REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 27 - vol. 7 - septiembre 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 «Chico Bento» de
Mauricio de Sousa

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

COMUNICACIÓN SOCIAL

Luis Mauro Sujatovich
La construcción del héroe
en «El Eternauta» **125**

PROPAGANDA

Héctor Fernández L'Hoeste
De la exaltación
del nacionalismo en la historieta
colombiana.
El caso de «Hombres de acero» **141**

SOCIOLOGÍA

Gêisa Fernandes D´Oliveira
El *caipira* de todos nosotros.
La construcción del sentido de un
tipo brasileño en las historietas **154**

Alij Aquetza Anaya López
Pasiones y temores
de la historieta popular mexicana **165**

AUTORES

Jorge Montealegre Iturra
Los «Dramagramas»
de Fernando Krahn **177**

La construcción del héroe en «El Eternauta» 1

Luis Mauro Sujatovich
Profesor licenciado en Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

Resumen
El presente trabajo pertenece a la tesis «La construcción del héroe en "El Eternauta"», que parte de la hipótesis de considerar que el héroe en «El Eternauta» es un héroe colectivo y no individual. Esta primera parte es introductoria e intenta iniciar y contextualizar al lector. Se compone de cuatro apartados. Primero se realiza un breve recorrido histórico por los héroes que predominaron en diferentes épocas, se les caracteriza y vincula con las necesidades y requerimientos de su tiempo. En segundo lugar se esbozan los principales rasgos del héroe popular argentino. Luego se describen los cambios que estos héroes sufren al ser tomados por la industria cultural. Por último se plantea la emergencia del cómic como expresión del héroe moderno.

Abstract
This work presents the thesis «The construction of the hero in "El Eternauta"», that starts from the hypothesis that the hero in «El Eternauta» is a collective and not an individual hero. This first paragraph, as an introduction, tries to put in context to the readers. Is made up in four sections. First to be made a brief historical route by the heroes that predominated at different time. They are characterized and tie up with the necessities and requirement of their time. Secondly, the main characteristics of the Argentine popular hero are outlined. Soon, the changes that these heroes suffer are described, until they are taken by cultural industry. Finally, we considered the emergence of the comic as an expression of the modern hero.

«El Eternauta»

Siempre me fascinó la idea del «Robinson Crusoe». Me lo regalaron siendo muy chico, debo haberlo leído más de veinte veces. «El Eternauta», inicialmente, fue mi versión del Robinson. La soledad del hombre, rodeado, preso, no ya por el mar sino por la muerte. Tampoco el hombre solo de Robinson, sino el hombre con familia, con amigos. Por eso la partida de truco, por eso la pequeña familia que duerme en el chalet de Vicente López, ajena a la invasión que se viene. Ese fue el planteo... lo demás creció solo, como crece sola, creemos la vida de cada día. Publicado en un semanario, «El Eternauta» se fue construyendo semana a semana; había sí, una idea general, pero la realidad concreta de cada entrega la modificaba constantemente. Aparecieron así situaciones y personajes que ni soñé al principio. Como el mano *y su muerte. O co-*

mo el combate en River Plate. O como Franco, el tornero, que termina siendo más héroe que ninguno de los que iniciaron la historia. Ahora que lo pienso, se me ocurre que quizá por esta falta de héroe central, «El Eternauta» es una de mis historias que recuerdo con más placer. El héroe verdadero de «El Eternauta» es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe en grupo*, nunca el héroe individual, el héroe solo.*

Héctor G. Oesterheld,
prólogo a «El Eternauta», 1976.

Introducción

El presente trabajo tiene como punto de partida una serie de interrogantes. El eje articulador es: ¿cuál es la concepción o la configuración del héroe presente en «El Eternauta»?

De esta pregunta central se desprenden otras: ¿qué se entiende por héroe? ¿cómo definir a un héroe de historieta? ¿cómo explicar la paradoja de que lo novedoso, en este caso, de la concepción de Oesterheld sobre el héroe sea la negación o ausencia del héroe clásico y estereotipado? ¿cómo explicar su concepción del héroe colectivo? ¿es Juan Salvo un héroe?

La investigación se divide en dos grandes apartados. La primera parte es introductoria e intenta iniciar y contextualizar al lector en la problemática, y está compuesta por cuatro puntos. Primero se realizará un breve recorrido histórico por los distintos héroes que predominaron en diferentes épocas históricas, se los caracterizará y vinculará con las necesidades y requerimientos de su tiempo. Segundo, se esbozarán los principales rasgos del héroe popular argentino. En tercer lugar se describirán una serie de cambios que estos héroes sufren al ser tomados por la industria cultural. Cuarto, se planteará la emergencia del cómic como expresión de un héroe moderno.

La segunda parte nos acerca a «El Eternauta», y consta de dos apartados. El primero pretende describir el contexto y las condiciones de producción de la historieta; en el segundo se relatarán los principales momentos de la misma, y se irán resaltando y analizando los elementos que se considerarán más significativos para responder a nuestros interrogantes.

En este sentido, se analizarán determinados aspectos. Se describirá el rol de la mujer en la historieta, buscando rastrear la relación entre el héroe masculino y la presencia de la mujer, su participación activa o no en las iniciativas del grupo, la forma en que se integra al mismo, pensando, de modo general, en el lugar de la mujer en la sociedad argentina de la época.

A su vez se indagará en los tipos de intelectuales en la obra.

Partiendo de una determinada conceptualización del intelectual, entendiendo que dentro del grupo existen dos clases de intelectuales, y que cada uno es poseedor de un capital simbólico diferente.

Finalmente, se esbozarán algunas reflexiones y se intentará dejar planteados interrogantes para futuras investigaciones.

El principal interés a la hora de seleccionar el tema ha sido sin duda el héroe que el Eternauta logra condensar, sus características, que lo constituyen en un personaje colectivo, que rompe con el

concepto clásico de héroe individual, solitario y autosuficiente. Surge la idea acerca de que detrás de ese grupo de superhéroes pasan muchas otras cosas, pasa la Argentina de la década del cincuenta, pasa la sociedad argentina, sus preocupaciones, sus ideas, y sus desafíos, lo que me pareció casi una interesante invitación al análisis. A su vez, se trata de una obra que permite diferentes lecturas, ya que aparece en un período clave de la historia argentina, en tiempos de proscripción del peronismo, y en la controvertida ciudad de Buenos Aires.

Por otra parte aglutina los grandes temas, los valores y la cultura de estos años. En ella es posible reconstruir el mapa sociopolítico vigente entonces, rastrear el rol de la mujer, de los intelectuales, del ejército, de la resistencia, etc.

En otro nivel, se permean elementos de la situación político-social que acontece en Occidente luego de la segunda guerra mundial, con la división de Alemania, y el nacimiento del concepto del *mundo bipolar*. En su mirada ideológica «El Eternauta» puede leerse como un indicio de lo que luego sucederá en nuestro país y en buena parte de Sudamérica en las décadas del sesenta y del setenta con los gobiernos dictatoriales.

Alcances y limitaciones

El presente trabajo se fundamenta en la pretensión de generar un aporte desde el campo de la comunicación, ya que hasta el momento no se han realizado en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP investigaciones sobre este tema específico.

Quedan pendientes un análisis de tipo semiótico, en el que podrían analizarse entre otros aspectos, las significaciones de los lectores de «El Eternauta» sobre el héroe en la historieta; estudios comparativos, que rastreen en el desarrollo histórico del género y focalicen en las diversas concepciones y configuraciones de los protagonistas de historietas; por ejemplo: estudios que indaguen sobre el perfil de los lectores en las primeras publicaciones, o que se centren en el análisis de los dibujos, etc.

Tampoco se trabajará con «El Eternauta parte II» (publicada en 1976-77), esto por varios motivos. En primer lugar, entre las dos tiras hay un quiebre fundamental en lo que respecta a los rasgos fundamentales de sus personajes. Se modifica esencialmente la figura del héroe. Juan Salvo adquiere en la segunda parte cualidades sobrehumanas, propias de un mutante, puede prever lo que sucederá. Con esta ruptura «Oesterheld recupera al héroe individual, al hombre diferente... Juan Salvo es un modelo del hombre de acción revolucionario, dotado de una ética y de normas de conducir distintas de las de la generalidad... la impunidad con que "El Eternauta" utiliza las vidas ajenas en función de las necesidades de una causa superior surgen de una racionalidad que no pide permiso ni da explicaciones»[1]. Como lo afirma el propio Juan Sasturain, son evidentes las correlaciones entre elementos de la realidad histórico-política y el universo de la historieta, lo que sin duda merecerían ser tema de una investigación diferente.

También es cierto que la segunda parte carece de la magia de la primera aventura. El ritmo es mucho más rápido, pero por sobre todo, y esto es lo que nos interesa aquí, se pierde el magnetismo de «El Eternauta I», que «era una historia que crecía armónica con el de-

sarrollo natural y lógico de los personajes, densos y ricos, cambiantes inclusive»[2]; en «El Eternauta II» prevalecen el esquematismo, la rigidez, y parecería, la necesidad de confirmar con la historia una tesis prefijada. Parecen colarse en el relato, las propias disidencias políticas entre el autor y el dibujante. Según Sasturain, no es demasiado afirmar que «el Oesterheld *burgés* escribe mejor que el *comprometido*».

Por último, es oportuno repetir que «El Eternauta II» configura un universo de análisis totalmente diferente también en lo que respecta a las definiciones del enemigo, que estará dividido en dos: los ya conocidos Ellos, y los países poderosos del planeta que pactarán, para conservar su libertad, entregar Latinoamérica a los invasores.

Corresponde aclarar que este estudio se trata tan solo de un recorte de los tantos interrogantes y alternativas que «El Eternauta» deja abiertas. No obstante se espera que la lectura de la misma lleve a plantear nuevas preguntas y así contribuir en el avance del conocimiento en esta materia.

Herramientas teóricas

Las categorías útiles para abordar el tema son las siguientes:

Intelectual

Se tomará la definición de Bourdieu, para quien el intelectual es aquel que posee un capital específico, el capital simbólico «como capital de reconocimiento o de consagración, institucionalizado o no, que los distintos agentes o instituciones han podido acumular»[3], que le confiere un poder simbólico, «poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico: el sentido inmediato del mundo (y en particular del mundo social)»[4].

Por tanto, consideraremos intelectual a aquel que por poseer un capital simbólico (capital de reconocimiento o de consagración), es decir, un saber especializado elabora dentro del campo de la producción cultural concepciones acerca del mundo social que, consagradas como dominantes al cabo de la lucha simbólica, intentará imponer al conjunto social, con el objeto de asegurar su integración.

Para este autor, los intelectuales son indispensables para las luchas sociales, especialmente en el presente dadas las formas que la dominación asume, y se vuelve casi una imposición para ellos, (artistas, escritores, científicos, etc.) ingresar a la acción política sobre la base de su competencia en sus áreas de especialización.

En la historieta se diferencian claramente dos tipos de intelectuales. Por una parte, Favalli que es profesor de Química, formado en el núcleo de las ciencias duras, y que manifiesta una sorprendente capacidad analítica, es capaz de comprender y de observar globalmente las situaciones que se presentan y de plantear con claridad soluciones y alternativas al grupo. Es sin duda de entre todos, el estratega, que logra imponer al grupo su cosmovisión, de manera tal que sus compañeros la aceptan y la adoptan como estrategia válida. Es sin dudas el hombre que representa la praxis, es quien moviliza al resto a la acción. En este sentido, Bourdieu plantea que los intelectuales «tienen un poder específico, el poder simbólico de hacer ver y de hacer creer, de lle-

var a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, imprecisas, no formuladas, hasta informulables, del mundo natural y del mundo social, y de ese modo de hacerlas existir»[5].

Por su parte, Mosca es periodista, historiador, su formación profesional lo habilita para ser el cronista de la invasión y la resistencia, y es este el rol que ocupa dentro del grupo. Su aporte es el de un mero observador que pretende contar la historia a la posteridad, pero que no se involucra en la acción cotidiana ni plantea estrategias para seguir, como sí lo hace Favalli.

Industria cultural

La industria cultural es la producción de estrategias para crear objetos o símbolos culturales (costumbres, tradiciones, etc.) con el fin de ser consumidos. Y durante su auge, a mediados del siglo XX, fueron el cómic y el cine estadounidenses, sus medios de difusión más conocidos. Se analizará el concepto de industria cultural desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt, es decir, será una mirada que resalte la estandarización y la *vacuidad social* de la industria cultural y sus productos, y sospeche que en el campo de la cultura la mayor difusión de bienes está acompañada, de modo perverso, por un simétrico debilitamiento de sus patrimonios, circuitos y tradiciones seculares. La industria pauta históricamente la declinación de los grandes patrimonios culturales de Occidente y su llana conversión en mercancía, y convertida en un valor de cambio, disolverá la autenticidad y la supuesta potencialidad crítica que podía residir en el acto cultural. Así, producidos, distribuidos y consumidos como mercancías, los bienes culturales se transforman en promotores de conformismo, identificación pasiva, estandarización, degradación, pérdida de goce y mera reproducción del sistema en su más cruda versión de dominio capitalista burgués.

Sin embargo, en el caso particular de «El Eternauta» observamos que si bien como producto es creado y distribuido según las normas de la industria cultural, hay en la historieta *grietas discursivas* que no reproducen la lógica antes expresada. Entre otros elementos, el típico héroe individual, con poderes sobrenaturales, que deja su lugar en la historieta a uno colectivo, popular, más cercano a un luchador social que a un superhombre.

Hegemonía

Se tomará el concepto desarrollado por Gramsci, quien lo define como una síntesis entre dirección y dominación, entre consentimiento y fuerza, que debe ser entendida en dos sentidos: como capacidad de un determinado grupo para dirigir a sus aliados, y como acción de fuerza contra los adversarios. Un grupo social podrá ser hegemónico si individualiza los rasgos fundamentales de la situación histórica concreta para hacerse protagonista de reivindicaciones de otras clases. Un Estado logra ser hegemónico si articula un complejo de actividades práctico-teóricas mediante las cuales la clase dirigente no solo mantiene el dominio sobre las otras clases, sino que también obtiene el consenso activo por parte de estos. La hegemonía se construye en la articulación entre coerción y consenso, entre dominio y dirección intelectual y moral.

Este concepto será de gran utilidad

para analizar las estrategias de construcción de hegemonía de los Ellos, quienes claramente intentan imponer su orden de cosas al mundo entero, mediante su poder armamentístico, su gran inteligencia, su dominio de los medios de comunicación, entre otros elementos. También será útil para estudiar el propio grupo humano que encarna la resistencia, analizándolo primero como un grupo contrahegemónico, pero también para poner luz a las relaciones de poder que operan en el interior del mismo, y que llevan a la definición de estrategias de acción. Considero que indagar en la manera en que se construyen estas relaciones permitirá analizar con mayor riqueza el fenómeno planteado.

Poder

Se tomará la definición de Foucault, contrapuesta a la visión tradicional del poder centralizado en el Estado o ejercido por un soberano. Para Foucault se trata de un poder indescriptible, heterogéneo, difuso, que atraviesa los cuerpos y las prácticas. Es una operación que se ejerce sobre los cuerpos en términos de disciplinamiento: modelar conductas y disciplinar en términos de conocimientos. Debe analizarse como algo que circula, que solo funciona en cadena. Nunca se localiza aquí y allá, nunca está en manos de algunos, nunca se apropia como una riqueza o un bien. El poder funciona. El poder se ejerce en red, y los individuos circulan, están siempre en situación de ejercerlo y de sufrirlo.

