia se debe mantener dentro de determinados límites de respetabilidad para ser socialmente aceptable» (Graf, Fritz ápud Bremmer e Roodenburg, 2000:52-53). El ataque desmedido de las historietas humorísticas de Circo Editorial a los valores y hábitos de la clase media urbana no es sutil. Emplea términos e imágenes vulgares, escatológicos y muchas veces pornográficos y agresivos.

El humor de las historietas de las revistas de Circo Editorial puede ser clasificado a partir de los objetivos que suscitan la risa, de los personajes y de los ambientes en que la narrativa humorística ocurre. De tal manera se puede formular una tipología del humor de las historietas de Circo Editorial con las siguientes características: humor urbano, humor político, humor erótico y humor del comportamiento. Se debe, sobre todo, destacar que no obstante esas características que sobresalían en determinadas narrativas, otras podrían sumarse a ellas (el humor erótico, por ejemplo, puede estar presente en una tira o historia en la que predomina el humor político).

Figura 8: Rock and Hudson, los *cowboys gay*.

Al tener como escenario de fondo una metrópoli como São Paulo, el aspecto de lo urbanístico no se limita al escenario en que ocurren las historias, mas permite las relaciones establecidas entre diversos personajes en sus funciones narrativas. En ese sentido Bob Cuspe, el *punk* creado por Angeli para la tira «Chiclete com Banana», es representativo: su revuelta se manifiesta contra un caótico y represivo mundo urbano. Habitante de los albañales de la gran ciudad, él conoce las entrañas del sistema, y respirando su aire viciado hace reflexiones sobre la vida en el espacio

Figura 9: Los viejos *hippies* Wood y Stock.

urbano. Mediante la inmensidad opresora de la gran ciudad, percibe su pequeñez, su insignificancia. Apenas su grito de rebeldía consigue sacudir la rigidez del mundo urbano y de las personas que en él habitan.

En las tiras e historias creadas por Laerte, Luiz Gê y Glauco, el espacio urbano también se hace presente de una forma contundente. De la admiración por uno de los barrios de São Paulo, la Bohemia Villa Magdalena surgió de la imaginación de Laerte una historia en forma de homenaje. Publicada en marzo de 1992 en la revista *Piratas do Tietê*, número 13, la historia titulada «Vila Madalena - Rock ma non troppo» reúne personajes pintorescos en un ambiente que se convierte en inspiración para todos: las calles de la villa.

Las historias absurdas de los Piratas do Tietê también se desarrollan en el espacio urbano. Ya en su primera narrativa, titulada «Piratas do Tietê», publicada en mayo de 1986 en la revista *Chiclete com Banana* número 4, el barco que navega con los anárquicos piratas por el río Tietê tiene de fondo los autos que transitan por las márgenes y el parque de diversiones Playcenter, ya incorporado al paisaje urbano de São Paulo.

El contexto urbano gana relevancia

en los trabajos de Luiz Gé, como en la historia «Entradas e bandeiras», publicada en noviembre de 1985 en la revista *Chiclete com Banana* número 1, y «Futboil», editada en octubre de 1986 en la revista *Circo* número 1. En la primera, una pareja tiene que detener el automóvil en el semáforo de la esquina de la calle Brigadeiro Luís Antonio con la Avenida Brasil, cuando son sorprendidos por las estatuas que están al lado del Parque de Ibirapuera, que están regresando a la casa, además de la estatua de Borba Gato, apurada para llegar a Santo Amaro. Ya la segunda narración refleja una carrera por las calles tras un balón que pierde altura. Jóvenes y adultos se atraviesan frente a los carros, suben en los altos muros, y con varas y piedras intentan derribar el objeto de la persecución, solo para ver cómo es rasgado por la multitud.

Otros símbolos y esquemas de la modernidad urbana pueden ser hallados en las historias y tiras de Laerte en las revistas *Piratas do Tietê* y *Striptiras*. En la serie dedicada al «Condominio» (espacio típico de los centros urbanos) los edificios se transforman en un microcosmos de Brasil, en el que se encuentran personajes que sintetizan el país: el Zelador prejuicioso y sometido al autoritario Síndico, el severo y conservador Capitão Douglas (militar reposado, mas siempre alerta, una alusión a la dictadura militar que recientemente había terminado), el mafioso Don Luigi y su hija pervertida Rosa, el lambiscón Fagundes, entre otros. Las neurosis y paranoias de los personajes que viven en el lugar son un indicio de las relaciones perturbadas resultantes de una sociedad desarrollada que sufre un proceso de urbanización acelerado y desordenado, en el cual aún imperan posturas marcadas por el atraso y el totalitarismo.

Típicamente urbanos son también los personajes concebidos por Glauco para sus tiras e historietas: no existe espacio mejor para el consumista Geraldao y para el moderno Casal Neuras en sus crisis de celos, que aquel de una metrópoli, donde el comportamiento individualista es estimulado. De igual forma los tipos creados por Angeli y Laerte, las creaciones de Glauco, viven y son el fruto de una gran ciudad.

No obstante las historietas humorísticas publicadas en las revistas de la Circo Editorial tengan como característica la sátira social y la crítica al comportamiento de la clase media urbana, no dejaron de lado la sátira política, toda vez que, a pesar de haber finalizado la dictadura militar, la actitud de los políticos y la situación económica del país continuaban facilitando material para el cuestionamiento y la reflexión. En la segunda mitad de la década del ochenta las tensiones internacionales entre Estados Unidos y la Unión Soviética –que colocaban al mundo frente a una posible guerra nuclear–, también aportaban acontecimientos que eran explotados ecómicamente por los historietistas brasileños.

Vinculado más a los problemas externos que a la política interna brasileña, el sicótico Rigapov, de Angeli, era la síntesis de los principales líderes mundiales de la época: el presidente norteamericano Ronald Reagan y el primer ministro soviético Yuri Andropov, polos de la guerra fría. Rigapov, siempre portando un control remoto en las manos con el cual poder lanzar misiles y acabar con la vida en la tierra, se irritaba por cualquier motivo y amenazaba

Figura 10: Los Skrotinhos anarquizan y subvierten las convenciones.

destruir el mundo en un gesto de megalomanía, solo para mostrar su poder.

Un personaje con mucho destaque en las tiras de la revista *Chiclete com Banana*, de Angeli, fue Meiaoito, el militante de izquierda que aún se aferra a sus ideas en un mundo en transformación. Inmaduro, recurre a la propia madre o a su partido. Sexualmente reprimido, se siente atraído por Rita Pop, una fan de músicos, pero es rechazado. Cuando se acerca a las mujeres en un bar y comienza a recordar sus hechos revolucionarios, las muchachas salen corriendo. En el concepto de Nadilson Manoel da Silva (2002:96) el personaje es reprimido sexual: «Las historietas de Meiaoito, a pesar de ser predominantemente relacionadas con la política, tienen en sus entrelíneas una temática sexual».