Desde esta concepción, se intentará descifrar la manera en que se distribuye el poder en medio de la historia. No se trata de un poder que poseen los Ellos y que los humanos tratan de conquistar. Es un poder que se dispersa en todas las estrategias que los actores plantean, que asume diversas formas, y que se traduce en tipos de disciplinamiento determinados, en concepciones sobre lo que está bien y lo que está mal, lo que es correcto y lo que no lo es, lo que es posible y lo que no lo es. Desde aquí, trataré de desmenuzar esas formas particulares que el poder asume, alejándome un poco de la discusión sobre dónde está ubicado, para dar paso a las maneras en que el mismo actúa sobre los cuerpos, las mentes y las prácticas.

Héroe

En todas las épocas han existido esos *grandes hombres* que sobresalieron por poseer características a veces sobrenaturales, otras «se humanizan y constituyen la más alta realización de un poder natural, como la astucia, la rapidez, la habilidad bélica o incluso el simple espíritu de observación»[6]. La industria cultural, en auge a partir de la segunda guerra mundial, se apoderó de la vida de estos superhombres convirtiéndolos en productos de mercado, primero a través del cómic y luego del cine, y asociándolos directamente con los valores occidentales dominantes. El héroe en este sentido, se encarna en una fuerte figura individual, casi omnipotente, que dedicará su existencia a defender a los débiles y a los oprimidos, aunque sin pretender cambios en el *status quo*.

En el caso de «El Eternauta I» se sostiene que el héroe adopta características muy diferentes, emergido casi en contraposición al héroe solitario anterior, es «el hombre con familia, con amigos... El héroe verdadero de "El Eternauta" es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin inten-

Figura 1: Ulises mata a los pretendientes de Penélope.

ción previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe *en grupo*, nunca el héroe individual, el héroe solo»[7].

Breve estudio preliminar sobre el héroe

El héroe en la historia

En la antigüedad el héroe fue considerado una divinidad, por sus características y poderes sobrenaturales, que influían en la vida de los hombres, decidiendo sobre sus destinos. En esta era llamada *pagana*, podríamos mencionar a Grecia, con su «Iliada» y «Odisea», y a la mitología escandinava donde surge Odín, su figura principal. «La divinidad es la primordial, la más antigua forma de heroísmo»[8].

En las tempranas épocas de la historia humana, cuando los códigos de convivencia no superaban la violenta idea de la ley del más fuerte, y las sociedades eran apenas grupos de hombres y mujeres sin más conocimiento que el que proporcionaban sus sentidos naturales, «el culto de los héroes considerolo como el gran elemento modificador en el viejo sistema de raciocinar. Lo que llamamos intrincado embrollo del paganismo debió su origen a diversas causas, cualquier adoración a una piedra, a una luz, pero el culto del heroísmo es la raíz madre»[9].

Acaso como una manera incipiente de organización, acaso como otra de las tantas necesidades humanas simbólicas, la admiración y la sincera sumisión hacia otra forma humana más divina y más alta, esta devoción ¿no es la base de las demás creencias religiosas? ¿no es esta lealtad la que posteriormente requerirán los Estados-Nación y los consagrados cultos a nivel mundial?

Luego el héroe se va transformando en un profeta, en un conquistador, en un hombre de fe pero también de armas, en un hombre que con sus diatribas convence a sus allegados, que lentamente propagan su voz.

Dejan entonces sus características *divinas*, para adoptar una figura de conquistador, y a la vez de predicador. Tal es el modelo del héroe romano, y de Mahoma en el Islam. En el primer caso, sus características veneradas estaban relacionadas con su fuerza y su capacidad bélica en las contiendas imperiales por el nombre de Roma. Sus reconocidos y sangrientos circos eran sitios donde podía encontrarse a estos héroes, valientes y guerreros peleando contra esclavos, o tratando de dejar de serlo. Tal vez lo que más se recuerde de aquel im-

Figura 2: William Shakespeare. El dramaturgo inglés junto con Goethe, según Tomás Carlyle, representan al héroe poeta.

perio, en la memoria popular, sean sus avances en la ciencia del derecho, y sus héroes, capaces de librar batallas contra cualquier pueblo para engrandecer Roma.

Mahoma, en cambio, es un héroe-profeta, un hombre que mediante la palabra propaga los designios de Dios, transformándose en un puente entre el Señor y los demás mortales. Si bien es sabido que debió valerse de la espada para hacer triunfar su voz, no fue esta lucha la que lo hizo héroe. «Acerca de la manera como propagó su religión por medio de la espada se ha escrito mucho. [...] Pero si hay que tomar esto como argumento de la verdad o de la falsedad de una religión, confesaremos que contiene un error capital. Toda nueva opinión se encuentra precisamente en una minoría formada por uno solo. Entre todos los habitantes de la tierra, solo un hombre la cree y ese hombre está contra todos los hombres»[10].

Es posible que a medida que la humanidad estudia su historia, ciertos personajes comiencen a ser vistos desde otra óptica y resulte más complicado comprender sus méritos y sus modos de lucha. Sin embargo, si no se estudia a cada ser humano en su contexto social, político, cultural y económico, quizás los resultados, más allá del trabajo que se haya realizado, no sean tan útiles al momento de analizar aquella época.

Pues, «no juzgaremos ni ensalzaremos los principios morales de Mahoma como si fuesen siempre lo superior y lo más refinado; pero sí diremos que existe siempre en ellos una tendencia al bien y son fiel expresión y sentimiento de un corazón que aspira a todo lo grande, bueno, verdadero y justo»[11].

Con el avance de la historia, el héroe va dejando de lado sus virtudes guerreras, pero acentuando su predilección por la palabra, y de profeta se convierte en hombre de letras, en poeta; ya no conquista por la espada, ni por iluminados sermones, sino por talento literario, por creatividad, tan sorprendente para su época, que sus semejantes los consideran héroes.

«Shakespeare y Dante son santos de la poesía; y realmente, si bien lo meditamos, podemos decir que su canonización ha sido obra de los pueblos»[5].

Aunque separados por años y kilómetros, ambos han conseguido perdurar a través de los años como referentes insustituibles al momento de iniciarse en el estudio de la literatura.

«La Divina Comedia», «Hamlet»,

«Romeo y Julieta» son algunos de los escritos más importantes y a la sazón leídos por muchas generaciones, que han convertido en héroes a estos geniales poetas. «El canto, como antes lo hemos manifestado, es lo heroico en el discurso»[12].

El reconocimiento popular, que los *canoniza*, pude sintetizarse de muchas maneras, una es la que afirma que Italia puede hablar por Dante, como Inglaterra por Shakespeare. Si una nación considera que todas sus voces se pueden encontrar en una y que ella hablará por todos, a pesar del tiempo y los cambios, esa comunidad nunca será acallada ni ese héroe olvidado.

La lenta pero firme evolución de la imprenta propició en Europa una nueva religión, denominada protestantismo, que nació en Alemania con la proliferación de las biblias, antes propiedad exclusiva de las iglesias. Esta escisión dentro del catolicismo fue llevada a cabo por un nuevo héroe: Lutero.

Su rol de sacerdote, y a la vez de intelectual, le permitió producir una reforma sustancial en el credo, pero sin abandonar la «Biblia». Escisión que aún hoy se mantiene, y que en diversos países de Europa y también en Estados Unidos cuenta con miles de fieles.

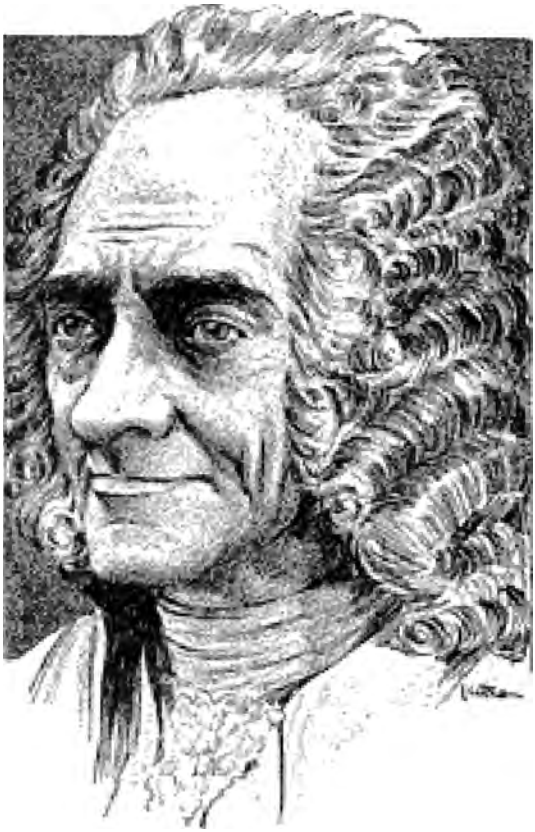


Figura 3: Voltaire. Su obra aún hoy genera polémicas por su profunda oposición a las supersticiones y a la religión.

Sin duda es posible la aparición de un hombre como Lutero, porque algunos adelantos tecnológicos dieron lugar a la generación de procesos sociales y culturales, que generaron modificaciones en sus prácticas cotidianas, y también en el modo de profesar su fe.

«El protestantismo es la gran raíz de donde procede toda la subsiguiente historia de Europa, ya que lo espiritual se incorporará siempre en la historia temporal de los hombres. [...] El derecho de libre examen (de conciencia) subsistirá en pleno vigor mientras existan en el mundo hombres verdaderos»[13], como Lutero, podríamos agregar.

Como todo proceso social y político de relevancia, también el Iluminismo produjo sus héroes, hombres de razón, no de fe. O de una fe diferente a la religiosa, una fe centrada en el futuro de la humanidad basada en el progreso y en las soluciones que brindaría la ciencia en su completo desarrollo. De aquí sur-

Figura 4: Ceferino Namuncurá, el indígena argentino beatificado por el Papa Benedicto XVI en julio de 2007.

gen hombres que se caracterizaron no sólo por sus ideas, sino también por cómo las escribieron, ya sea por estilos como por géneros: Rousseau y Voltaire.

Con respecto al primero, su obra «El contrato social», «fue el libro menos leído hasta la revolución francesa. A partir de entonces, su suerte cambió radicalmente y todos los ciudadanos lo leyeron y lo aprendieron de memoria»[8].

Convirtiéndose así en un héroe /mito de la revolución.

Tal vez su obra lúcida y valiente, su continua preocupación por la realidad y por asentar sus principios sobre los hombres tal como son, basándose en una «utopía realista, que se encarna con la historia, que ha existido realmente, que se puede situar en un tiempo y en un espacio concretos»[9], lo conviertan en un hombre admirado y estimado por sus iguales, aunque por sus características y sus ideas, Rousseau, poseía menos iguales que adoradores.

Con respecto al segundo, Voltaire, con sus «Cartas filosóficas» y sus obras de teatro, también conoció la fama y el prestigio brindado por el clamor de sus coterráneos, y como hombre de letras también fue «un héroe escritor [...] y mientras subsista el arte maravilloso de la escritura, puede asegurarse fundadamente que continuará siendo una de las principales formas de heroísmo que legaremos a las edades venideras»[14].

Allí reside pues el heroísmo de ambos.

Este profundo cambio que significó la revolución francesa, trajo consigo tiempo después, otro tipo de héroes, que se identificaron por su nuevo concepto de conquista imperialista, por su intención de restablecer algunos viejos conceptos que habían sido cuestionados por la revolución, como la religión, que debía volver a ser un elemento central en la construcción de las sociedades. Hombres como Napoleón, encarnan estos héroes del siglo XIX.

«Al jefe, al capitán, al superior, el que asume al mando, al que está por encima de los demás hombres; aquél a cuya voluntad deben estar subordinadas todas las otras [...] para nosotros representa prácticamente el compendio de las varias formas de heroísmo»[11].

Napoleón sería aquí un compendio de las virtudes de todos los héroes, porque a la valentía de un guerrero se le su-

ma la clarividencia de un profeta, la inteligencia, el dominio de la palabra para persuadir y la convicción política para vencer.

«Había en aquel hombre, además de la clarividencia, un alma para concebir y un corazón para ejecutar [...] todos lo veían como el verdadero soberano [...] él se consideraba el más grande de todos los hombres que durante muchos siglos habían existido»[15].

Es importante mencionar que en todos estos héroes hay varias características que se repiten y que son significativas al momento de su construcción como tales: orígenes humildes, inteligencia superior, sinceridad, fe, y carisma. Por supuesto que en cada uno de ellos hay alguna de estas cualidades que se manifiestan más que otras, sin embargo todas forman parte en mayor o menos medida de ellos.

A partir del siglo XX la literatura fue dando a luz nuevas formas de remplazar la mitología religiosa, en gran medida por causa de los espectaculares avances de la ciencia por estos años.

La situación entre religión y ciencia se volvió tan insostenible que la literatura debió inventar nuevos mitos, en respuesta a los gigantescos cambios en el pensamiento que desencadenaban los avances científicos. La ciencia-ficción ha dejado de ser lo que era, ya no necesita de la ciencia para imaginar otros mundos. No hay acontecimiento o tecnología que no puedan ser imaginados como experimentos realizados en algún laboratorio secreto financiado por gobiernos en la vida real. La ciencia-ficción en todo caso, sigue siendo ciencia-ficción pero gracias a otras ciencias: las ciencias sociales, la ciencia política, la burocracia legal, la sociología y sus derivados, como la publicidad y el *marketing*.

Figura 5: Difunta Correa. El mito cuenta que siguió amamantando a su hijo luego de fallecer, salvándole la vida.

En sociedades tecnológicas, cientificistas, pero altamente sociológicas, los héroes se convierten en un nuevo arquetipo, y de la mano de la ciencia pasan a ser superhéroes.

Son tiempos en los que la heroicidad se democratiza: cualquiera puede ser un superhéroe. Son seres humanos comunes y corrientes, sin ningún superpoder especial otorgado por la providencia: una araña que los pica, una obsesión por los murciélagos o unos padres de otro mundo.

El científico que enfrenta a los superhéroes aspira a conquistar el mundo, pero eso no es más que el reflejo de una aspiración más profunda: ser capaz de dominarlo. Ser un superhombre. Esto

Figura 6: Gaucho Bairoletto. Uno de los gauchos más queridos por los paisanos por su costumbre de repartir entre los pobres el botín.

es, por primera vez en la historia la ciencia ha puesto en jaque a la religión. Gracias a ella es posible saber que el trueno no es enojo de los dioses.

El héroe popular argentino

En nuestro país la construcción de los héroes por parte de los sectores populares está íntimamente relacionada con las carencias y las necesidades que estos padecen, tanto materiales como espirituales.

Existen héroes casi divinos como la Difunta Correa, Ceferino Namuncurá, poseedores de poderes sobrenaturales, a quienes se venera por sus milagros, y que en general son reconocidos luego de muertos.

Cuenta la leyenda que en el año 1840, la señora Correa junto a su bebé, emprendieron una larga caminata desde la provincia de San Juan hacia La Rioja, por problemas con el gobernador. Como el trayecto fue más extenso y dificultoso de lo que esperaba, debió detenerse acuciada por la fatiga y la sed.

Consciente de que se moría, pidió al cielo que diera vitalidad a sus pechos para que su hijo no muriese como ella, de hambre y sed. Por eso, cuando unos arrieros se acercaron al cerro sobre el que revoloteaban unos caranchos, hallaron al niño aún con vida, bebiendo de los pechos de su madre muerta. Poco después, al conocerse la desdichada historia, hombres y mujeres comenzaron a peregrinar a su sepulcro, llevándole botellas vacías y ofrendas por su heroísmo; así comenzó la devoción por la *Difunta Correa*.