Meiaoito representa un discurso avejentado y nostálgico que no encuentra ya eco en una sociedad que se democratiza. En las primeras tiras su contrafigura era un gato parlante, sustituido por una copia menor del militante, el Nanico, que asume su homosexualidad para vergüenza de su mentor. La vieja izquierda, considerando a Meiaoito como parámetro, todavía no estaba preparada para discutir y entender otras cuestiones diferentes de la miseria social. Se-

gún Silva (2002:96), el reprimido Meiaoito canaliza «sus energías hacia la esfera política, y su libido individual se vuelve hacia la colectividad. Su objeto de deseo son los ideales revolucionarios de su partido. El sexo, en ese contexto, representa un discurso que remite al individualismo, a la personalidad del personaje, y en lo referente a la política remite a lo comunitario».

Combatiente de las injusticias sociales, Meiaoito, a pesar de todo, es un revolucionario apenas en el discurso, gritando palabras de orden en bares, en espera de una revolución que jamás ocurrirá. Como los eternos hippies Word y Stock, Meiaoito, como observa Silva (2002:93), es un personaje fuera de tiempo. En sus recuerdos siempre confusos muestra su pasado de oposicionista, que entra en contradicción con su condición actual, perdida en un tiempo de ilusiones desvanecidas y de actitudes cínicas y escépticas. Hasta su barba, que él rehúsa recortar, es un recordatorio de los años de represión política.

El chiste y la caricatura política continuaron siendo utilizadas en algunas publicaciones de Circo Editorial. Un ejemplo es el álbum «Não tenho palavras», de Chico Caruso, en donde el humor gráfico del artista retrata el final de la dictadura, el gobierno de Figuereido, y el inicio de la Nova República, destacando a políticos eminentes y otras personalidades de la época. Once años después, en el álbum «FHC Biografia não autorizada», la última publicación de la Circo Editorial, lanzada en agosto de 1995, Angeli mostró la trayectoria de los gobiernos de Itamar Franco y Fernando Enrique Cardoso a partir de la compilación de los chistes que publicó en el diario *Folha de São Paulo*, en la década del noventa. Ya el dibujante Glauco consiguió unir el humor político al del comportamiento en el título «Abrobrinhas da Brasilônia», también publicado en 1985, lo que lo hace más atemporal que las dos obras de Chico Caruso y Angeli.

El humor erótico presente en las historietas de las revistas y álbumes de Circo Editorial también transmite una crítica al comportamiento de la clase media urbana, principalmente a la hipocresía, a los prejuicios y a la represión que la somete para mantener las apariencias. Hiperbólicos, los personajes radicalizan sus emociones y actitudes. Este es el caso de Bibelô, el machista creado por Angeli. Considerado por el autor como «una especie en extinción» o «el último de los machos», se convierte, como Meiaoito, en un tipo desubicado en el tiempo: un canalla machista que usa bigotillo, patillas, barba sin hacer, gafas oscuras, camisa abierta y un medallón colgando del cuello. Al contrario del militante político, se encima a las mujeres, mas estas también huyen cuando él se encuentra cerca. Se vuelve inoportuno al molestar a la muchacha sentada a su lado en el cine y al leer una revista pornográfica en público.

Otros personajes masculinos creados por Angeli son Walter Ego y Osgarmo. El primero sintetiza el narcisismo predominante en la década de 1980, corroborando la visión de Christopher Lash (1986:9-12), que afirma que el ser humano está aislado en un tiempo y una sociedad en que la vida está en constante amenaza, y que por eso encuentra su refugio en actitudes narcisistas: «Las imágenes fantásticas de producción de masas que forman nuestras concepciones del mundo no solamente animan una

contracción defensiva del yo, como también contribuyen a desaparecer las fronteras entre el individuo y su medio».

Lash todavía resalta que «el yo es inferior o es narcisista, ante todo, es un ser inseguro de sí mismo, que ahora anhela reconstruir el mundo a su propia imagen, o ahora desea fundirse en su ambiente en una extasiada unión». Walter Ego exacerba esta cuestión. Apasionado por sí mismo, solo se relaciona con otras personas, incluyendo a las mujeres, para que ellas confirmen lo que él opina. Narcisista, se pasa las horas haciendo poses delante del espejo. Su imagen es suficiente para alimentar su ego. En las noches relee su autobiografía. Solo la visión de su propia imagen alivia los percances de la vida. Su espejo, al igual que el de la madrastra de Blancanieves, responde a sus preguntas reforzando su narcisismo.

Osgarmo, a su vez, se diferencia de los dos personajes anteriores. No es conquistador como Bibelô ni narcisista como Walter Ego. Le basta con estar cerca de una mujer (y hasta con una fotografía de una mujer publicada en una revista masculina) para sufrir eyaculación precoz y de grandes proporciones. Este personaje refleja la relación conflictiva del hombre de la década del ochenta con el sexo opuesto que se formó a partir de las conquistas feministas.

Otro tipo masculino concebido por Angeli fue Hippo-Glós (nombre que se refiere a una pomada), de carácter hipocondríaco. Basado en el director del grupo de teatro Ornitorrinco, Cacá Rosset que también actuó en algunas fotonovelas publicadas en la revista *Chiclete com Banana*. El personaje es paranoico con la posibilidad de desarrollar alguna enfermedad, por lo que toma medidas radicales: envolverse en una toalla en la playa para evitar el cáncer y utilizar una escafandra en la cama para no contraer el sida.

Los tipos femeninos retratados por Angeli representan a una mujer de la década del ochenta, que conquistó la libertad sexual y consiguió espacio en el mercado profesional y en la sociedad, mas a causa de sus actitudes acaba alejando a los hombres. En ese sentido es emblemática Rê Bordosa, una muchacha que pasa la noche bebiendo en los bares, y al siguiente día, metida en su bañadera, intenta recordar lo que ocurrió. Elegida en 1984 la «*Pin-up* do Final do Século» por la revista *Around*, el personaje idealizado por Angeli representa la desilusión sentida por la generación de mujeres que se emancipó de la familia y de los hombres, pero no consiguió estabilidad emocional. De acuerdo con Nery (2006:58): «Rê Bordosa tiene una visión de la sociedad de su tiempo como algo decadente, y coloca sus actitudes en un universo muy restringido, que no indica el comportamiento semejante a otras personas. No se reconoce como estereotipo forjado en el interior de la sociedad que niega. Ella misma aborda cuestiones fundamentales al *status quo* –casamiento, integración a las normas– como positivo, pero no para ella».