El culto a Ceferino Namuncurá, es uno de los más importantes en nuestro país. Es recordado por su bondad, su inteligencia, su condición de aborigen. La muerte lo encontró en Italia, con apenas 18 años, cuando se preparaba en la orden católica.

Sus restos regresaron al país en 1924, y descansan en el Fortín Mercedes, en la provincia de Buenos Aires, cerca de Bahía Blanca y hacia allí peregrinan miles de fieles para solicitar su intercesión y cumplir con ex votos y ofrendas. En 1945 se inician las gestiones para que sea beatificado, sin embargo hasta hoy la iglesia solo lo reconoció como venerable, aunque prosigue la investigación de sus milagros. Acaso la venta de sus estampas y oraciones en iglesias y en santerías católicas sean un reconocimiento a su inquebrantable fe y a su enorme convocatoria en todo el país.

Por otro lado, encontramos a lo largo

de la historia argentina, un tipo de héroe diferente, que encarna un ideal de justiciero, de hombre que viene a aliviar la pesada carga de las injusticias reiteradas, por fuera de la ley, pero beneficiando al pueblo con sus tropelías y delitos. Los más renombrados son Bairoletto y el Gauchito Gil.

Luego de una infancia infeliz y de algunos problemas con la ley durante su adolescencia, el gaucho Bairoletto, allá por los comienzos del siglo XX, se convirtió en saboteador en la provincia de La Pampa, y en sus inmediaciones. Sus tiroteos con la policía, sus asaltos y sus donaciones, lo volvieron un héroe que ayuda a los pobres infringiendo la ley.

«Su existencia que adquiere carácter legendario y tiene honda repercusión en el ámbito popular, llega a configurar un verdadero mito»[16].

En sus andanzas la gente lo ayuda a huir, le hace llegar mensajes cuando se refugia en algún monte, le proporciona alimentos. Y Bairoletto, que no era codicioso acrecienta su personalidad al convertirse en un vengador del sufrimiento de sus amigos, que por cierto no eran pocos.

Ya en la década del treinta, su fama era tal que no había robo o delito que no se lo adjudicaran a él, pero gracias al pueblo consigue escapar de las pesquisas y de las trampas organizadas por los estancieros y la policía.

Pero el 14 de septiembre de 1940 en General Alvear, es sorprendido en una emboscada numerosa y en horas de la madrugada, cae muerto el último gaucho romántico. Como un anuncio de lo que sería luego el mito, a su entierro asistieron miles de personas de varias zonas del país, transformando su sepulcro en un santuario popular.

De similares características a Bairoletto, pero en Corrientes y a mediados del siglo pasado, el Gauchito Gil se hizo conocido también por desarrollar actividades delictivas, y por repartir luego entre los pobres el botín obtenido. Ayudado por el pueblo y perseguido por los hacendados y la policía, consigue realizar unos cuantos robos significativos, pero luego es interceptado y degollado por las fuerzas de seguridad, en la plaza central.

El tiempo y los pobladores le fueron dando forma al mito que hoy convoca a muchos fieles, que no solo concurren a su sepulcro, sino que a la vera de cualquier ruta han construido numerosas ermitas en su memoria.

Cabe destacar que en su mayoría, tanto los *santos* como los *gauchos*, surgieron en pequeños poblados, en villas alejadas, o en el campo, y que son de origen popular.

Quizás esto se deba, en el caso de los denominados santos, a que la religión católica no ha sabido (o no ha querido) modificar su dogma para dar lugar a requerimientos de fe diferentes, y entonces ese lugar lo hayan ocupado *santos* autóctonos, acaso más *cercanos* al sentimiento popular que los que menciona la «Biblia». Lo cierto es que aún hoy estos hombres y mujeres canonizados por el pueblo, no encuentran su sitio dentro de la iglesia de Roma y suelen ser censurados por ella.

Los *gauchos justicieros* también deben su origen al campo, como su nombre lo indica, por hallarse fuera de la ley, y de alguna manera desafiando al orden establecido, robando a los hacendados y donando lo que conseguían a quienes más lo necesitaban, y así se fueron convirtiendo en leyenda, aún an-

tes de muertos. Es importante señalar, que en su mayoría cayeron abatidos en enfrentamientos con la policía, situación que favorece su canonización como héroes mártires.

La división en estos dos grupos fue realizada con fines analíticos, en un intento por diferenciar fenómenos, rasgos, características diferentes que presentan las canonizaciones populares, según la historia particular de cada héroe; y también por hallar esencias y elementos comunes en cada experiencia particular.

«El pueblo ha realizado canonizaciones con la esperanza de que nuevos, y a veces, efímeros santos oigan sus dramáticos ruegos»[17].

En todos los casos el tiempo fue ampliando el mito y los llevó mucho más allá de su *zona de influencia* y poco a poco se transformaron en leyendas a los que muchos solicitan, hoy, favores y empleos, construyendo ermitas y santuarios en los que las ofrendas, los pedidos y las muestras de fe crecen a diario.

El héroe y la industria cultural

A partir de la segunda guerra mundial se producen algunos cambios y tendencias que afectarán y transformarán radicalmente el tipo de héroe prevaleciente hasta entonces. De la mano de los avances científicos, y de la aparición de nuevas ideas y formas de pensamientos hegemónicos, estas tendencias serán percibidas como irreversibles.

El concepto de industria cultural aparece como una importante clave para el análisis de estas modificaciones. Emerge desde la Escuela de Frankfurt[18] en un texto de Horkheimer y Adorno publicado en 1947. Lo que contextualizó la escritura de ese texto es tanto la Norteamérica de la democracia de masas como la Alemania nazi. Allí se busca pensar la dialéctica histórica que partiendo de la razón ilustrada desemboca en la irracionalidad que articula totalitarismo político y masificación cultural como las dos caras de una misma dinámica. Sienta las bases para el estudio de las masas como efecto de los procesos de legitimación y como lugar de manifestación de la cultura en que la lógica de la mercancía se realiza.

A partir de un análisis de la lógica de la industria cultural, «se distingue un doble dispositivo: la introducción en la cultura de la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social, y la imbricación entre producción de cosas y producción de necesidades en tal forma que la fuerza de la industria cultural reside en la unidad con la necesidad producida; el gozne entre uno y otro se halla en la racionalidad de la técnica que es hoy la racionalidad del dominio mismo»[19].

En la sociedad industrial avanzada, el progreso técnico se ha extendido hasta convertirse en el eje de la dominación y la coordinación. Con esa función mediadora crea formas de vida y reproduce un poder, que reconcilia a las siempre sensibles fuerzas antes contestatarias del sistema de dominación que nos precedió, cuando derrota toda protesta en nombre de la liberación (ubicándolas ahora como funcionales al *statu quo*). Por ende, el centro de los análisis críticos sobre esta formación social tiene que centrarse en el diseño totalizante del aparato técnico y científico, que tiene por función la dominación al obstaculizar con sus recursos la expresión de la libertad individual.

La función ideológica hace del accionar técnico un accionar político, en tanto se vuelve justificador de un orden que no puede modificarse, y vuelve impensables la elaboración de alternativas que propicien un cambio en la correlación de fuerzas existente.

El héroe es tomado por la industria cultural y convertido en un producto mercantil de consumo masificado, y adquiere características específicas que resultan funcionales a la ideología dominante. Se trata de la construcción de un héroe moderno que irá absorbiendo los valores propios de las sociedades capitalistas avanzadas.

Al respecto Umberto Eco afirma: «La industria de la cultura de masas fabrica los cómics a escala internacional y los difunde a todos los niveles: ante ellos (como ante la canción de consumo, la novela policíaca y la televisión) muere el arte popular, el que surge desde abajo, mueren las tradiciones autóctonas, no nacen ya leyendas contadas al amor del fuego, y los narradores ambulantes no se llegan ya a las plazas y a las eras a mostrar sus retablos. La historieta es un producto industrial, ordenado desde arriba, y funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores. Y los autores, en su mayoría reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes».[20]

Figura 7: Superman. Fue el primer superhéroe con habilidades sobrehumanas. Con el tiempo se convirtió en uno de los cómics más populares del mundo.

El cómic: un héroe moderno

El cómic aparece en Estados Unidos y en Europa al terminar el siglo XIX, y se introduce fuertemente en el imaginario social de Occidente. La relación entre cine y cómics va a conformar dos maneras de arte popular de gran impacto durante el siglo XX, gracias a la creciente producción de historietas por parte de la industria cultural norteamericana. De esta manera el cómic va transitando del mero acto consumista y de diversión, al de esplendor de la *mass media* que se acrecienta a partir del crecimiento mercantil y del sistema industrial.

Un aspecto relevante dentro del desarrollo de la historieta es el apogeo del héroe con gran componente narrativo que es propio de este género. Los más sobresalientes fueron Batman, Superman, entre otros. Aquí el héroe del

cómic adquiere características sobrenaturales, al igual que los de la antigüedad, facultades que le son negadas al hombre común, y que fomentan su valía. Cabe destacar que el cómic por todo lo que representa y significa, ya por sus imágenes como por sus personajes héroes han sido usados como vehículo de transmisión de diversos mensajes, en particular en la propagación del *american way of life* (estilo de vida americano), con su cosmovisión occidental, capitalista, y con una marcada línea divisoria entre el bien y el mal. Se están transmitiendo en definitiva los valores que sostienen el *statu quo* de Occidente, entre los cuales el individualismo, encarnado en estos héroes superhombres, es llevado a su más alta expresión.

La historieta se ha convertido en uno de los más grandes elementos de comunicación dentro del proceso de globalización, al conocer todos a sus principales héroes.

Los personajes se convierten en héroes o aventureros al representar el mito norteamericano fuera de Estados Unidos tanto en Asia, África, en el espacio intergaláctico, en América Latina o precolombina, marcando así la diferencia con respecto a los del primer cuarto de siglo que son personajes cotidianos y no de tipo excepcional como los últimos. Los primeros se caracterizan por ser una expresión de una sociedad confiada en el futuro y satisfecha de sí misma. En cambio los otros demuestran una crisis de dicha fe al ser proyección de una sociedad profundamente sacudida por el presente y temerosa del futuro. Ella busca una salida a partir del sueño, mito, aventura, entre otros como modo de evasión de la realidad social, siendo este el contexto propicio para que surja el héroe como figura salvadora de todos sus males y conflictos.

Sin dudas podría trazarse una historia social y cultural de Occidente estudiando los héroes de cada época, con sus ideologías, sus temáticas, buenos y malos, sus vencidos y vencedores. Sin embargo, este tema significaría otra tesis.

Notas

1. Sasturain, Juan: «El domicilio de la aventura», Ediciones Colihue, 1981, p. 191.
2. *Ibid.*, p. 190.
3. Bourdieu, Pierre: «Cosas dichas», Editorial Gedisa, 1987.
4. Bourdieu, Pierre: «Sobre el poder simbólico», *Annales*, 3, Paris, 1997.
5. Bourdieu, Pierre: «Cosas dichas», Editorial Gedisa, 1987, p. 148.
6. Eco, Umberto: «Apocalípticos e integrados», Editorial DeBolsillo, Barcelona (España), 2004, p. 265.
7. Oesterheld, Héctor G.: «Prólogo a "El Eternauta I", Ediciones Record, Buenos Aires, 1976.
8. Carlyle, Tomás: «Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia», p. 4.
9. *Ibid.*, p. 10.
10. *Ibid.*, p. 49.
11. *Ibid.*, p. 58.
12. *Ibid.*, p. 70.
13. *Ibid.*, p. 73.
14. *Ibid.*, p. 101.
15. Villaverde, María José: «Estudio preliminar sobre "El contrato social"», p. 10.
16. *Ibid.*, p. 13.
17. Carlyle, Tomás: Ob. cit., p. 125.
18. La Escuela de Frankfurt fue un instituto de investigación social que nace en el período de entreguerras; los relatos historiográficos concuerdan en fechar su aparición oficial en 1923. Contó con un grupo heterogéneo de intelectuales críticos entre los que se destacaron Horkheimer, Adorno, Marcuse, etc.
19. Barbero, Martín Jesús: «Industria cultural: capitalismo y legitimación», en Barbero, Martín Jesús: «De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía», Gustavo Gilli, Barcelona, 1987.
20. Eco, Umberto: Ob. cit., p. 303.

De la exaltación del nacionalismo en la historieta colombiana

El caso de «Hombres de acero»

Héctor Fernández L'Hoeste
Profesor asociado de Cultura Latinoamericana, Georgia State University, Atlanta, EE.UU.

Resumen
Este texto analiza el caso de «Hombres de acero», una historieta patrocinada por el ejército colombiano con el ánimo de mejorar la imagen de la institución castrense a fines de la década del noventa y comienzos de este siglo. El artículo detalla cómo, mediante la historieta, se promueve un entendimiento reductivo de una disposición nacionalista. En su contexto, los militares figuran cual adalides inmaculados de la patria, el honor y las buenas costumbres, confiriéndole una importancia desmedida a la filiación estatal. No obstante, en el marco del conflicto civil, de reconocida dificultad, semejante diagramación plantea riesgos identitarios de gran trascendencia, dada la restringida articulación de la colombianidad.

Abstract
This text discusses the case of «Hombres de acero» (Men of steel), a comic strip sponsored by the Colombian army, hoping to improve its image during the late 1990s and early 2000s. The article details the promotion of a reductionist understanding of nationalism through this kind of comics. Within the publication's context, the military appear as immaculate champions of the motherland, honor, and good customs, granting considerable weight to official affiliation. Nevertheless, in the context of the civil conflict, of renowned complexity, such a portrayal involves transcendental risks in terms of identity, given the astringent articulation of Colombian nationality.

En 1999, del 11 de abril al 25 de julio, el diario bogotano *El Tiempo* publicó entregas de una historieta titulada «Hombres de acero», basada en el cómic del publicista Carlos Alberto Osorio Monsalve (Aguadas, Caldas, 11 de septiembre de 1956), de primera aparición en 1985. El breve paso de la historieta por la prensa nacional contrasta con el duradero vínculo del dibujante y creador publicitario con el proyecto editorial ligado al sector militar. Según fuentes de la Cuarta Brigada de Medellín, hacia finales de la década del noventa, el eventual deceso de la historieta se debió a un juicio contrario por parte de asesores involucrados en su desarrollo, en la medida en que el contenido historietístico, al igual que la evolución desordenada del programa del cual formaba parte, fue juzgado inmaduro. Entre estas partes figuraba, de manera previsible, el cuarto grupo de operaciones psicológicas (PSY-OPS) del Fuerte Bragg en Carolina del Norte, Estados Unidos[1]. Dentro de este marco,

la experiencia de «Hombres de acero» queda ligada a la de historietas publicadas con el apoyo de las fuerzas armadas estadounidenses durante la posguerra y la guerra fría, destinadas a la idealización del quehacer militar, al igual que a esfuerzos recientes, como el empleo de fascículos de «Superman» y la «Mujer Maravilla» en campañas contra minas antipersonales, o la producción de cómics para niños del Medio Oriente, a distribuirse por efectivos del ejército en Irak[2].

Este artículo propone una lectura del episodio de «Hombres de acero» publicado en *El Tiempo*, en el que se promueve un entendimiento reductivo de una disposición nacionalista, equiparando la complejidad de la problemática nacional a la de una confrontación con fuerzas nefastas, encarnadas en extremistas de orientación incierta y la furia enceguecida de primates manipulados mediante dispositivos electrónicos. En este contexto, los comandos del ejército figuran cual adalides inmaculados de la patria, el honor y las buenas costumbres, confiriéndole una importancia desmedida a la filiación estatal. De manera expansiva, la historieta valida las aventuras de estos miembros del ejército como forma legítima de narrar la nación. Buena parte de esta línea argumental, cabría anotar, nace de una necesidad de adaptación, dadas las vicisitudes de la producción cultural nacional. No obstante, en el contexto del conflicto civil, de reconocida dificultad, semejante diagramación plantea riesgos de identidad de gran trascendencia, dada la restringida articulación de la colombianidad.