Otro personaje femenino creado por Angeli fue Mara Tara, la científica reprimida que estudia el sexo de las bacterias. Recatada, cuando se excita se convierte en una mujer fatal, obsesionada por el sexo, que ataca a los hombres con ropa de sádica. De la misma forma que las demás mujeres creadas por Angeli, cuando la doctora Mara se transforma en la dominadora Mara Tara

acaba por intimidar a los hombres, que huyen ante su voluptuosidad y agresividad. Hasta el mismo Bibelô se acobarda cuando se enfrenta con la postura activa y salvaje de Mara Tara. Efecto semejante en los hombres tiene Dona Marta, personaje de Glauco. Es la secretaria que asedia a los *office-boys* y a los jefes de la oficina donde trabaja, mas su actitud desinhibida desconcierta y ahuyenta a los personajes masculinos.

La relación entre los matrimonios también es explorada por las historietas de la Circo Editorial. Angeli muestra, en tiras e historias cortas, las relaciones desgastadas, las uniones basadas en intereses y la monotonía de las convenciones de la vida pequeño-burguesa. De acuerdo con Silva (2002:65-66), «Las relaciones afectivas constituyen el tema más frecuente en las tiras de Angeli [...]. En esas tiras el autor destaca la intimidad, la vida privada del cotidiano de los matrimonios». Las historias de amor creadas por Angeli revelan que detrás de la fachada de la normalidad en la vida conyugal se esconde el rencor, el odio, el desdén, el tedio y otros sentimientos negativos.

Glauco también puntualiza las relaciones del moderno matrimonio Casal Neuras con momentos de celos, traición y humillación. Esas situaciones se repiten dentro de las cuatro paredes del lugar, en la playa, en el restaurante y hasta en la calle. El clima de disputa, muchas veces de guerra declarada, caracteriza la vida de esos personajes, ya sean estos maduros o jóvenes. De manera análoga los Gatos, de Laerte, a pesar de ser animales, repiten las mismas crisis de los humanos.

Pero la relación monótona y conflictiva no es privilegio de las parejas heterosexuales. El humor crítico de los artistas está igualmente dirigido a los homosexuales. Aunque sean minoría en las historias de amor de Angeli, los *gays* también están presentes y a su vez manifiestan las mismas insatisfacciones en las relaciones que entre los hombres y mujeres. La monotonía y el desinterés forman parte de la vida común entre dos hombres.

Otros personajes homosexuales tuvieron espacio en las historietas publicadas por la Circo Editorial, como el ya citado ejemplo de Nanico, discípulo del revolucionario Meiaoito. En las páginas de la revista *Big Bang Bang*, el historietista gaucho Adão Iturrusgarai publicó las historias de dos *cowboys* homosexuales: Rock and Hudson (una referencia al actor norteamericano Rock Hudson, que murió al contraer el sida debido a su homosexualidad). De forma diferente como es difundida la imagen del vaquero por el cine norteamericano, los dos muchachos alegres frecuentan los *saloons* para ligar los hombres que van a beber allí, y solo salen en persecución de indios o bandidos si estos son mozos atractivos.

En lo que se refiere al humor del comportamiento, los artistas de Circo Editorial procuraban poner el ridículo en la vida de las clases dominantes de la sociedad, muy especialmente en las capas medias urbanas. Ese es el caso de «New Imbeciw», diseñado por Angeli en la revista *Chiclete com Banana* no. 2 de enero de 1986. New Imbeciw es el joven urbano que frecuenta los lugares divertidos. Tratando de ser diferente y destacarse de la masa, viste ropa de estilo moderno, habla el mismo argot, cita títulos de filmes considerados *cult,* de cineastas del momento, de grupos mu-

sicales que están en alza, solo para demostrar que está actualizado. Entre los *Tipinhos New Imbeciws*, el artista identifica al *New-nacionalista*, o al *New-colonizado*, la *New-mujer*, el *New-hombre*, el *New-cineasta*, el *New-actor*, el *New-roquero* y el *New-periodista*, entre otros. Solo no tiene señalado el *New-político*.

Angeli también creó el *Psico-Burgués*, oriundo de las capas adineradas de la sociedad, que se siente oprimido por las tribus urbanas de proletarios (*punks*, *skinheads*, *metaleiros*, etc.). Con aspecto orondo, este tipo sale por los bares exponiendo sus traumas con el exceso de dinero de la familia, pero sin dejar de disfrutar los beneficios que le proporciona su condición financiera y social. Al dedicarse a la preservación del patrimonio familiar, a pesar de todo se vuelven gordos y necesitados como sus padres.

Otro modismo satirizado en las revistas de Circo Editorial es la obsesión con el fisiculturismo, característico de la década del ochenta. Adão Iturrusgarai publicó en la revista *Big Bang Bang* tiras e historias con la familia Bíceps, núcleo familiar compuesto por el padre, la madre y una pareja de hijos, todos musculosos. Habituados a su propia fuerza, los personajes no se dan cuenta cuando hieren a otros o causan estragos. Su vida está dedicada a los ejercicios y a la exhibición de la fuerza de los músculos.

La vida familiar de la clase media urbana, con sus hábitos y neurosis, es explotada cómicamente. En «Os dilemas de Aderbal - un idiota como todos nós», publicada en la revista *Chiclete com Banana* no. 9, Angeli sorprende in fraganti al típico padre de familia pequeño-burgues, teniendo una crisis existencial en el baño. Sorprendido por la mujer y los hijos, esgrime una disculpa para la situación alegando estarse exprimiendo espinas. Esta historia ejemplifica la inercia de ese sector de la sociedad.

Hasta los viejos *hippies* Wood y Stock enfrentan el conflicto de generaciones. Overall, el hijo adolescente de Word y de la *hippie* Lade Jane, disiente del modo de vida de sus padres. Stock, a su vez, no consigue entender a su joven enamorada que no conoce a los Beatles. En lo que respecta a las drogas, Word y Stock, por pertenecer a la generación *Paz y Amor*, todavía viven con las ideas de la contracultura de la década del sesenta, lo que permite abordar el tema de una forma humorística.

En la década del ochenta, en función de la amenaza de una guerra nuclear y del desgaste de las ideologías políticas y religiosas tradicionales, surgieron sectas esotéricas, como *New Age*, y los visionarios que pregonaban el fin del mundo o la creencia en seres provenientes de otras dimensiones o del espacio. Glauco ironiza esta situación a partir de Zé do Apocalipse, personaje que anuncia cataclismos o la llegada de seres extraterrestres. Además del ya citado Rhalah Rikota, Angeli creó Rampal el paranormal, que enfrenta problemas con los poderes que posee. En situaciones cotidianas, sus atributos fuera de lo común impiden que viva con normalidad. En el restaurante atrae los cubiertos u otros objetos de metal. Al darse cuenta de que una muchacha le está coqueteando, hace que ella entre en combustión, lo que lo obliga a pasar nuevamente la noche en solitario.