En primer término, conviene hacer un repaso de los hechos. Según nuestras fuentes, la historia comienza a mediados de la década del ochenta, cuando personal del ejército colombiano ligado a la Cuarta Brigada se acerca a una firma publicitaria antioqueña con el fin de solicitar asesoría en la implementación de un programa de interés institucional para las fuerzas armadas[3]. Según una primera indicación, la finalidad de dicho programa era la de mejorar la imagen del ejército en áreas afectadas por la violencia. Entre los personajes contactados se encontraba Osorio Monsalve, quien, habiendo pasado por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y colaborado con el periódico medellinense *El Colombiano* y la Editorial Bedout, laboraba desde hace años en el sector publicitario. A partir del desarrollo de la revista de historietas, correspondiente a la tercera fase del programa de interés institucional ideado por el ejército, Osorio Monsalve desempeñó un papel singular en el marco de la industria cultural colombiana, contribuyendo a uno de los más exitosos ejemplos de longevidad comercial en un medio de escasa tradición editorial. Al parecer, de la revista, editada por C Cómics, una empresa antioqueña perteneciente a Osorio Monsalve; impresa en Cali por Cargraphics, una división de la multinacional colombiana Carvajal S. A.; y mercadeada por Distribuidoras Unidas S. A. (Disunidas), la mayor empresa de publicaciones nacionales y extranjeras en Colombia, con sede en Bogotá y propiedad del grupo mexicano Televisa desde mediados de la década del noventa, llegaron a producirse diecisiete números a lo largo de diez años de producción, con un tiraje de cerca de doce mil unidades por mes. Estos números, citados por Osorio

Monsalve, contrastan con los datos proporcionados por representantes de Disunidas, quienes manejaron la distribución de la revista de junio de 1998 a noviembre del 2000. Según Disunidas, los tirajes iniciales eran bastante elevados, pero los porcentajes de venta muy bajos (de menos del diez por ciento), dada la carencia de una adecuada campaña de promoción, y solo alcanzaron a comercializarse once fascículos, una redición (del cuarto número de la revista) y un

álbum[4]. Los fascículos, al parecer, se vendían a un precio bajo, por el orden de tres mil pesos (cerca de un dólar al cambio de la época), pero buena parte de la producción –aproximadamente el sesenta por ciento del tiraje, según cálculos de Osorio Monsalve– se regalaba a niños y grandes durante las actividades y eventos patrocinados por el programa. Podría argumentarse que la diferencia en datos comprendería la producción previa, dado el presunto

inicio de la historieta a mediados de la década del ochenta. Pese a la disparidad informativa entre Osorio Monsalve y Disunidas, lo que no queda en disputa es que, tratándose de producción cultural colombiana, las cifras ubicarían la revista cerca de la cima de la producción historietística autóctona, sin asomo de contenido gráfico importado. Por otro lado, cabe anotar que, dentro de un marco más amplio, el esquema auspiciado por las fuerzas armadas, denominado *Creer en Colombia*, incluía la comercialización de mercancía (tulas, mochilas, gorras deportivas, etc.) con logotipos e imágenes alusivas a los comandos de fuerzas especiales del ejército, al igual que el desarrollo de videos y pautas publicitarias acompañantes. El oficial encargado del programa en las fuerzas armadas colombianas era el mayor Alberto Castillo, radicado en la Cuarta Brigada de Medellín. El papel de Osorio Monsalve se ciñó en cambio, por encima de compromisos editoriales y de manera muy habilidosa, al del dibujo y desarrollo de las tramas y los personajes de la historieta. En el caso de la narrativa de *El Tiempo*, involucró una peligrosa misión protagonizando al soldado Mosquera, una suerte de superhombre castrense; Miguel, un joven campesino que hace las veces de aprendiz y compañero de aventuras; y el mayor Castillo, aguerrido superior de Mosquera.

Sin embargo, no habían sido publicados sino tres de los números iniciales de la serie de historietas cuando los riesgos del accionar cultural colombiano comenzaron a hacerse sentir. A partir de ese número, Osorio Monsalve recibió amenazas de muerte, con mensajes alusivos a si «pensaba arreglar el país a punta de muñequitos». Según el dibujante, durante los primeros números de la revista, la temática argumental se aproximaba de manera más fehaciente a la situación nacional. Es decir, aparte del consabido mecanismo narrativo, el de glorificar el presunto accionar justiciero de las tropas de asalto del ejército, aparecían referencias más puntuales a la realidad nacional; en particular, con respecto a quienes operaban al margen de la ley y, por consiguiente, hostilizaban al Estado. En estos casos, la diagramación de la alteridad, por así decirlo, era mucho más concreta. Por lo tanto, es a partir de esta circunstancia que se le da un viraje a la historieta, con el fin de eludir antagonismos concretos con terceras partes, potenciar su comercialización ininterrumpida y afianzarse en el objetivo primordial de la producción historietística: el enaltecimiento de la imagen militar.

Luego, la trama aparecida en *El Tiempo*, propia de una etapa intermedia de la historieta, refleja esta nueva dinámica, en la que las alusiones concretas a la violencia nacional se ven atenuadas de manera casi fantasiosa. De manera adicional, la cronología la señala como un esfuerzo de divulgación del producto cultural, cuando la revista estaba siendo comercializada por Disunidas. En los episodios de la prensa, los forajidos son una suerte de criminales cibernéticos, con atuendos al estilo de guerreros ninja, aparentemente inspirados en series japonesas de dibujos animados, como «Gekko Kamen» (traducida al castellano bajo el nombre de «El capitán Centella»), de gran popularidad en Colombia y Venezuela durante la década del setenta. De hecho, entre los archienemigos del superhéroe nipón figu-

raba un personaje siniestro llamado *El Fantasma*; la historieta colombiana, en cambio, pluraliza el mal, refiriéndose al clan de *Los Fantasmas*. De cualquier forma, las similitudes en los atuendos y la onomástica denotan la influencia de la industria cultural japonesa en el ámbito propagandístico colombiano. En la tira de *El Tiempo*, aparte de las insignias marcadas con una efe en brazos de los delincuentes –quizás una alusión velada a grupos guerrilleros–, el único malvado con el rostro descubierto exhibe una particular semejanza a Guillermo León Sáenz Vargas, el dirigente de las FARC también conocido como Alfonso Cano, y quien se presume, según quienes cubren la evolución de los mandos rebeldes, es el nuevo líder ideológico del grupo subversivo, dada la avanzada edad de Manuel Marulanda Vélez (Pedro Antonio Marín). No obstante, este lapso de identidad es de carácter ambivalente, y su anuencia queda a juicio de la subjetividad del (de la) lector(a).

Pese a una circulación supuestamente amplia, no resulta fácil conseguir copias de «Hombres de acero». Al cabo de dos meses, la distribuidora recogía la existencia remanente y la regresaba a la casa editora, quien se deshacía de ella. Las escasas muestras de la producción de Osorio Monsalve disponibles en medios informáticos se remontan a la década del noventa, cuando algunas imágenes aparecieron en servidores ibéricos dedicados al cubrimiento del quehacer historietístico, de gran acogida en Europa, con el fin de fundamentar la calidad de la obra del caldense y explorar la posibilidad de comercializar su producción en otros mercados. Hacia esta época, parte de su trabajo también era comercializado en Estados Unidos a través de círculos alternos de la industria de la ilustración, mediante una editora de poco renombre.

En términos generales, la trama de la historia publicada en *El Tiempo* es característica de los entuertos del medio ilustrado. Al principio, aparece Mosquera cuando es atacado por un feroz gorila, circunstancia jamás aclarada, aunque la trama sugiera que se trate de una visión a causa de golpes recibidos por el soldado. Lo que la historia sí se ocupa de esclarecer es que los malhechores atormentando a los aldeanos forman parte del consabido clan de *Los Fantasmas*. Acto seguido, Mosquera recobra el conocimiento en medio de una mina enorme, donde los fantasmas han implantando un suplicio evocador de desmanes coloniales, esclavizando a indígenas en busca de material radiactivo. Pese a la aparición de un personaje tétrico, líder de los delincuentes, quien se cubre el rostro con una máscara respiratoria y le augura mala suerte, y a estar encadenado de manera casi inquisitorial, Mosquera hace que los indígenas –con Miguel entre ellos– alberguen esperanzas de escapar. Con el fin de desbravar a Mosquera, el hombre de la máscara le inyecta un suero hipnótico; la jeringa expulsa un líquido cual apéndice bífido, enfatizando el carácter maligno del químico y en abierta alusión al nexo entre los estupefacientes y la marginalidad. Tras fingir por varios días, Mosquera ataca. Con la ayuda de Miguel, quien, a diferencia de sus compañeros, supera los efectos del alucinógeno, Mosquera llega a la central de máquinas de la mina. Al enfrentarse a los fantasmas, dada la superioridad numérica, es capturado de nuevo; Miguel, en cambio, se mantiene oculto. Desde su

escondite, el joven indígena presencia cómo Mosquera lucha contra un simio gigantesco, enardecido por un rayo verde activado por los fantasmas, y controlado a distancia por uno de sus secuaces. Al lanzar una piedra, Miguel logra destruir el control remoto, salvando a Mosquera y enloqueciendo al simio, quien destroza las instalaciones de inmediato. Mientras Miguel ayuda a los suyos a escapar, Mosquera persigue al líder de los fantasmas. Afuera, tripula-

do por el mayor Castillo, un helicóptero del ejército logra aterrizar y evita la fuga de varios desalmados. Poco antes de que estalle Mosquera alcanza a escapar de la mina. De inmediato, es felicitado por Castillo, quien celebra el rescate de

los indígenas y la captura de 22 *demonios*. La historia cierra con elogios a Miguel, aliado acérrimo del soldado y con quien el (la) lector(a) ha de identificarse pues, según reza la frase final, se comporta como «un hombre de bien», como todo un *Hombre de acero*.

Ahora, en materia de ilustración, llama la atención el sorprendente parecido de los personajes de «Hombres de acero» con el tipo físico, de bíceps abultados y facciones macromegálicas, de G.I. Joe, el muñeco comercializado por la Hassenfeld Brothers (Hasbro) desde 1964, un virtual arquetipo del paladín estadounidense de la guerra fría. Acuñado por el dibujante Joseph Breger en 1942, el apelativo de G. I. Joe (de *Government Issue*, señalando la naturaleza oficial del equipo o el personal) nace de una historieta del mismo nombre publicada en la revista *Yank* y el diario *Stars and Stripes*, órganos de las fuerzas armadas estadounidenses. Sin embargo, la fisionomía abultada de los personajes de Osorio Monsalve no se remite a la historieta de Breger, sino a los muñecos de la Hasbro, quienes ulteriormente dieron paso a revistas de historietas y series de dibujos animados, siendo remozados con el paso del tiempo. Este físico, más apto de engrandecimientos hollywoodenses que del personal de las fuerzas armadas nacionales –incluso del de sus fuerzas de choque–, ampara su carácter bienhechor, fundamentándose en frases altisonantes y una terca constancia en «preservar nuestra patria libre y respetuosa para nuestros hijos»[5]. En otras palabras, en materia argumental, la construcción de filiación de identidad sustentada por la historieta está ligada de manera estrecha a un despliegue de fortaleza física, con el fin de que los niños de las barriadas colombianas, tan afectados por los brotes de violencia, se identifiquen con un mensaje rebosante de autoridad. Es decir, en vez de construir al Estado como portavoz de tolerancia y generosidad, de esperanza de igualdad social, se le diagrama según el único lenguaje que, a juicio del equipo creativo, estaban habituados a entender los habitantes de las comunas: el de la fuerza. Interpretada como acción patriota, como genuina encarnación de una normativa de la nacionalidad, la violencia de la trama justifica el exceso de celo de las fuerzas armadas y reviste su accionar de ritualidad. En síntesis, exalta la personalidad rectilínea –y acrítica– del soldado como manera ejemplar de actuar la colombianidad.

Por otro lado, la similitud de los Hombres de acero con el personaje estadounidense se remite también a su disposición maniquea, según la cual el mundo se divide de manera mayoritaria en buenos y malos, y el grado de integridad de un ser humano es directamente proporcional a su valoración y estimación del mensaje castrense. Como herramienta para la guerra fría, la glorificación de lo militar según G. I. Joe –concebido cual defensor, que no agresor, independiente de la realidad internacional– fue una estratagema sagaz, fundamentada en la profesionalización del ejército norteamericano y en la discreción del maniobrar táctico de sus Fuerzas Armadas, con cinco comandos globales, un millón de soldados dispersos a lo largo y ancho de cuatro continentes, y fuerzas navales en cada océano, y tan ajeno al diario vivir del ciudadano común de Estados Unidos[6]. A diferencia de nuestros ejércitos latinoamericanos, las tropas estadounidenses

brillan por su ausencia en las calles de sus capitales, pues están enclaustradas en bases ubicuas y se acogen al *posse comitatus*, el precepto legal inhibitorio de su libre circulación por el territorio nacional. A diferencia de nuestros ejércitos, su quehacer marcial no es endógeno, sino externo. Han nacido –y son entrenadas– para rondar por el mundo, mas no por su patria. De manera acorde, Joe nace en un mundo dividido entre potencias, con razonamientos opuestos y aspiraciones imperiales disfrazadas de liberalidad, en donde la otredad ideológica –personificada, para el caso norteamericano, en las amenazas chino-soviéticas– facilita mucho las cosas. De esta manera, el devenir histórico, resultante de la imaginación victoriosa, sanciona su estimación de los hechos, respaldando su segmentación del mundo entre buenos y malos.

Sin embargo, como apuesta para la coyuntura colombiana, los Hombres de acero resultan menos eficaces. A nivel global, como núcleo de representación de la nación, el soldado de historieta fomenta un sentido de pertenencia amparado en el desconocimiento de la diferencia, en la idea de que la masa no entiende al enemigo y, por consiguiente, convencerle es relativamente viable; en otros términos, existe un gran potencial de construcción de identidad. A nivel local, dada la proximidad del conflicto, este postulado se entorpece. Para comenzar, a semejanza del anterior personaje pero de manera aún más notoria, las fuerzas de élite distan de operar en un mundo bicolor. Lo de Colombia sucede en un marco intranacional, enfatizando una escala diminuta, mientras que lo de Joe sucede a nivel macro, oponiendo nacionalismos y despliegues masivos de presencia militar. En otras palabras, en el caso colombiano, la alteridad se plantea dentro de unas mismas fronteras, con movilizaciones de menor envergadura, potenciando, incluso en la discordia, una apreciación de un número indefinido de versiones de la colombianidad. Entre la virulencia de los carteles de la droga, los desmanes beligerantes de los guerrilleros, la sevicia paramilitar, los excesos habituales de las fuerzas estatales y una población cuya apreciación de los hechos fluctúa entre la complicidad siempre ajena y una sempiterna victimización, ubicándose todo dentro del marco de un mismo cuerpo político, es menos factible hablar de buenos y malos. El énfasis en la diferencia matiza, obliga a desatender cualquier lectura reductiva de la situación. En estas circunstancias, emplazar un andamiaje binario no es cuestión de dibujitos.