Sintonizados con su tiempo también están los Skrotinhos, dos enanitos idénticos e iconoclastas. Definidos por su

creador Angeli como la «versión *hard-core* de los sobrinos del Capitán», estos personajes son la encarnación del nihilismo y fetichismo característico de las décadas del ochenta y noventa. Los Skrotinhos destruyen con sus arrancadas sarcásticas la pose de los intelectuales y artistas, los adeptos a los modismos, la arrogancia de los machistas y las ideas feministas. No se libra ni el mismo mesero, y cuando no tienen víctimas cerca se burlan el uno del otro.

A través de sus personajes Angeli desnuda las situaciones ridículas de las cuales el ser humano no logra escapar, sea este un padre de familia de la clase media o un poeta idolatrado. El propio artista se refleja en las tiras tituladas «Angeli em crise». El autor desenmascara, inclusive a su propia generación, que no consiguió hacer la revolución política o la sexual, manteniéndose atada al pasado. Angeli, de igual forma que los Skrotinhos, denuncia el ridículo de la existencia y ríe de la desgracia de la humanidad.

El humor gráfico publicado en las revistas de Circo Editorial se dirige a las contradicciones de su tiempo, un momento rico en el cual la libertad democrática volvía a renacer y al mismo tiempo las utopías se derrumbaban junto con el muro de Berlín. Si las generaciones de las décadas del sesenta y setenta fueron impedidas y a su vez incapaces de implantar sus ideas, convirtiéndose en saudositas y anacrónicas, la generación de la década del ochenta, formada en el silencio y a la sombra de la dictadura, crecida bajo la tutela de la televisión y de la cultura de consumo, no formuló proyectos. En ese sentido, Marcelo Coelho (ápud Bryan, 2004:18) no considera que hubo una despolitización pura y simple, pero «una apertura, también política, para las cuestiones que no constaban en el programa de la izquierda tradicional».

Pero para ese autor el énfasis en la libertad individual, la sexualidad, el placer, «el surgimiento de un espíritu humorístico, desconchabado, laudatorio en un ambiente aun cubierto de pesimismo y amargura, no son características tan *despolitizadas*». Se puede decir que la contribución de las historietas de Circo Editorial fue en el sentido de reflejar lo paradójico de esa generación, de Brasil y del resto del mundo.

Conclusión

Tomando en consideración la conceptualización del humor como una narrativa que, determinada por condiciones sociales, culturales e históricas, genera un efecto en su receptor, el análisis de las historietas de las revistas Circo Editorial revelan la vinculación del contenido de tal producto cultural a la coyuntura histórica en que la editora actuó en el mercado editorial de la historieta, a mediados de la década del ochenta hasta mediados de la del noventa.

Las historietas humorísticas de Circo Editorial revelan, de manera crítica y satírica, los *impasses* y los dilemas enfrentados por la clase media urbana brasileña del aquel momento histórico, la redefinición del papel del hombre y de la mujer en el ámbito social, la reconfiguración de la política en un contexto de redemocratización de la sociedad, la posibilidad de una guerra nuclear, el cambio en las relaciones familiares, la difícil superación de paradigmas del comportamiento e ideológicos, la crisis

económica, el deterioro de las condiciones de vida, la estandarización de los hábitos, la imposición del consumo de bienes e ideas, entre otras dificultades vividas por las personas en la época.

Utilizando un humor trasgresor, característico de las historietas *underground* o alternativas, los artistas de Circo Editorial consiguieron captar y exponer en sus historias y tiras de historietas las contradicciones sociales y existenciales de la época. Si la generación anterior se mostró desfasada en su comportamiento y en sus ideas –por ejemplo el machazo Bibelô, el militante Meiaoito los dos viejos *hippies* Wood y Stock–, los jóvenes de las décadas del ochenta y noventa viven perdidos en un mundo hostil. Ellos se dejan llevar por los modismos, son guiados por el consumismo, se buscan una identidad para la unión a determinadas *tribus urbanas* y, desilusionados, adoptan comportamientos y visiones del mundo superficiales. Las ideas políticas pierden su atractivo utópico, derrumbándose como el muro de Berlín o desgajándose como la Unión Soviética, en un mundo dominado por personas que usan la política para atender sus propios intereses.

De tal forma, se puede afirmar que las historietas de humor publicadas en las revistas de Circo Editorial son el retrato humano y social de un momento histórico. El contenido informacional presente en los textos y diseños que componen las historias y las tiras de historieta, más que causar risa por su atractivo cómico, lleva a reflexiones con respecto a su época y a la existencia humana. Leer las publicaciones de Circo Editorial es ver con otros ojos, por el lente crítico e irreverente del humor, las actitudes de las personas en aquel contexto.

La historieta humorística actualmente realizada da continuidad a la vía abierta por las revistas de Circo Editorial, sea por el trabajo de los artistas que participaron en las publicadas por la editorial, como Angeli y sus personajes adolescentes Luke e Tantra; Laerte, con Overman e Deus y Adão Iturrusgarai, con la tira «Aline e sus dois namorados», sea por la producción de nuevos artistas, como Caco Gallardo y su tira «Os Pescoçudos», y Alan Sieber, autor de «Vida do Estagiário» y «Preto no Branco».

Notas

1. Este artículo fue escrito a partir de la investigación de posdoctorado presentada para la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo.
2. Texto escrito por el artista sobre la revista *Zap Comix* y publicado en el periódico *Folha de São Paulo*, p. E1, el 17 de octubre de 2003.

Bibliografía

Bergson, Henri: «O riso: ensaio sobre o significado do cômico», 2. ed., Guimarães Editores, Lisboa, 1993.

Bremmer, Jan; Roodenburg, Herman: «Uma história cultural do humor», Record, Rio de Janeiro, 2000.

Bryan, Guilherme: «Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80», Record, Rio de Janeiro, 2004.

Fonseca, Joaquim da: «Caricatura: a imagem gráfica do humor», Artes e Ofícios, Porto Alegre, 1999.

Lasch, Christopher: «A cultura do narcisismo», Imago, Rio de Janeiro, 1983.

Nery, João Elias: «Graúna e Rê Bordosa: o humor gráfico brasileiro de 1970 e 1980», Terras do Sonhar/Edições Pulsar, São Paulo, 2006.

Silva, Marcos A.: «Caricata República: Zé Povo e o Brasil», Marco Zero; CNPq, São Paulo, 1990.

Silva, Nadilson M. da: «Fantasias e cotidiano nas histórias em quadrinhos», Annablume, São Paulo, 2002.