No obstante, dentro de este esquema, el poder, tal y como se concibe en la trama de «Hombres de acero», se propone como un discurso legitimador de la acción militar del Estado, sin que a todas luces se problematice la ausencia del gobierno en otros rubros, tales como la infraestructura pública, la oferta educativa y los servicios de salud. De esta manera, la violencia bienhechora de los Hombres de acero es equiparada a una violencia preservadora de la ley, ciñéndose a los delineamientos de Walter Benjamin en torno al papel del Estado en el contexto de conflictos políticos. Al fin y al cabo, para Benjamin, la consolidación del poder gubernamental implica la implantación y el reconocimiento de una violencia dominante, hegemónica, sustentada en la coerción y la fuerza con el fin de imponer un or-

den, pues si llega a decaer la conciencia de la presencia latente de violencia en una institución jurídica, esta se debilita de manera irremediable[7]. Por ende, el Estado hace alarde de su potencial de violencia.

Según la historieta, en cambio, la violencia de los adversarios de los Hombres es de naturaleza mezquina, ajena a los intereses de un hipotético bien común, tan afín a las motivaciones de la clase adinerada. Dentro de esta perspectiva, el bienestar común se remite a una ficción burguesa, puesto que nunca discute los abusos o ausencias de lo gubernamental en materia de educación, trabajo o salud; solo se ocupa de la holgura económica (el derecho y respeto a lo privado, la sapiencia del *laissez-faire*, etc.) de una presunta mayoría. En pocas palabras, a partir de dicha configuración de identidad, lo que se alcanza a distinguir es que el viso maligno de los fantasmas, pese a ser un tanto difuso, encierra afinidades certeras con el quehacer de los acostumbra-

dos grupos marginales, como el vínculo con los narcóticos y el amedrentamiento de comunidades aisladas, como los indígenas. Dentro de este esquema, los enemigos son personificados de manera apenas efectiva; los héroes, en cambio, brillan a más no poder, destilando auténtica bravura. En resumidas cuentas, al amenazar la circulación de propaganda gubernamental, las amonestaciones a los autores de la historieta engendraron un acentuamiento del protagonismo de las fuerzas oficiales. Según este delineamiento, a falta de una presencia manifiesta de la alteridad política nacional, el equipo creativo de la historieta convierte al ejército en el rostro de un Estado empeñado en hacer acto de presencia. De esta manera, se repite la dinámica de costumbre, según la cual, en Colombia, al igual que en otras latitudes del mundo, el público practica nacionalismo sin darse por aludido: celebrando la idea de nación con el lenguaje del Estado, de manera bastante independiente a su conciencia de participación en dicho proyecto. Una vez interiorizado, el amor por la nación no distingue entre el lenguaje oficial y la cultura popular; si acaso llegan a mezclarse, es materia fortuita. La historieta es un medio muy tangente a esta práctica pues, a fin de cuentas, sus proyectos de identidad tienden a circunscribirse al lenguaje de la nación. Es así como los sectores objetivo de la propuesta de «Hombres de acero» –muy posiblemente, habitantes de comunas o tugurios urbanos, e incluso de asentamientos rurales desconocidos por el Estado– terminan identificándose con un producto cultural idealizador de un orden gubernamental empecinado en ignorarles. En suma, la dinámica cultural se sintetiza de la siguiente forma: me cubro con la bandera para demostrar que también es mía, pero hago caso omiso de que, al desplegarla, festejo a quien me excluye o excluye a otros, porque en Colombia, al igual que en buena parte de Latinoamérica, el Estado y la nación tienen dimensiones y coberturas muy disparejas. Después de todo, ¿qué proyecto de nación no se fundó en una idea excluyente de algo o de alguien?

En Colombia, si bien se ha desgastado a consecuencia de la denuncia de nexos paramilitares, la imagen de las fuerzas armadas, y del ejército en particular, se ha mantenido sorprendentemente sólida. Los excesos de la década del ochenta, opacados por los alardes del narcotráfico, jamás fueron problematizados. Hacia fines de la década del noventa, luego de años de insistencia en programas de imagen institucional como los «Hombres de acero», según encuestas de la Gallup, el porcentaje de favorabilidad de las fuerzas armadas ascendía al 66%[8]. En los últimos años,

la encuesta anual de Datexco ha señalado un comportamiento análogo al de la imagen de la iglesia, otro baluarte de la inmovilidad cultural, ascendiendo hasta un 54,1% de favorabilidad en 2005 –tras varios años de oscilación alrededor del 45% en 2003 y 2004–, para luego descender al 39% en el 2006, cuando arrecian las críticas en torno al paramilitarismo[9]. De igual manera, previo a este descalabro, los resultados para el 2004 de la encuesta de desempeño institucional del ejército publicados por el DANE mostraban un puntaje de 72 (en una escala de cero a cien), moderadamente por encima del promedio del sector y del total nacional. Aún más, según una encuesta del 2005 del Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI) de la Universidad Nacional, cerca de un 23,7% de la población tenía mucha confianza en el ejército, cifra que colocaba a la institución entre las de mayor estima en el ámbito nacional[10]. El desplome a raíz del escándalo paramilitar denota los extremos exigidos para afectar la imagen de una institución que, gracias a estrategias propagandísticas ligadas de manera íntima a la industria cultural, ha conquistado una gran sinonimia con la identidad nacional.

En el futuro próximo, habrá que ver si a punta de cubrirnos con la bandera nos empecinaremos en ignorar la realidad o si en cambio optaremos por ensancharla, hasta que abarque a toda la población, con fe, dignidad y amor al prójimo.

Notas

1. Según conversación telefónica con personal de la Cuarta Brigada en el 2001.
2. Para un recuento pormenorizado de la campaña de minas antipersonales, ver la información disponible en http://www.psywarrior.com/MineawareessHerb.html y http://maic.jmu.edu/Journal/4.3/focus/superman/superman.htm. Acerca del uso de cómics en Medio Oriente, ver http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/4396351.stm.
3. Según conversación telefónica y correspondencia electrónica con Osorio Monsalve durante la primavera de 2007.
4. Según Disunidas, estas son las cifras de comercialización de la revista, de junio de 1998 a noviembre de 2000: primera edición: 29 400 ejemplares, con 9,5% vendidos; segunda: 30 542, con 4,2% de ventas; tercera: 25 200, con 7,4% de ventas; cuarta: 19 760, con 9%; quinta: 10 920, con 20%; sexta: 8 710, con 16%; séptima: 7 698, con 23%; octava: 7 280, con 25%; novena: 7 150, con 16%; la décima edición jamás fue recibida; onceava: 3 834, con 9%; y la recirculación de la cuarta edición incluyó 2 000 ejemplares, de los cuales se vendieron el 23%. En síntesis, en manos de Disunidas, se comercializaron doce ejemplares en total, además del álbum de colección y algunos de los productos (tulas, mochilas, gorras, etc.) vinculados al programa institucional. Estos datos provienen de una conversación telefónica con personal de Disunidas durante el día 25 de mayo del 2007.
5. Osorio Monsalve, Carlos A.: «Hombres de acero», *El Tiempo*, 18 de julio de 1999.
6. Para un recuento detallado del dominio militar y político norteamericano, favor ver «The Burden of Empire», el detallado artículo de Michael Ignatieff, líder del Partido Liberal canadiense, publicado en el magazín dominical de *The New York Times* el 5 de enero de 2003.
7. Benjamin, Walter: «Para una crítica de la violencia, y otros ensayos: iluminaciones IV», Taurus Humanidades, Madrid,1991, pp. 23-45.
8. Los datos provienen de la encuesta de Gallup publicada en la revista *Cambio*, y patrocinada por la Asociación Nacional de Industrias Financieras (ANIF), Gallup y el fondo de pensiones Porvenir. Aparece en la edición del 25 de octubre de 1999 de la revista.
9. Revista *Cambio*, no. 689, 11 al 17 de septiembre de 2006: 21.
10. Dicha encuesta está disponible en http://www.unal.edu.co/iepri/imaes/Encuesta.pdf, para ser descargada del servidor del IEPRI.

El *caipira* de todos nosotros

La construcción del sentido de un tipo brasileño en las historietas

Gêisa Fernandes D´Oliveira
Master en Comunicación Social (UFPE), Doctora en Comunicación (ECA, USP), São Paulo Brasil

Resumen
La tipicidad del hombre del interior como un ser dotado de inocencia, de una forma distinta, no sólo de vivir, sino de entender el mundo, no puede ser considerada como un privilegio del Brasil, porque puede hallarse en otraqs culturas diversas. No obstante, la figura del caipira *tiene mucho del imaginario brasileño, asumiendo significados múltiples. Partiendo de la comparación del figura del* caipira *en varios lenguajes, el presente artículo traza un panorama de la evolución de este personaje y su desarrollo en las historietas. A través del personaje de Chico Bento, creado por Mauricio de Sousa, podremos conocer la forma por la cual la construcción del sentido en el lenguaje de las historietas se convierte en un camino posdible para manifestar una identidad nacional, reuniendo elementos que pueden ser aceptados como propios de una brasilidad y como estos, se relacionan con las potencialidades y los límites de representación de su imagen.*

Abstract
*It is certainly not a privilege of the Brazilian culture to describe countrymen and their environment in an idyllical way. Nevertheless, Brazilian countrymen (*caipiras*) are part of a myriad of representations, assuming quite multiple significances. Comparing the representation of* caipiras *in different artistic ways, the present article builds a panorama of its evolution mainly concerning its development in comics. We analyze the Brazilian author Mauricio de Sousa, specifically his character Chico Bento (Chucky Billy) and the links of this comic figure to a certain national identity. Developing the discussion on theoretical bases we can affirm into which extent images influence and are influenced by reality, according to its own limits and potentialities.*

La figura del *caipira* forma parte de Brasil. No designa solamente al hombre de campo. El *caipira*, además de su reconocido significado, posee otras referencias de su origen indígena, ya que en tupi podía significar hombre de piel tostada, oscura (*cai* = quemada, *pir* = piel), en tanto que habitante del campo (*cáa* = campo, *pora* = habitante). El término *caipora* era igualmente utilizado en el siglo XIX para designar cierta tendencia a cometer deslices.

El *caipira* puede ser entendido como la manifestación de un tipo brasileño, ya utilizado en el lenguaje de las historietas desde la obra del dibujante italiano radicado en Brasil, Angelo Agostini (1843-1910), en aquella que es considerada la primera historieta: «Nho Quim o las impresiones de un viaje a la corte», aparecida en 1869.

Un heredero contemporáneo de la tradición del *caipira* típico es el perso-

naje de Chico Bento, creación del dibujante paulista Mauricio de Sousa, y que se impone hoy como uno de los más importantes historietistas brasileños. Es el único artista nacional que formó un conglomerado, las empresas que forman el Grupo Mauricio de Sousa. Su obra está unida a un sinnúmero de bienes de consumo del medio y a campañas públicas de educación, lo que evidencia la influencia y el poder de comunicación de sus personajes.

Surgido en 1963, Chico Bento parecía al principio un adulto con sus trazos alargados. Conforme el personaje creció en importancia y sus apariciones cada vez más frecuentes, los trazos fueron haciéndose más suaves, infantiles. Esta transformación sucede con algunas pequeñas alteraciones de la *personalidad*, logradas gracias a una selección de guiones aparentemente más rigurosa, que excluía ciertos temas (la violencia en el campo, la reforma agraria, el desempleo) y beneficiaba a otros (mensajes ambientalistas, historias didácticas, folclor). Sus aventuras abordan temas de interés general. Resultaba bastante improbable que suscitaran discrepancias u opiniones en contra, toda vez que los conflictos presentados –preservar la fauna y la flora, la contaminación, los conflictos entre el campo y la ciudad– son tratados desde una perspectiva en la cual las buenas acciones son fácilmente reconocibles y siempre alabadas. La crítica a la obra de Sousa apunta que ella no representa hechos que se insertan en el contexto espacial propio del brasileño y que no halla respaldo en Chico Bento, uno de los personajes favoritos de la crítica (Cirne, 1971; Moya, 1972; Vergueiro, 1999).

Chico Bento está lejos de ser el único ejemplo de tratamiento del hombre de campo en la producción artística nacional. Para que podamos comprender mejor las bases sobre las cuales el personaje se apoya y que garantizan su buena aceptación en el público y la crítica, retomaremos el camino trazado por diferentes medios y lo que expresan en la representación del *caipira*, con el análisis de cómo su diseño se alinea en la búsqueda de una cierta identidad nacional a través de un personaje de historietas.

El más brasileño de los pintores
El *caipira* en la obra de Almeida Júnior

En abril de 1896 el periódico *A Bohemia* publicaba la siguiente nota: «Sea cual fuere el artista hay siempre mucho que captar en la convivencia y observación de los maestros; sin embargo lo que Europa no le podrá cambiar nunca es la dirección de su bello talento artístico, para felicidad de su país y de los que lo admiran y depositan en él la esperanza de que continúe siendo siempre un artista nacional» (*A Bohemia*, 1896:6).

Se refería al pintor José Ferraz de Almeida Júnior (1856-1899), que viajaría para una temporada en el viejo continente. Célebre por la fusión de técnicas europeas, estudiada en los salones de París, y aplicadas en escenas brasileñas, Almeida Júnior trazaba en sus pinturas la imagen de un hombre rústico portador de una «señal positiva irrestricta, en lo que los autores coinciden, aunque en épocas y situaciones distintas, lo que confiere al hombre del interior significados restrictivos» (Lourenço, 1980:19). En sus telas este hombre no surge ni tímido, ni retrógrado, pero

Figura 1: «O derrubador» (1879) por Almeida Júnior (disponible en http://pt.wikipedia.org/wiki/Almeia_Júnior; último acceso: 2 de abril de 2007).

sí explorador, un ser que abre caminos hasta la costa, funda pequeñas ciudades y encuentra aún tiempo para tocar la viola –especie de guitarra de cinco cuerdas– y otros entretenimientos. De cierta manera, las figuras de Almeida Júnior reflejan un poco su trayectoria personal. Él mismo es un hombre del interior que tuvo que explorar los caminos hasta la costa.

Nacido en el interior de São Paulo, solamente gracias al apoyo de algunos parientes logró estudiar Bellas Artes, y más tarde, por una beca de estudios concedida por el emperador don Pedro II, pudo completar su formación en París. No obstante, esta experiencia no desarrolló en él la preferencia por temas académicos clásicos; tampoco la proclamación de la república parece haber despertado en el pintor el gusto por los temas heroicos. Sus pinturas se mantienen unidas a una realidad conocida por él, y fue esta diferencia lo que le trajo en vida la fama de ser un pintor genuinamente brasileño.

La buena acogida de la obra de Almeida Junior por parte de la burguesía cafetalera paulista puede ser entendida como una promesa de progreso para el país. A diferencia de Río de Janeiro y su rango monarquista, São Paulo ansiaba conciliarse con la república, con la presente modernidad, y los valores positivistas tan en boga en el período. Ese futuro deseado necesitaba construirse sobre la base sólida de algunos mitos como tipos viriles y campestres, en escenarios conocidos y que se convierten rápidamente en parte del pasado. La ciudad de São Paulo crecía confusa, con reclamos cada vez mayores para que ciertas costumbres y modos de vida no fuesen del todo olvidados. Era preciso construir y crecer, pero del mismo modo se hacia necesaria la presencia para apuntalar aquel crecimiento. Era justamente este tipo de registro lo que le proporcionaban los hombres del campo a las telas de Almeida Júnior.

Joaquim Bentinho contra Jeca Tatu El *caipira* en la música y en la literatura

Los primeros años del siglo XX trajeron cambios en la representación del hombre del interior. En la literatura, la imagen del habitante de la tierra más árida del interior del país, como una *raza fuerte*, presente en la obra «Os sertões» (Cunha; 1902, 2002), dejó fuertes marcas. Entre aquellos para quienes «gran raza» no era más una promesa, mas sí una realidad distinta de la experi-

mentada por el hombre de la ciudad y que, por eso, no la comprendía y menospreciaba, vendría a destacarse Cornélio Pires, sobre todo a partir de 1912 con la publicación del soneto «Ideal caboclo» (mestizo ideal):

«Ai, seu moço, eu só quiria
P´ra minha felicidade
Um bão fandango por dia
E um pala de qualidade.
Porva espingarda e cutia
Um facão fala verdade
E u´a viola de harmonia
P´ra chorá minha sodade.
Um rancho na bêra d´água
Vara de anzó, pôca mángua
Pinga boa e bom café...
Fumo forte de sobejo
P´ra compretá meu desejo
Cavalo bão – e muié...»

En este poema la falta de interés del hombre del interior más allá de lo que fue la bebida, caballo y mujeres, visto por muchos con vergüenza, estaba lejos de ser ideas peyorativas, y era ante todo prueba de su pureza. Sin que presentase falta de inteligencia o astucia, esa inocencia estaba ligada a la tierra, de quienes sabían el valor de los pequeños placeres de la vida y de los que muchas veces obligaban a apartarse, injuriados por los grandes hacendados, por los poderosos y los malos patrones.

Considerado por diversos críticos musicales como el primer productor independiente del país, Cornélio Pires es una pieza clave para la comprensión del escenario musical brasileño de la década de los veinte. La originalidad de su trabajo no consistió en reunir músicos regionales, práctica que se remonta a la tradición de los grupos de guitarra y trovadores, presentes en la Europa del siglo XV e introducida en Brasil junto con los primeros años de colonización. Tampoco era novedad llevar la música del hombre del campo a los estudios, pues esta ya encontraba canales de difusión en las voces de cantores urbanos consagrados. Lo que tenía de novedoso era la idea de poder estudiar al autor de estas piezas, el propio hombre del campo, tras la búsqueda de un registro, una certificación más auténtica, lo que hizo que esta empresa trajera una contradicción en términos de que el hombre del interior necesita salir de su ambiente natural y en la ciudad dejar registrar su obra. En estos términos la autenticidad está unida al dislocamiento espacial y a la consecuente aceptación por parte de los otros de los que no le son semejantes.

El hombre de tierra adentro, que vaga por la metrópoli en busca de trabajo, no despierta mayor interés; pero, vestido de forma casi caricaturesca, sus rasgos denuncian los escasos recursos financieros –los pantalones muy cortos, dientes estropeados y el viejo e inseparable sombrero de paja–, lo convierte en un acontecimiento singular. Adjudicándose el papel de un maestro de ceremonias, Cornélio Pires asume el puesto de portavoz del *caipira*, no solamente para el deleite de los citadinos, sino también saliendo con una banda de músicos por el interior del país, llevando a campesinos de regreso a su ambiente natural. Vale destacar que Cornélio, a pesar de no tener grandes cualidades, estaba lejos de ser un provinciano, un *caipira*. Como en efecto, el lanzamiento de los *provincianos* era antes una traducción que un relato de primera mano. Cornélio no es el *caipira*, pero sí uno de sus representantes. La presencia de aquel a quien la representación se refie-

re –el *caipira*– funciona como un sello de autenticidad, no necesariamente del que está siendo representado, pero sí de la propia representación. Para comprender al *caipira* era necesario oírlo en 78 revoluciones, grabado en estudio, o pagar las entradas de las presentaciones y escuchar a Cornélio. No habiendo sido el creador del hombre *caipira*, fue el precursor en transformar este hombre en personaje, en una representación posible de ser repetida, demostrada, explicada y ofrecida al público.

En literatura, además de los sonetos «Musa caipira», Pires crea en 1924 el personaje Joaquim Bentinho (el Quemacampo). Bentinho es un narrador, un cuentero de historias, inclinado a tomar cualquier licencia poética que le sea necesaria para que el público crea en sus narraciones. Es un *quemacampo*, que en lenguaje del interior es un sujeto que siempre inventa la forma de captar la atención del oyente y llevar la cuestión por donde desea de forma de insertar algunas de sus mentiras.

Según su creador, no lo hace por mal, ni en provecho propio, sino que sigue una tendencia del discurso, una vía de expresión posible, frente a tantas obras que le son negadas, a causa de su baja escolaridad y de sus escasas dotes. Su Joaquim Bentinho, un pequeño ser paliducho, de pocos dientes, pocas carnes y muchas supersticiones, hace recordar, mucho más de lo que le gustaría a su creador, al personaje de Jeca Tatu, del escritor Monteiro Lobato.

En noviembre de 1914 Lobato publica en el diario *O Estado de São Paolo* un artículo que, en principio, era dedicado a la sección de cartas de los lectores, y que alcanzó tal fama que sobrepasó los fines a los cuales el autor lo había destinado. En su primera aparición, el Jeca Tatu es apenas uno del Valle de Paraíba, donde debido a la total falta de información y recursos hacían uso de las llamas como forma de preparar los suelos para la siembra, convirtiendo en improductivas las tierras por donde pasaban. Seres indolentes, ignorantes, incapaces de prosperar, el Jeca era como la encarnación del pueblo de aquel país al cual Miguel Pereira, en 1916, calificó de «inmenso hospital» (Lima y Hochman, 1998:24). Y si el artículo de Lobato contó con gran número de simpatizantes, el número de oponentes no fue menor. La imagen de aquel Brasil que se quería urbano y moderno fue definitivamente dañada. Le acusaban de no percibir al *caipira* en toda su complejidad, y por eso el demostrarle tanto desprecio. En ese sentido, obras como la de Cornélio Pires lindaban con la deconstrucción del personaje de Lobato de forma de convertirlo en otro que le pareciese más auténtico.

Es curioso ver que el propio Lobato reconstruiría el Jeca, antes de la publicación de «Velha Praga», en un proceso que se inicia en febrero de 1912, cuando expone a su amigo Godofredo Rancel su idea para un libro «profundamente nacional, sin indicios ni siquiera remotos de cualquier influencia europea» (Monteiro Lobato, 1955:326). En un artículo de 1918 titulado «A trappa de Tremembé», publicado originalmente en la *Revista do Brasil*, de la que Lobato era editor, anunciaba la teoría que se mostraría plena en la compilación de artículos «Problema vital»: el *caipira* no era un hombre prejuiciado o incapaz. Estaba, eso sí, padeciendo y abandonado por los gobernantes que preferían importar fuerza de trabajo, no obs-

tante fuesen más costosas para el país que cuidar de la salud de los hijos de la tierra. A la resurrección posible de este mestizo, se unía un movimiento sanitario de la primera república y el Jeca Tatu; siguiendo la tendencia a la higienización, se transforma, se pone zapatos, cuida los herbicidas, prospera, se moderniza y rescata la imagen del hombre de campo, que no le atrae el cosmopolitismo de los residentes de las capitales. Es feliz en poder ser solamente un hombre. Para Lobato, este es un país de Jecas, e inventarlos, interpretarlos, como hacía Pire, sería una redundancia, una imitación de nosotros mismos.

El *caipira* va al cine: el caso Mazzaropi

El cine del paulista Amacio Mazzaropi (1912-1981) es, sin duda, un caso que merece atención en la construcción imaginativa del *caipira*. El personaje creado en la década del treinta alcanzó tanta repercusión que rápidamente dejó las butacas de los circos y teatros esparcidos por el interior del Brasil para ganar espacio en la entonces emergente televisión, y muy rápidamente ganar las pantallas de los cines, donde aparecía anualmente durante veintiocho años. Contemporáneo con el *cinema novo*, la obra de Mazzaropi se mostraba en una dirección completamente diferente de aquella señalada por cineastas como Glauber Rocha, Ruy Guerra y Nelson Pereira Dos Santos. En contraposición del compromiso político y de la reflexión histórica, fábulas declaradamente escapistas; en el lugar de representaciones naturalistas, interpretaciones caricaturescas; a diferencia de premios en festivales internacionales, desprecio de la crítica y el reconocimiento sólido y masivo del gran público.

En 1959 Mazzaropi interpreta el personaje de Jeca Tatu, y es con ese nombre que va a protagonizar la mayoría de las películas hasta 1981, año de su muerte. Como Cornelio Pires, Mazzaropi –hijo de la clase media paulitana– construyó un personaje, no a partir de recuerdos, de experiencias, sino de un trabajo de observación, lo que para los críticos era una estereotipización del *caipira*. Ante tales críticas, el actor apelaba a su *gran juez*: el público, que es al mismo tiempo el árbitro todopoderoso, aquel que valoriza el arte de Mazzaropi y es un cliente poco exigente, el cual aceptaría cualquier tipo de producción que le fuese presentada. Esta visión dual del público nos enfrenta al problema de los límites impuestos por la representación.

El Jeca de Mazzaropi en las pantallas es un tipo fácilmente explicable, visto que todos sus conflictos pueden ser resueltos a través de simples artimañas, suministradas por la propia representación. Puede, por ejemplo, salir bien, a pesar de todos sus trucos, porque siempre habrá un villano peor que debe ser combatido, un malhechor que hará que el espectador olvide uno u otro desliz del joven. El Jeca de fuera de las pantallas exige mucho más que eso. Quiere ser adulado en la proporción de al menos un filme por año, quiere reconocerse en la pantalla; no tanto porque se descubran sus penas no curadas, las injurias sufridas y no vengadas, las calumnias no purificadas y toda suerte de injusticias diarias. Puede ser poco piadoso y tener mala memoria; vale la pena agradarlo, investirlo en películas con el fin de satisfacer los gustos, y crear exclusivamente para él una fórmula; porque tiene que

Figura 2: Chico Bento y la identificación por el discurso (página extraída de «Beleza interior», *Chico Bento*, no. 227, p.12, Ed. Globo, São Paulo, 1995).

existir una formulación en la pantalla para aquello que, fuera de ella, no sigue ningún patrón. Y si Mazzaropi se negaba a alterar la dinámica de sus filmes, era ante todo por no saber cómo y para dónde cambiar, pues se asemejaba cada vez más a los caprichos en la piel de su Jeca, conociéndole las susceptibilidades. Esto se debía solamente al hecho de ser este un *caipira* de la finca donde Mazzaropi dirigía sus filmes. Cambiar este Jeca de las pantallas sería delimitar otro resorte, pero otra vez limitado y condenado a ser vencido por el *caipira* real. Entre la representación y la totalidad del ser representado habría una distancia que el comediante sabía bien que era imposible superar.

El *caipira* en la historieta Identidad nacional en Chico Bento

Como hemos visto, la necesidad de reinserción del *caipira* en el escenario contemporáneo, de legitimación por el litoral, del que trataba Almeida Júnior, será rescatado en otros términos por Monteiro Lobato, para quien el desarrollo de las potencialidades del *caipira* no podrá contar con la fatalidad histórica, pero deberá ocurrir como resultado de mucho trabajo. Tampoco el progreso y la ascensión social harán que él deje de ser un Jeca, por el contrario, reafirmarán esta condición, legitimándola. En suma: el *caipira*, consciente de sí mismo, podrá levantar los cimientos sobre las cuales fundamentará su identidad.

Esta configuración del *caipira* como un ser que se legitima a través del reconocimiento del hombre del litoral dejará marcas y repercutirá hasta en las historietas de Chico Bento. El conflicto entre el interior y el litoral, entre *caipiras* y tipos de la ciudad, se expresa no solo a través de las temáticas de las historias, sino también por medio del propio lenguaje del personaje, que pasó del

registro culto de la lengua portuguesa –al final de la década del setenta– hacia un nivel de lenguaje semiculto –en los comienzos de la década siguiente–, y hoy se comunica basándose en el registro característico del interior de São Paulo.

Los personajes que utilizan el registro culto de la lengua establecen con el Chico Bento una relación que se nutre de la tensión entre el poder y el saber: la profesora, el padre, el hijo del coronel, el mejor alumno de la clase y el primo de la ciudad, hablantes de la norma culta de la lengua, detentan un saber que el Chico no posee. Para evidenciar su valor el muchacho tendrá que pasar constantemente por pruebas y obstáculos que serán vencidos por la sabiduría popular o por los buenos sentimientos.

Es preciso que Chico Bento imponga su forma de saber para alcanzar el poder traducido en cariño, respeto y admiración de los demás. Como la consigna lanzada, cuyo lema fue «yo soy brasileño y no renuncio nunca», Chico Bento necesita reafirmarse insistentemente, y a pesar de las repetidas promesas de rehabilitación –estudiar más, no mentir, ser más responsable, etc.– al retorno a su condición inicial ocurre siempre, no solo por ser esta una característica del personaje, pero también, y fundamentalmente, porque si las promesas fuesen cumplidas no podría verse más la perseverancia, la obstinación y la determinación, trazos sin los cuales el lector dejaría de reconocer el personaje, la complicidad con este se rompería, pues este mismo lector, brasileño o no, orgulloso o no de su condición de «no rendirse nunca» –niño, adolescente o adulto–, necesita hacerlo constantemente en la escuela, el trabajo o con su familia, y lidiar con problemas que se repiten y mediante los cuales las soluciones adoptadas no son siempre las más loables.

Las repetidas *segundas oportunidades* que le son dadas al Chico Bento pueden ser interpretadas como aquellas que nos gustaría poder tener en nuestros conflictos cotidianos. Y esa mezcla de culpable –por pequeñas triquimañas– e inocente –pues sus motivos son siempre nobles y sus acciones no llegan a perjudicar a nadie, resultando más diabluras infantiles que propiamente delitos– es lo que convierte a Chico en algo tan especial.

Claro que podríamos afirmar también que tal movimiento pendular existe en otros personajes de historietas, incluso en creaciones del propio Mauricio de Sousa. No obstante, en relación con Chico, ellas presentan una diferencia fundamental: la inexistencia de cualquier disposición al cambio. Para atenernos al núcleo de personajes principales de la extensa Galería de Sousa,

Figura 3: El buen ejemplo (página extraída de «Tudo para ser um trabalhador», *Chico Bento*, no. 72, p. 19, Ed. Abril, São Paulo, 1985)..

Figura 4: La voluntad de cambiar (tira extraída de «Aluno-Problema», *Chico Bento*, no. 188, p. 14, Ed. Globo, São Paulo, 1994).

la Mônica no esboza ningún deseo de abandonar su conejillo y dejar de golpear con él a los muchachos; Cebolinha no piensa en dejar de provocar a su amiguita; Cascão no considera en modo alguno someterse, de libre y espontánea voluntad, a un baño, ni Magali pretende cambiar su rutina de alimentación. Por más problemas que esos hábitos les puedan acarrear, ellos simplemente no quieren cambiar. El Chico Bento, por el contrario, quiere hacerlo. Su pereza, las malas notas en la escuela, las disculpas para dejar de ayudar en el trabajo de corte, todos sus pequeños deslices se dan en una perspectiva de cambio y no de continuidad, como ocurre con los otros personajes.