Historia del cómic en Venezuela

Edixon Rodríguez
Escritor y dibujante, cofundador del Estudio Cuentos de Camino y El Imperio Latino
Maracay, Venezuela

Resumen

La orientación de la historieta venezolana hacia la auto evaluación de valores culturales propios de cada región y de cada individuo ha llevado a un cúmulo de personas en distintos lugares de nuestro territorio a desarrollar una visión trascendental sobre su estudio y sus características particulares. Muchos autores han demostrado y demuestran hoy la posibilidad de lo imposible a través de las páginas creadas, ideadas a partir de retazos de sueños y sensaciones canalizados hacia el desarrollo de un arma cultural con más poder que mil rifles juntos: palabra e imagen, pensamiento y obra. El arma definitiva: la historieta latinoamericana.

Abstract

The Venezuelan comic orientation toward the self evaluation of cultural values characteristic of each region and of each individual has brought a heap of people in different places of our territory to develop a momentous vision on its study and its particular characteristics. Many authors demonstrated and demonstrate today the possibility of the impossible through the pages created, devised starting from pieces of dreams and sensations channeled toward the development of a cultural weapon with more power than a thousand rifles together: word and image, thought and work. The definitive weapon: the Latin American comic.

Desde el principio de la primera década del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, contamos con un desarrollo gradual de los medios impresos nacionales y la inclusión de nuevas tecnologías que facilitarían la introducción de grabados, dibujos y posteriormente fotografías. Estas tecnologías comenzaron con la llegada en ascenso de la imprenta en 1808, la litografía alrededor de 1823 y la técnica del fotograbado hacia 1889.

Sin embargo la llegada de la imprenta fue tardía en Venezuela en comparación con otros países como México y Perú, que ya contaban con esta desde hacía más de dos siglos, lo cual no quiere decir que no tuviera una rápida difusión. Para el año 1842 ya podemos citar a sobresalientes ilustradores como eran los hermanos Jerónimo y Celestino Martínez y Ramón Irazábal, quienes venían desde hace algún tiempo creando dibujos ornamentales o a modo de decoración para llamar la atención o resaltar alguna nota informativa en medios impresos.

En 1843 hacen aparición las prime-

ras ilustraciones políticas de carácter caricaturesco en *El Promotor*, gazeta de índole conservadora, que llegaría a ser el primer periódico ilustrado que circulara en el país. Ahí se incluían dibujos satíricos que representaban las luchas entre conservadores y liberales.

Otras publicaciones que incluían caricaturas en sus páginas son la revista *El Mosaico* que se publicara en 1854 y de la que se dice Fermín Toro –político y escritor– fue ilustrador, y *El Oasis* de 1856. En el período que duró desde 1859 hasta la culminación de la guerra federal desapareció la caricatura en todas las publicaciones.

Luego de un período crucial de orden político como lo fue la guerra federal comenzaron a proliferar nuevos títulos que incluían a la caricatura no como tema central, pero sí como elemento esencial destinado a ganar lectores a la competencia. Entre los destacados en este período podemos nombrar los siguientes: *El Zancudo Ilustrado* (1876), *El Punch* (1884), *El Álbum De Caracas* (1886), *Venezuela* (1886), *El Autógrafo* y *La Caricatura* (1886) –publicaciones en las que Pablo Emilio Romero (Paolo), dibujante de profesión, y Muñoz Tebar, de oficio grabador, crearon los primeros diseños de cómic utilizados expresamente para publicidad– y *El Zulia Ilustrado* (1888).

Figura 1: Ilustración atribuida a Fermín Toro, en un número de *El Mosaico* de 1854.

En 1893 nace en la ciudad de Caracas *El Cojo Ilustrado* de Agustín Valarino y Manuel Echezuria, quienes innovaron con su diseño, estilo y contenido, y aunque escasa de ilustraciones y dibujos de autores nacionales albergara gran cantidad de material historietístico europeo, principalmente de estudios de ilustración franceses.

El inicio del nuevo siglo (XX) trae consigo la publicación de nuevo material editorial, que da acogida a nuevos ilustradores y crea una brecha para la realización de historietas nacionales. La *Linterna Mágica* de 1900, primer diario humorístico dirigido por Maximiliano Lorenz (Max) y redactado por Luis Muñoz Tebar, insertaron en sus páginas ilustraciones en colores de Luis Lore y Ramón Muñoz Tebar, quienes comenzaron a desarrollar historietas de 4 a 6 viñetas para promocionar productos variados o para relatar momentos de la vida cotidiana de la sociedad de la época.

En 1918 aparece *Pitorreos*, fundado por Francisco Pimentel, pero su período de vida fue muy corto, tan solo un año de publicación hasta que fue cerrado bajo ordenes del régimen de Juan Vicente Gómez.

El humorismo gráfico y la sátira política han sido por excelencia los géneros

predominantes dentro de las publicaciones venezolanas, y para 1923 nace una publicación de nombre *Fantoches*, que viene a combinar los elementos antes mencionados con la inclusión de las primeras historietas serializadas de la mano de su fundador Leoncio Martínez (Leo), quien ya se había iniciado en el mundo de la ilustración en el periódico *La Voz del Pueblo*, *Pitorreos* y *El Cojo Ilustrado*.

La representación de una sociedad bajo un régimen autoritario como lo fue el de Juan Vicente Gómez, vino de la mano de una de las creaciones de Leo, la cual dio en llamar «Pinocho» –serializada dentro de *Fantoches*– basada en el personaje del cuento de Carlo Collodi, pero ambientado en un entorno criollo de carácter costumbrista que no pretendía criticar al régimen sino parodiar a las clases sociales de la época.

El uso de la viñeta estuvo en cierta manera adaptado a la necesidad de cada ilustración y la utilización del *balloon* fue casi esporádica, ya que el método de trabajo era muy parecido al realizado por Richard Outcault en su famoso «The Yellow Kid», colocando un texto explicativo en verso debajo de cada imagen.

La revista fue clausurada en 1932 por el régimen gomecista y reapareció en 1936 después de su caída, pero con una duración efímera.

Después de *Fantoches* vieron la luz otras publicaciones; entre ellas *Caricaturas*, de 1926 con dirección de Alejandro Alfonso Larraín (Alfa) y Rafael Rivero, y un año después *Mundial*, que incluiría fotografías, pero sobre todo ilustraciones y caricaturas de un alto contenido político aderezado con una fuerte crítica social.

Para finales de 1926 y principios de 1927 Luisa Martínez funda la publicación *Nos-otras*, en la cual sería representado el punto de vista femenino en los medios impresos y resaltarían las caricaturas realizadas por Nina Crespo, fiel representante de los ideales feministas de la época.

La caricatura continúa siendo el recurso más utilizado por las publicaciones en este período, y nuevos ilustradores comienzan a publicar sus trabajos en diferentes periódicos y revistas, aunque sus trabajos continúan muy en la onda de los años anteriores: viñetas ornamentales, caricaturas de

Figura 2: Portada de el número 4 de 1886 de *El Autógrafo* de Paolo.

Figura 3: Portada del número de 8 de julio de 1886 de *La Caricatura* de Paolo.

personalidades del mundo de la política y dibujos que satirizan situaciones sociales y políticas de la época. Ya a estas alturas se crean estereotipos y símbolos propios que vienen a convertirse en la representación de arquetipos nacionales.

La persecución y arresto de dibujantes y la clausura de muchas publicaciones por medio del régimen gomecista deviene en un período bastante difícil para las artes gráficas en general, quedando solo las publicaciones afectas a este régimen y coartando la libertad de expresión a todas aquellas que hicieran crítica de este. En este momento ganan terreno los cómics norteamericanos comercializados por la empresa King Features Syndicate.

En un salto temporal, después de la caída de Juan Vicente Gómez muchas publicaciones vuelven a editarse aunque es bastante corto su tiempo de permanencia en el mercado. En 1941 se funda la revista *El Morrocoy Azul*, cuya edición es obra de Claudio Cedeño, con una especial visión del humorismo gráfico que lo lleva a crear una publicación muy abundante en caricaturas, historietas y humor textual. Este medio le permitió reunir a un grupo muy variado de ilustradores entre los que se cuenta a: Víctor Simone, Churucuto, Lezama, Pardo, Gilberto Muñoz y el propio Claudio Cedeño.

Cabe destacar algunas piezas historietísticas de la mencionada publicación como fueron «El bachiller Mujiquita» de Víctor Simone, «William Guillermo» del pintor y fundador Claudio Cedeño y la primera tira cómica institucional «Med-idor» de Gilberto Muñoz, una especie de caballero medieval que se encargaba de sancionar a todos aquellos que daban un uso indebido y derrochaban el agua.

Al inicio de la década del cuarenta se fundan dos de los diarios estandarte del país, *Últimas Noticias* y *El Nacional*, influenciados por el diseño y modelo periodístico norteamericano, lo cual refuerza la publicación de cómics y tiras diarias, que son ofertadas a precios tentadores por los llamados *syndicates*. Esta posición del cómic norteamericano vendría a opacar el trabajo de los ilustradores locales, en vista de que aún no se había consolidado el cómic venezolano como tal, con personajes y contenidos permanentes.

Existe una gran ausencia de material

local hasta mediados del siglo XX, cuando la sociedad se enfrenta a cambios de orden político y social, con la ruptura de una parte del sector rural en pos de la modernización y del avance tecnológico que conlleva al hecho de ser un país exportador de petróleo.

Para 1953 nace una nueva revista llamada *El Gallo Pelón*, en la misma línea de sus antecesoras, con una fuerte carga de corte político, que incluyó en sus paginas varios cómics destinados a la crítica general. Ya a estas alturas el cómic venezolano comienza a tomar forma y obtiene el espacio como género estable. Contó en sus páginas con historietas como «Zamurito» de Carlos Cruz Diez, «Doroteo Doblefeo» de Luis Domínguez, «El Poli Policarpio» y «Bicho Bruto» de Humberto Muñoz, «Cabeza e Ñame» y «Traguito» de Carlos Galindo (Sancho), «Fulanita» de Montilla, «Dr. Fito Pérez» de Ludom, «El profesor Venezolanito», «El que debe morir» y «La historia inconstitucional de Venezuela» fueron las aportaciones de Luis Brito García.

Es destacable nombrar también la historieta hecha por el laureado pintor Jacobo Borges, de titulo «Rufi Sonrisa» basada en la vida de un dirigente sindical corrupto.

Figura 4: Portada del nñumero 18 de 1900 de *La Linterna Mágica*.

La década del cincuenta también verá el nacimiento de otras publicaciones que abrirán las puertas a muchos ilustradores que aún no conseguían el impulso necesario para la difusión de sus trabajos. Se publica la historieta «Una señora en apuros» en 1959 y un año después «Dominguito».

Se introduce la historieta como medio para el tratamiento de temas nacionalistas y de toque histórico, como las realizadas por Virgilio Trompiz para el diario *La Esfera* y la revista *Tricolor.* Esta última publicación junto a ediciones Ekare del Banco del Libro, dirigidas a un público infantil-juvenil son hasta tiempos actuales los decanos de la ilustración y la historieta con fines didácticos.

A principios de la década del sesenta, Kotepa Delgado funda *La Pava Macha*, en la misma línea de las anteriores citadas pero con un fuerte hacia el chiste cotidiano y el humor abstraccionista

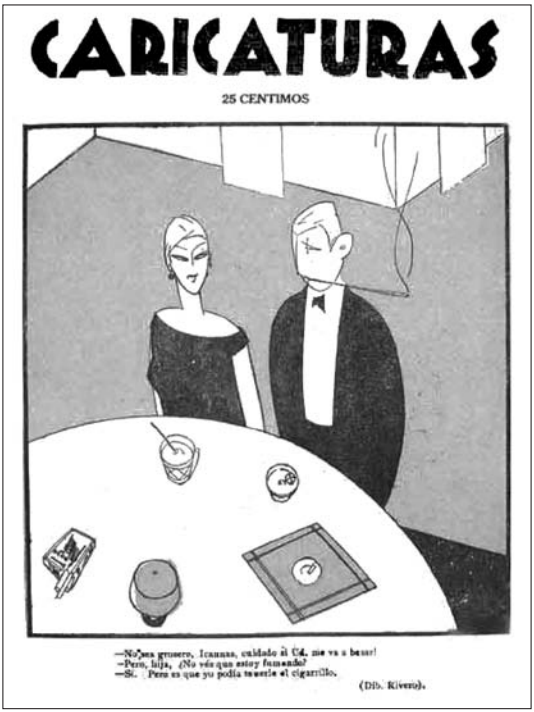


Figura 5: Portada de un número de *Caricaturas* de 1927. La ilustración es de Rivero.

con pinceladas de un toque textual inconforme con la realidad diaria. Numerosos fueron los ilustradores que pasearon por estas páginas sus trabajos. Muchos ya venían de publicaciones foráneas.

En esa revista vieron la aparición aunque muy fugaz dos historietas que nacieron de la inventiva gráfica y humorística de Aquiles y Aníbal Nazoa: «Tocador de señoras» y «El fósforo».

Otras ediciones de la época fueron: *Cascabel*, *La Saparapanda* y *El Infarto*.