Parafraseando a Monteiro Lobato, podríamos decir que en tanto los otros personajes son así mismo o de la forma que son, el Chico Bento no lo es, pero está así y aspira a mejorar, a superarse. Ese deseo entra en contradicción con su condición de personaje de historietas que, por definición, no puede envejecer (Eco, 2000:253). Una vez que la madurez se da por vía de la experiencia y estando inscripta en el tiempo, los defectos de Chico solo podrán superarse con el envejecimiento del personaje, y eso no puede ocurrir, pues sobrevendría, en algún momento, la muerte del personaje. Imposibilitado de romper el círculo del tiempo intrínseco de esta narrativa, el Chico está condenado a permanecer en él, a repetir sus errores, a perpetuar sus vicios indefinidamente, pero de igual forma a continuar intentándolo, perseverando en su busca de cualidades que es la misma búsqueda por el conocimiento –técnico, ortográfico, profesional– tras un saber que le conferirá competencias, capacidades, poderes. Vislumbrar en Chico Bento la representación de una identidad nacional, percibirlo como representante de un pueblo, o de por lo menos una parte de él, es corroborar con la idea de una tipicidad nacional unida a valores como la superación de los obstáculos y la obstinación.

La capacidad de mejorar, aunque siempre deseada, se mantiene como promesa, una posibilidad presta a ser cumplida, y con ese *caipira bento*, bendito, con el que buscamos identificarnos. Al discrepar de la obra de Mauricio de Sousa, en lo referido al uso desmedido de lo universal, en detrimento de elementos típicamente nacionales, mas unidos en los elogios en cuanto a las peculariedades de la construcción de Chico, los estudio-

sos de las historietas brasileñas se revelan participantes de este proyecto tan antiguo como Brasil, o de la construcción de un país del futuro, fruto del despertar de un gigante, «acostado en una cuna espléndida» como nos enseña la letra del himno nacional.

Una concepción que no deja dudas (¿cuándo llegará finalmente ese futuro?, ¿qué haremos nosotros al llegar allá?, ¿ser una nación de futuro significa dejar a otras detrás, unidas al pasado?), mas está unida a una postura, una actitud que quiere ser sinónimo de optimismo, hospitalidad, generosidad, capacidad de adaptación, y más recientemente, de respeto por su igual, ya sea por medidas político-económicas que tengan como objetivo alcanzar para el país la fama de *serio*,o bien por su inserción en las discusiones de interés mundial. Es justamente la idea de un país, de un pueblo, que todavía necesita aprender mucho, que necesita constantemente probar la validez de sus conocimientos, que se enorgullece de poseer características innatas unidas al bien vivir, y de no renunciar nunca a sus objetivos, que el personaje de Chico Bento representa.

En este punto sería legítimo hablar del personaje como una manifestación de la identidad nacional por la vía de la historieta. Todavía tendremos que decir que Chico Bento puede abarcar las características antes descritas dentro de la zona de significados creada por la representación, pero está detenido en límites. Por ser una representación, y por tanto, mantener con la realidad una relación de proximidad, de interdependencia y no de dominio o sobreimposición, el personaje nos comunica tanto con respecto a aquello que es, como de lo que no es, lo que queda fuera de todos los aspectos de la realidad que pretende demostrar y que escapan a sus historias: la violencia, la corrupción, la miseria, el fútbol, los ritmos regionales, las comidas, en fin, la diversidad racial y cultural de Brasil; hechos que también forman nuestra identidad y que no hallan lugar en las páginas de las revistas de Chico Bento. El juego de lo que representa y lo que no se representa en Chico, entre las imágenes y las cosas a las cuales estas imágenes remiten por inclusión o exclusión, verdaderamente no anula su capacidad de sumar valores, por el contrario, las complementa y define fronteras, límites que se tocan y se vuelven a separar, esbozando los contornos de una realidad en mutación, de la cual forman parte Jecas, Bentos y todo aquello que se incluya o no en una historia de historietas.

Bibliografía

A Bohemia: año 1, no. 1, abr. 1896 (p. 6).

Eco, Umberto: «Apocalípticos e integrados», Perspectiva, São Paulo, 2000.

Cirne, Moacy: «A linguagem dos quadrinhos, Vozes, Petrópolis, 1971.

Cunha, Euclides da: «Os sertões», Martin e Claret, São Paulo, 2002.

Lima, N.; Hochman, G.: «Condenado pela raça, absolvido pela medicina: o Brasil descoberto pelo Movimento Sanitarista da Primeira República», en Maio, Marcos Chor; Santos, Ricardo Ventura (org.): «Raça, ciência e sociedade»: Ed. Fiocruz/CCBB, Rio de Janeiro, 1996.

Lourenço, M.: «Almeida Júnior e a expressão de valores», en: «Almeida Júnior: um artista revisitado», Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 1980.

Monteiro Lobato, José Bento: «Mr. Slang e o Brasil e problema vital», 3. ed., Brasiliense, São Paulo, 1955.

Moya, A.: «Shazam!», Perspectiva, São Paulo, 1972.

Vergueiro, Waldomiro: «Children's comics in Brazil: from Chiquinho to Mônica, a difficult journey», *International Journal of Comic Art*, v. 1, 1999 (pp. 171-186).

Pasiones y temores de la historieta popular mexicana

Alij Aquetza Anaya López
Sociólogo egresado de la Universidad Autonóna Metropolitana-Unidad Xochimilco
Antonio Barona, México

Resumen

La historieta popular mexicana del siglo pasado explotó desde sus páginas una serie de pasiones y de temores latentes en el país a propósito del amor, el dinero, la pobreza y la fe. Hay en ella la apuesta de mostrar una sociedad sujeta al pavor de no alcanzar jamás los ideales de felicidad imaginados. Ante esta postura ciertamente limitada, el sector humorístico reaccionó pintando una sociedad preocupada más por el sabor que por el saber y el poder. La lucha entre ambos bloques (melodrama humor) de la historieta popular mexicana puede ser interpretada como el enfrentamiento entre la capacidad popular de resistir y crear nuevas posibilidades de vida o de simplemente adherirse a las experiencias ya instituidas. ¿La cultura popular mexicana caminó el siglo pasado desde el equilibrio emocional o desde el desparpajo risueño y creativo? Si bien la respuesta no es del todo alentadora, tampoco es completamente abrumadora.

Abstract

The Mexican popular comic of last century exploded from its pages a series of passions and of latent fears in the country concerning the love, the money, the poverty and the faith. There is in her the bet of showing a society subject to the panic of never reaching the imagined happiness ideals. Before this certainly limited posture, the humorous sector reacted painting a concerned society more for the flavor than for the knowledge and the power. The fight between both blocks (melodrama-humor) of the Mexican popular comic can be interpreted as the confrontation among the popular capacity to resist and to create new possibilities of life or of simply to already adhere to the experiences instituted. Did the culture popular Mexican walk last century from the emotional balance or from the smiling and creative self-confidence? Although the answer is not completely encouraging, neither it is totally overwhelming.

Uno osa relajarse y mover el cuerpo con soltura y desquicio cuando la cotidianidad y los procesos sociales se le asoman fríos y estrictos. Si este bailoteo aludido puede ser ruptura discursiva o simple juego fugaz e inocente, la historieta popular mexicana del siglo pasado parece sentirse más cómoda en la segunda opción: ella presume recrear la realidad mexicana desde la posibilidad crítica del arte pero antes se ahoga en el mar de los arquetipos primero imaginados y luego dibujados. Este vacío contiene una discusión interesante. Castoriadis alcanzó a comentar que aún y cuando la creación radical es inherente al ser humano, los imaginarios ya instituidos rara vez nos permiten pensar (y luego crear) nuevas significaciones. Es decir que usualmente se proclaman in-

terpretaciones sobre lo instituido pero no se practica la posibilidad de instituir[1]. Esta afirmación envuelve al instante a la historieta mexicana *Pepiniana* y *Chamaquiana* ya que ambas rara vez imaginan nuevas maneras de ser hombre (o mujer) pobre o rico/a, bello/a y bueno/a o feo/a y malo/a. Las categorías imaginarias del ser exigidas por la sociedad mexicana son respetadas y promovidas desde su historieta popular. Antes que ser creación social, la historieta mexicana es representación social. Representación de imaginarios colectivos fáciles de intuir, digerir y consumir.

El amor

El sentimiento estrella por antonomasia no es aquí revolución[2] sino melodrama: el melodrama del vacío personal pronto a ser llenado con el cuerpo del otro. La omisión de la palabra alma o sentimiento no es casual: el vacío del que hablo se llena solo con el cuerpo ajeno. En general, el enamorado o la enamorada se enamora al percibir la majestuosa belleza física del ser próximo y una vez cumplido el requisito central el siguiente paso es averiguar si la hermosura en cuestión es cabaretera, pintora, escritora, oficinista, estudiante o ama de casa. En adelante la trama de la historieta consistirá en esperar que el asombro inicial (el sentimiento amoroso) logre conservarse integro hasta el final del título. Y es que el amor surgido entre los personajes principales habrá de sortear peligrosos obstáculos a lo largo de los capítulos venideros. Por ejemplo que una mujer más bella o un hombre más joven encante el corazón de quien en su momento jurara amor eterno e inolvidable. O también puede ser que la indeciblemente apetecible damisela sufra un lamentable accidente que estropee su buen ver y entonces el galán en turno, para sorpresa de todos, opte con seguirle siendo fiel (en este caso el galán es un galán *intelectual*) a pesar del defecto físico. Y es que la pareja víctima de esa inestabilidad sentimental llamada amor tendrá que apechugar y saber ser sabia en el momento preciso. Aún en el caso de que el engaño sea irreal la pareja agraviada pondrá cuanto antes las cosas en su sitio. La calma y las buenas costumbres alcanzarán extremos inusitados en nombre de la sagrada institución matrimonial. Como ejemplo tenemos al infortunado David Ruelas[3], quien intentó estafar a su antigua novia sin imaginar que el esposo de esta derramaría el vaso a la primera gota y lo asesinaría. El atento marido juzga su crimen como un mal moralmente necesario: «un buen marido lo comprende todo... cuida a su esposa, le soluciona sus problemas, y por sobre todas las cosas, no habla sobre ello». Sobra decir que la mayoría de las historietas dedicadas al amor presentan en su último cuadro a la feliz pareja regalándose un delicioso beso o caminando rumbo al altar. El perfecto final para una historia inolvidable: la bella dama vestida de blanco, con flores de azar y feliz de la vida por haber hallado su cuarto pal kilo (su media mitad). Mas las dulces historias a veces devienen amarguras inesperadas. Si el amor no puede consumarse en la iglesia o en el sabroso cuerpo ajeno, el adolorido enamorado o enamorada tendrá que morir. No hay de otras: ¡muerte o matrimonio, venceremos![4] La preciosura mejor conocida como el dulce lirio de Aztolat eligió morir. Como Lanzarote no correspondía a su amor, Lirio optó

por arrojarse al río en un barco que cada vez se hizo más chiquito. Por suerte dejó una nota aclaratoria: «Me llamaron El Lirio de Aztolat porque decían que era muy bella, mas toda mi hermosura no sirvió para que Lanzarote comprendiera mi amor. Por eso me dejé morir. Quizás de este modo el que yo tanto amé conserve un buen recuerdo de mí». Con voz recia y norteña, Ramón Ayala aún canta «si tus besos, es que son ajenos, que venga la muerte y nos lleve a los dos»[5].

Las bellas historias románticas desplazaron la variada oferta narrativa inicial del *Pepín* y el *Chamaco*. Aventureros, detectives, justicieros y héroes populares prehispánicos o poscoloniales ahuecaron el ala hasta que su espacio fue llenado con historias sentimentales que terminaron siendo las precursoras de los melodramas televisivos que hoy atiborran las tardes y las noches de la televisión mexicana[6]. El sentimiento y la reunión de dos personas es sin duda algo digno de ser contado e incluso celebrado, ¿pero el universo narrativo y creativo debe girar siempre en torno a este acontecimiento único e irrepetible? ¿O será que los editores de *Pepín* y *Chamaco* no hicieron más que explotar –como aún acontece hoy en día[7]– las urgencias estéticas y afectivas de la población? Pareciera que lo sublime es olvidar el cuerpo propio y concentrarnos en el ajeno para de plano depositar en él la existencia propia: «Lacan manifestaba que toda demanda es en última instancia una demanda de amor. El sujeto demandante pide al otro lo que el otro no tiene. El amor es otorgar al otro lo que no se tiene. El amor es otorgar al otro lo que a uno le falta: el deseo es la respuesta a la demanda de amor» (Orvañanos, 1986; *cfr.* Cajas, 2004).

Figura 1:«Lirio de Aztolat» (*Chamaco*, 1944). Al final del camino se tiene que llegar acompañado o acompañada. Un gran tramo de la historieta popular mexicana ciñe su narrativa a esta ridícula premisa y sus personajes primero mueren antes que resignarse a que los besos añorados sean ajenos.

Se esté de acuerdo o no con esta interpretación del sentimiento romántico, no puede soslayarse la reducción estética y comercial que hicieron de él tanto *Pepín* como *Chamaco*. Mas sé que hablar desde la generalidad es peligroso y por ello recomiendo al lector/a el chapuzón propio en las narrativas románticas de la historieta mexicana. El trato que el cómic popular hace del amor parece corroborar que aquello que siempre está a la mano es aquello de lo cual carecemos más. Así, se comercializa el

Figura 2: «El Alacrán» (*Pepín*, 1939-1941; texto y dibujos de Alfonso Tirado). El incontenible Alacrán cierra con broche de oro su vida aventurera. Su próximo matrimonio es presentado aquí como la mayor de todas sus victorias.

deseo del otro porque casi siempre uno solo se tiene a sí mismo y nada más. Co-

mo salsea Willy Colón, el amor es la fantasía de los infelices.

Dinero, pobreza y fe

A la par del gozo amoroso, otro *leit motiv* central de la historieta mexicana es el meritito varo[8]. Con dinero el perro se vuelve rockero y en una de esas hasta cumbianchero. El elemento económico funge primero como motor creativo de los títulos y más adelante como fractal de los mismos. Complicadas tramas y nudos narrativos son tejidos alrededor del capital: la vida opaca de Juanita Pérez cambia repentinamente al recibir la herencia de su tía segunda al tiempo que a su entrañable amiga María un malvado estafador le juega chueco con la herencia que su bisabuelo había forjado en sus correrías internacionales. Además, si el trabajador rural o citadino en turno no tiene la fortuna de encontrarse una herencia en su camino (las herencias parecen ser el medio idóneo de movilidad social para los argumentistas), su destino será un irremediable desmayo en la odisea de superar la canija pobreza. Peones y peonas del cómic mexicano tendrán que arrejuntarse a un alfil o a una torre para bosquejar una futura coronación. Táctica y estrategia se hacen presentes en la historieta popular mexicana: personajes del medio rural viajan al distrito federal a probar suerte al tiempo que los capitalinos miran hacia la frontera norte o de plano al otro lado del Atlántico. En la presentación de «Indita»[9] Yolanda Vargas Dulché avisa que ofrecerá «la historia de una mujer valiente y sufrida que supo vencer los obstáculos que puso en su vida el origen de su cuna humilde» y que tal historia estará dedicada «a ellas ¡A las mujeres de nuestros pueblos que vienen a la capital con el corazón limpio de maldad y un justo deseo de progreso y de triunfo».