La influencia del cómic norteamericano se hace patente en las posteriores obras de los autores nacionales, tanto en temática como en sus herramientas narrativas. El desarrollo de la historieta latinoamericana es a pasos agigantados, y las ediciones llegadas de afuera por parte de editoriales como Novaro y Editora Cinco de México, junto con las colombianas Editorial América y Greco Editores y la argentina Editorial Columba, crean una legión de adeptos que moldean y transforman las características propias de cada género narrativo en un modo de visión personal.

La década del setenta trae consigo la introducción de la historieta como marco histórico, para la divulgación de la crónica nacional y la biografía de sus próceres de mano de las editoriales Del Lago y Futuro. Títulos como *Héroes de la Patria* y *Caudillos de Venezuela* utilizaron la historieta con fines educativos y carácter divulgativo. Desfilaron por sus páginas los trabajos de Lourdes Armas, Vicente Alcázar, Manuel Salgado, Énder Cepeda, Fernando Asían –autor entre otras de «La batalla naval del lago»– y los autores chilenos René Poblette, Hugo Jorguera y Fernando Daza.

La mayoría de estos autores publicaron también a través de la revista *Respuesta del Zulia*, que fue un espacio importante para el desarrollo de la ilustración en ese Estado.

El zuliano Bravo realizó una serie de tiras llamada «Cujo» para el diario *Crítica* de la ciudad de Maracaibo.

Para el suplemento dominical del diario *Panorama* –también del Zulia– el ilustrador Jorge Montero realizó tiras de media página en las que daba vida a su creación «Charly Jazz Bird».

En la mayoría de los diarios nacionales ya existe para esta década –la del setenta– una demanda de ilustraciones

para cubrir ya sea, reportajes de opinión o editoriales, o bien sus suplementos dominicales en los que se dedica una parte al entretenimiento de un público infantil.

En 1972 el ilustrador Julio López –conocido como Hallaco– crea para el diario vespertino *El Mundo*, el primer superhéroe venezolano: «El capitán Guayana»: un muchacho que es abducido por seres extraterrestres a un mundo en el cual obtiene poderes especiales. Cuando regresa a la tierra inicia una lucha en pos de erradicar la maldad de nuestro país. Este intento no superó los tres meses de vida. Años después publicaría «El magistrado» en *El Diario de Caracas* y tomaría la iniciativa de crear una escuela donde las personas pudieran aprender el arte del dibujo y la ilustración de cómics.

El Diario de Caracas abría mas posibilidades para la publicación de historietas y este llamado le dio la posibilidad a Giambattista Russo de hacer conocer su creación «Tuk y su dinosaurio», sátira de un cavernícola versionando la época moderna; a Carlos Sicilia y su «Chopo», «El perro de la TV, Ram» de Mauricio Lemus y «Bicholandia» de Miguel Leman.

Un autor que ya venía cabalgando entre la sátira social, el humorismo gráfico y la caricatura política a la par, tomaba la iniciativa de crear una publicación donde él y una élite de autores más pudieran enseñar al mundo todo lo que sus mentes encerraban. *El Sádico Ilustrado* del insigne Pedro León Zapata, mezcla de humor irreverente y cargado –como no podía ser menos de este autor– de mucha crítica social. Es considerado como la punta de lanza para el desarrollo de la historieta venezolana

Figura 6: Portada del número 558 (¿de 1934?) de *Fantoches* de Leoncio Martínez.

por la cantidad de innovaciones gráficas que suscitó en su tiempo y que aún deja huellas.

Ya en junio de 1980 el ilustrador Jorge Blanco dibuja por vez primera a «El náufrago» para *El Diario de Caracas*. En 1989, bajo el auspicio de Juan Sebastián Bar, «El náufrago» es mudado a las páginas de la revista *Pandora* de *El Nacional*. Esta es la historia muda –no porque el personaje lo sea, sino por la soledad que no le permite comunicarse con nadie– de un náufrago en una pequeña isla desierta en la que expresa el deseo de evasión ante las injusticias so-

Figura 7: Portada de Jacobo Borges de un número de 1959 de *Una Señora en Apuros*.

ciales y reflexiona sobre la incertidumbre de un mundo al que el ya no pertenece pero extraña. Es considerada la historieta más famosa y trascendental del país.

Clips de 1987 ha sido la primera publicación impresa dedicada íntegramente a la historieta nacional. Obra de los diseñadores Juan Carlos Darías, Lindoro Vera y Sandro Bassi, inició sus andanzas el 26 de febrero de 1987 y apenas llegó a su número 8. Esta iniciativa surgió en el mundillo del diseño gráfico, por una necesidad de expresión personal. Los modelos tomados para esta fueron las famosas *Totem* y *Heavy Metal.*

Sus páginas acogieron a muchos diseñadores e ilustradores que estaban interesados en expresarse por medio de este género. Algunos de sus ilustradores ya habían desempeñado su labor en otras publicaciones como *Poder Joven*, *Popder* y *Africanias*. Entre los partícipes estaban: Walter Sorg, Cayayo Troconis, Rubén Montoya, Edgar Jiménez, José Bueno, Raúl Ávila, Víctor Castro, Marcelo Ávila, Mauricio Lemus y Alberto Monteagudo. «Historietango Love», «Obsesión», «Yarba», «La hija de la floresta» y «Sex Comput» fueron algunas de las historietas publicadas.

El humor gráfico continúa siendo punto de nexo para muchos artistas y destaca un semanario de nombre *El Camaleón*, creado por Graterolacho, Omar Cruz y un curtido grupo de ilustradores.

La creación de tiendas para la distribución y venta de cómics y coleccionables trajo también consigo un mayor alcance, a pesar de la escasa cantidad de material que podía llegar al país. El apoyo por parte de las tiendas especializadas fue crucial para reinstalar un género que a ratos se perdía en la bruma del desinterés por parte de un sector que se negaba a apoyarlo.

Entre estas tiendas se encuentra Caracas cómics, que desde sus inicios se dedicó a importar mangas, cómics americanos y todo tipo de material relacionado con este, así como a promover la historieta por medio de eventos y concursos, incluyendo charlas y ponencias con personalidades nacionales, y en ocasiones internacionales. La iniciativa de esta proyección fue de su dueña Verónica Ettedgui, quien entre 1998 y 1999 tuvo la oportunidad de trabajar por encargos para la empresa de coloreado digital Atomic Paintbrush, realizando trabajos para empresas norteamericanas como Marvel, DC Comics e Image. Actualmente se encuentra realizando un *cartoon* para el canal Nickelo-

deon llamado «Súper pollo frito», alternando sus trabajos para Atomic Paintbrush y las historietas para la revista *SK-4* de la empresa de televisión por cable Súper Cable.

El Instituto de Diseño de Caracas toma el relevo generacional creando una nueva publicación llamada *Maus* –en honor del cómic homónimo– en 1996. Sus directores, el colombiano Diego Guerra y el argentino Cristian Vigliano aunque extranjeros se sintieron muy comprometidos con la historieta venezolana y utilizaron los conocimientos adquiridos en sus tierras para apostar por el cómic local. Brindaron la oportunidad a muchos jóvenes que comenzaban en este género para esa época.

Actualmente la historieta venezolana ha atravesado por circunstancias adversas, y se podría asegurar que aún lucha por salir de la indiferencia en la que se ha mantenido, lo que no significa que el humorismo gráfico y la caricatura sufran de los mismos males, ya que este continuará siendo el género por excelencia de las publicaciones nacionales.

La apertura de internet, la accesibilidad a información que no era disponible por otros medios, el intercambio por vías digitales y la creación de comunidades virtuales dedicadas a la difusión de este género han hecho que la historieta tenga un alcance mediático mayor.

Por otra parte, lo que daríamos en llamar explosión del manga, anime y demás cómics asiáticos, también fue un factor favorable en la activación de nuevos mecanismos para la producción de historietas nacionales, las cuales adoptaron –como en muchos otros países– influencias muy marcadas en el tratamiento artístico de estas, pero al mismo tiempo crearon una legión de clones, que siguiendo patrones establecidos, no se han atrevido a romper los moldes.

Figura 8: Portada del número 128 de 1960 de *Dominguito*, fundado en 1958 por Zuliano Gabriel.

En los primeros años del siglo XXI, la historieta ha presentado un lento pero fuerte crecimiento, nuevas publicaciones han nacido y continuarán haciéndolo; la mentalidad cerrada de muchos sectores se ha abierto un poco más y ahora se tiene el apoyo de muchos entes que ven en la historieta un medio de expansión gráfica y literaria. Algunas de las publicaciones que han visto la luz en

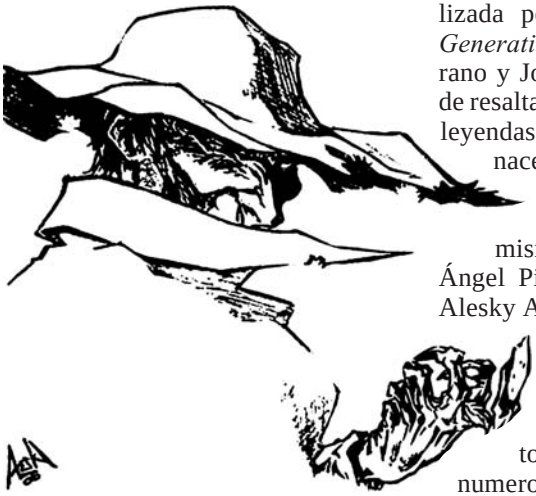


Figura 9: Dibujo para la portada del no. 1 de *Silbon*.

estos últimos años se basan en propuestas nacionalistas, con temáticas maduras –algunas– mientras otras navegan en la contraculturización y el denominado *cómics underground*.

Nacen superhéroes como «El patriota» de Omar Cruz –ilustrador y fundador también de *El Coyote*, semanario dedicado a la crítica política y social– y «El capitán Tiko Ancla» de Francisco Javier Cornieles (Kiko); de temáticas variadas como *Venezuela en Cómics* –que reúne a varios artistas en sus páginas– fundada por Sammy Rodríguez, Rodolfo Hernández y Hermann Mejías; *Zuplemento* de Sergio Almendro y autores varios. Nacen propuestas más encaminadas al cómic *underground* como las del estudio Cómics Mitos Urbanos y su publicación *Machera* –quienes parten de la premisa de dar a conocer a todos esos personajes de la mitología urbana nacional– dirigida por Carolina Rodríguez; publicaciones con estética manga como la realizada por Design+Concept *Exodus Generation* obra de Luis Fernando Tirano y José Sánchez. En la búsqueda de resaltar valores nacionalistas, de las leyendas y cuentos del folclor patrio nace el estudio Cuentos de Camino y su publicación *Silbon* –basada en la leyenda del mismo nombre– ejecutada por Ángel Pineda (Paco), Freija Ortega, Alesky Aguilar, Sigfredo Ortega, Bernardo Seijas y el que suscribe Edixon Rodríguez.

Muchas son las propuestas que hoy se presentan en todos los rincones del país y numerosas las publicaciones que –aunque muy selectivas– brindan oportunidad a muchos ilustradores. Diarios y revistas de diversos sectores prestan mayor atención y se crean mas núcleos de intercambio de información. Muchas más tiendas especializadas nacen y con ello el potencial de acceso a mayor cantidad de público. El lector novel se introduce de una manera más rápida y se integra a la comunidad de la historieta patria por vías alternativas. Muchos son los autores que encuentran en los diarios y periódicos locales y nacionales la oportunidad de realizar trabajos en el campo de la caricatura editorial y el humor gráfico. Agra, Rubén Rubens, Roberto Weil, Doña Rayma y David Márquez son solo algunos de los nombres que vemos a diario en nuestras publicaciones periódicas. Nombres que cada día enaltecen la labor del ilustrador.

Las puertas están abiertas para el que quiera entrar, el relevo generacional a comenzado y el respeto por la vieja escuela es imperecedero. Adelante.

los últimos números

P. Ramos: La construcción de la alteridad. La representación del migrante en la historieta «Serrucho»

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (6). De Asmar a Cielosur

N. Fernández: Breccia - Lovecraft, Lovecraft - Breccia. Dobles parejas

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

N. Buscaglia: Historieta y literatura

A.E. Hernández (Ares): Breve historia de la caricatura en Cuba (1). Antes de 1959

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (7). De Roland el corsario a Galac Master

T. Dassance: La corta experiencia de *Mery K.*

M. Pérez: Para un diccionario de la historieta en Cuba. Charla con Miguel Bonera Miranda

A.E. Hernández (Ares): Breve historia de la caricatura en Cuba (2). Después de 1959

H. Fernández L'Hoeste: De estereotipos vecinos: Memín Pinguín como una oportunidad perdida

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (8). Un viaje en el barco de la aventura

N. Mosquera: Humor femenino sin feminismos

Andrés Ferreiro: La historieta en Argentina. Las revistas del *continuará*

Norberto Rodríguez Van Rousselt: El *fumetto* y la historieta argentina

Hernán Ostuni, Fernando García, Norberto Rodríguez Van Rousselt, Javier Mora: Política, militancia, represión e historieta en Argentina en la década del setenta.

Roberto Barreiro: Los fanzines de historieta argentinos. Apuntes para una historia: 1979–2001

Andrés Accorsi: Los últimos 15 años de la historieta argentina