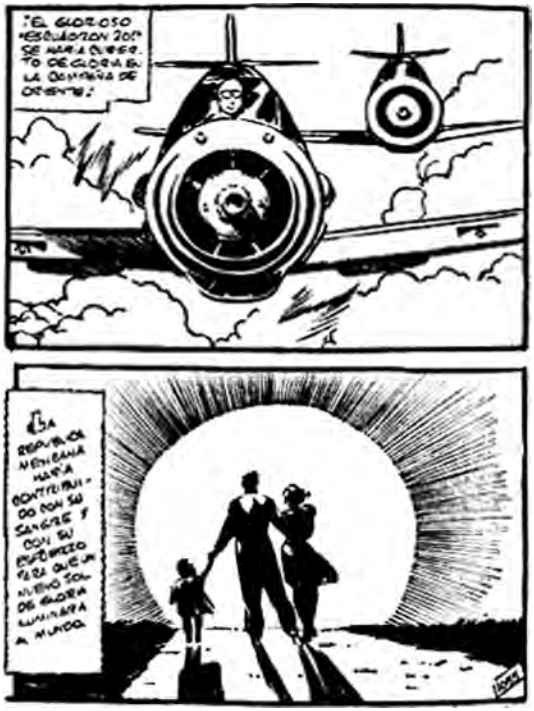


Figura 3: «Escuadrón II» (*Chamaco*, 1944-1945; texto y dibujos de Sealtiel Alatriste). Este bello amanecer compartido por los soldados mexicanos y estadunidenses nos advierte de la imitación inicial y la posterior admiración de la historieta popular mexicana por el ideario político y estético yanqui.

La trama o las tramas centrales girarán alrededor de los anhelos de progreso y triunfo enarbolados por las mujeres y los hombres humildes de nuestro pueblo y de nuestras ciudades. Añádase enseguida el laberinto sentimental aludido párrafos atrás y el lector tendrá ya una primera visión panorámica del cómic popular mexicano: un desglose tremebundo de historias de barrio felices, fatalistas, inverosímiles o desdichadas.

Felices cuando el personaje central encuentra al hijo perdido y deja de sufrir; fatalistas cuando al personaje central se le mueren los seres queridos y nunca para de sufrir; inverosímiles cuando la pareja del personaje central regresa a su lado luego de que este recibe una cuantiosa herencia; y desdichadas cuando el personaje central no logra redimirse ante la sociedad y es ejecutado en una prisión local. ¿Estamos frente a un vacío artístico o será que en verdad la vida real solo gira alrededor de la salud, el dinero y el amor? Además del dinero y el amor, el último as bajo la manga de los argumentistas de historietas es la salud. Hay historia mientras sus personajes existen. En serio. La fórmula suena terriblemente lineal pero así es de simple: el padecimiento o adquisición de una enfermedad letal determinarán el futuro del protagonista y del título entero. Muerte, cárcel y desamor son los contra-argumentos (la receta exitosa) de la creación artística *Pepiniana* y *Chamaquiana*. Icaro Cisneros refleja esta fórmula creativa al cuestionar el futuro de su protagonista central: «¿Qué mano cruel la arrastró a la vorágine del dolor y la desolación, al callejón sin salida de donde solo se escapa por la puerta tenebrosa de la muerte...?»[10]. Y Jesús Santillán sintetiza en la presentación de «La hiena»[11] quizás no sólo la suya sino muchas historietas mexicanas más: «Esta es una historia amarga y dolorosa, ¡pero es la vida misma!... es la lucha entre el corazón empedernido y egoísta de los poderosos y el abnegado, sincero y fiel de los pobres, injustamente eliminados del teatro de la vida». Pero tal vez el asunto no sea tan grave: aquellos actores eliminados del teatro de la vida pueden paliar desde la fe su consuelo y su desesperanza. El caso de Johny Bugy[12] es alentador: el otrora joven descarriado encuentra en Flor de Luz y en la fe los pretextos necesarios para seguir adelante: «¡Gracias a Dios que me ha abierto los ojos y me ha permitido rehacer mi vida», educa José G. Cruz al final de su serie. Y para que la esperanza siga intacta, el mismo José G. Cruz reitera en «Rayito de Sol»[13] el poder curativo de la fe: «esta historia sencilla y modesta fue dedicada a las gentes sencillas y modestas que todavía conservan en sus corazones un poco de amor hacia sus semejantes... y fe, confianza y esperanza en Dios».

Insistimos: ¿será que la vida no es más que una aglomeración de variantes, caminos y bifurcaciones cuyas posibilidades se perfilan únicamente desde la salud, el dinero y el amor? ¿Entonces la libertad –en este caso la libertad de imaginar y contar historias– es la libertad de no morir, de poseer dinero y de no estar solo o sola? Gran parte del cómic mexicano intenta eludir el terror de estas posibilidades de vida. En esa misma gran parte la representación que usurpa el lugar de la creación no es más que la representación del miedo a vivir... o bien no es sino la comercialización de ciertos temores existenciales. ¿Pero a quién pertenecen tales temores? Si la respuesta abarca no solo a los argumentistas surge al instante una pregunta aún más importante: ¿cómo enfrentaban los lectores los temores presentados?, ¿lo hacían comprándolos?

Humor y demás exquisiteces

Afortunadamente la pasión por lo inverosímil también se asoma en los *Pepín* y los *Chamaco*. Para quienes no

Figuras 4 (aquí arriba) **y 5** (en la página sucesiva): «El señor Burrón» (*Pepín*, 1949-1953; texto y dibujos de Gabriel Vargas). El barrio mexicano no admite que la desesperación congele el ánimo de sus habitantes. Ante los inmarcesibles problemas económicos o sociales, el barrio reacciona con humores, ironías y juegos capaces de generar estrategias de resistencia (y a veces de creación) popular.

gustan saciar la estética personal con las tragedias ajenas, la oferta humorística de la historieta mexicana es deliciosa ya que ella representa el epicentro de la explosión creativa del cómic mexicano. Títulos de Bismarck Mier o el clásico «La familia Burrón» de Vargas no solo pintan a la sociedad mexicana sino que también la construyen. Además de padecer el desamor, la injusticia o el terror

de sobrevivir, los personajes atisbados desde el recurso humorístico también juegan con el desamor, atacan la injusticia y se burlan del terror a vivir. La risa siempre es más poderosa que la seriedad y lo es porque elude y minimiza al instante la mirada ajena. Sin esta como eje argumentativo, el autor puede plasmar sus interpretaciones y dibujar entonces lo impensable, quién sabe si lo nuevo pero al menos no lo mismo. De perdida presentará una visión más completa y sincera de los temas aludidos en la historia. ¿Por qué es más complicado y gratificante intuir desde la risa que analizar desde la razón?[14] Si la razón es una suerte de discurso que pretende determinar clasificaciones de vida (Aristóteles) y luego ser consenso verídico (Platón), el arte enarbola en cambio maneras alternativas de mirar y percibir que no intentan ni insertarse en clasificaciones predeterminadas ni ser propuestas últimas y acabadas. Todorov afirmaba que además de la censura institucional hay otra censura «que reina en la psiquis misma de los autores» (Todorov, 1987:126). En el caso *Pepiniano* y *Chamaquiano* el arte humorístico es ruptura y trasgresión de la autocensura psíquica. Un buen ejemplo es el título «Hermelinda» de Bismark Mier, en el cual la protagonista (que además es tartamuda) estalla contra el tendero que intenta quitarle a su hijo: en lugar de armar un drama descortésmente largo y previsible, la protagonista coge al instante una metralleta y la vacía sobre el tramposo tendero. Hermelinda Mac Ana es absuelta gracias a la defensa sagaz de su abogado: «¡solamente el alma de un fritanguero de pichones no puede conmoverse ante una paloma! Y nada más que un aprendiz de fritanguero era ese Salomón Locadio MacBich! ¡Un malvado que pretendía despojar de su pichón a esa cándida paloma! Y la paloma... ¡mató al fritanguero!»[15]. En el primer número de *La Familia Burrón* Borola Tacuche está a punto de acuchillar a su marido (¡Simón: al mítico Regino Burrón!) por haberse dejado asaltar la noche anterior: «Yo te voy a enseñar cómo debes defenderte. Toma el cuchillo y tírame un golpe»[16]. Y en «Pulgarzote», un *cínico* y austero padre de familia lleva a sus hijos al bosque con la esperanza de que se le pierdan. Uno de ellos sufre un golpe en la cabeza y solo entonces decide ponerse a luchar «por las reivindicaciones de la masa»[17]. Acciones y decires estilo Pulgarzote, Hermelinda Mac Ana o Borola Tacuche de Burrón exaltan desde el disfraz escudo humorístico la posibilidad de mirar a los lectores de historietas y no solo a los hacedores de historietas. Es más: el exquisito humor del cómic popular mexicano contiene una suerte de literatura pronta a esquivar el lugar común y la rigidez de los géneros vecinos. De tal suerte que el humor en la historieta mexicana deviene celebración de lo no natural. El humor es fiesta sobrenatural en tanto recrea y festeja espacios que rechazan lo meramente previsible. Aquí, Todorov argumentaba que además de sus funciones pragmáticas, semánticas y sintácticas, «la función social y la función literaria de lo sobrenatural son una misma cosa: en ambos casos se trata de la trasgresión de una ley. Ya sea dentro de la vida social del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas prestablecidas y encuentra en ello su justificación» (Todorov, 1987:131).

Figura 6: «La familia Burrón» (texto y dibujos de Gabriel Vargas). ¿La historieta popular mexicana caminó el siglo XX con temor y sufrimiento o con goce y astucia? Si Frida y la Catrina preparan las tortas, es Borola Tacuche de Burrón quien se apresura a comerles el mandado.

Historieta, sabor y saber

En suma, además de imitar a la historieta gringa en su novatez[18] y de adaptar obras clásicas extranjeras (títulos literarios, películas, etc.), la historieta popular mexicana explora y explota pasiones y temores latentes hasta instituirlos en imaginarios colectivos. Así, el cómic popular mexicano recrea y propone desde las historias de ciencia ficción, de héroes anglosajones, de paisajes exóticos, de mundos prehispánicos y desde las fantasías heroicas; desde el horror, el misterio y el suspenso; desde las guerras, las historias de piratas y de mujeres intrépidas; desde historias sobre la revolución mexicana o de ilustres exploradores; desde la vida en la selva o en el medio rural; con sus adaptaciones de películas o de obras literarias y de caricaturas infantiles; con las historias de migrantes, alcohólicos, niños en condición de calle, hijos ilegítimos o descarriados, toreros, boxeadores, luchadores, charros, bandidos generosos, príncipes, héroes justicieros, matrimoniados, cabareteras, profesores, mujeriegos, detectives, amistades o hampones; con las intrigas sentimentales y las historias de cárceles, de mujeres fatales, de herencias, infidelidad, maternidad, locura o soltería; y desde las historias de crímenes, traiciones y fatídicos triángulos sentimentales o las sátiras y las parodias; y también con las historias

de aviación, de caballería y del mundo obrero o las historias sobre el travestismo o la realeza, sobre Europa o la propaganda bélica, el magisterio, la religión o la venganza social; desde los romances interculturales, interclasistas o ilícitos y desde las desgracias económicas; desde la orfandad, la vejez, los celos, los artistas, los mitos, la vida circense, los vaqueros, los gitanos, la miseria, los moribundos, la seducción, la prostitución, los calvarios femeninos, la delincuencia, la fama o el incesto; y desde las historias sobre la desdicha o la felicidad; el cómic popular mexicano recrea y propone, decía, una posibilidad de cultura nacional. Apunta Juan Pedro Aparicio en el prólogo a «Rebelión en la granja»: «¿Cuántos cientos de miles de páginas de sesudos tratados de historia, de sociología, de ciencia militar o de técnica política, se han necesitado para alcanzar un somero conocimiento del siglo que termina? Pues bien, en poco más de un centenar, las que el lector tiene en las manos, Orwell desnuda la complejidad de nuestro siglo y nos lo muestra con el acierto, la fuerza y la eficacia de lo que se percibe de un solo vistazo. Es el milagro de la literatura» (Aparicio, 1999). Valga lo mismo para la historieta popular mexicana. Sirva ella como elemento sobrenatural capaz de «modificar la situación precedente y romper el equilibrio (o desequilibrio) establecido» (Todorov, 1987:131) a propósito de la cultura nacional. Para esta aventura personal o colectiva recomiendo tomar en cuenta la definición que Roland Barthes hacía de la *sapientia*: «ningún poder, un poco de saber y el máximo posible de sabor» (Barthes, 1982:150). La buena nueva es que en esto la historieta mexicana se pinta sola.

Notas

1. Ver «La institución imaginaria de la sociedad 2» Castoriadis, 1989.
2. Promete Daína Chaviano en un poema:«Soy yo quien te propone beso a beso una revolución».
3. En «Angustia», historieta de Francisco Casillas publicada en *Pepín* entre septiembre y octubre de 1950.
4. Incluso el valiente aventurero conocido con el mote de El Alacrán es presa de esta consigna. Contrario al esquema de las historietas de aventuras, El Alacrán dialoga con su amada Mercedes así mero: «estoy curada de aventuras», reclama ella y él accede: «Está bien, corramos la última y vamos a casarnos». En «El Alacrán», título de Alfonso Tirado publicado en *Pepín* (marzo de 1940 a septiembre de 1941).
5. En «El dulce lirio de Aztolat», título publicado en *Chamaco* entre el 10/06/1944 y el 23/06/1944.
6. A propósito de esto, Serge Gruzinsky escribe: «A medida que avanza la segunda mitad del siglo XX, las telenovelas modelan los imaginarios y la manera de expresarse de la mayoría de los habitantes de la ciudad. La imagen electrónica inventada, producida y difundida por Televisa tiende a uniformizar los medios urbanos, normalizando el lenguaje, estereotipando sintaxis y vocabulario, imponiendo su concepto de deporte y de moda, banalizando la política. Los programas de televisión despolitizan a la Ciudad de México o, más exactamente, paralizan cualquier politización en una ciudad cuya población no escoge a sus representantes y en un país aún fuertemente controlado por el Partido Revolucionario Institucional» (Gruzinsky, 2004:522).
7. El Canal Once del Instituto Politécnico Nacional presentó el año pasado un programa en el cual reunió las posibles cien canciones más populares de México. El proyecto incluyó canciones repartidas a lo largo del siglo XX y en siete de los diez primeros lugares estuvo presente el tema romántico. Paradójicamente, el primer lugar fue para la composición «Caminante del Mayab», la cual contempla al amor como una vereda y no como el camino entero. Algo similar ocurrió con otra canción finalista: en la composición «Veracruz» se omite si al final del camino (en este caso las playas lejanas de Veracruz) se vuelve solo o acompañado.
8. En este apartado contemplo historietas cuyo eje argumentativo central es el factor econó-

mico. La reflexión que aquí presento no es extensiva a cientos de historietas que incorporan el dinero en sus tramas, mas no basan su apuesta narrativa en él. Sucede que el límite entre el factor económico y el futuro de la historia a menudo es frágil: en «Gabriel y Gabriela» (título de Dulché publicado en *Pepín* del 27/12/1951 al 27/10/1952), Don Benito le advierte a su nieta que rechace el cariño de Fernando: «si no fuera millonario me gustaría como yerno, pero ¡cuatro millones! Tanto dinero da asco». Con el tiempo Gabriela rechaza el amor del millonario y se casa con el noble Carlos, vaya ella a saber si porque tanto dinero da asco.

9. «Indita» es una de las historias más populares de Yolanda Vargas Dulché. Apareció en *Pepín* entre 1950 y 1951.
10. En «Nocturnal», título de Icaro Cisneros publicado en *Chamaco* (11/06/1950 a 30/08/1950).
11. En «La Hiena», título de Jesús Santillán publicado en *Pepín* (30/03/1951 a 03/06/1951).
12. En «Johny Bugy», título de José G.Cruz publicado en *Pepín* (08/11/1951 a 02/01/1952].
13. En «Rayito de sol», título de José G.Cruz publicado en *Pepín* (25/03/1951 a 17/07/1951).
14. Al inicio de su obra «Mortal y Rosa», el poeta Francisco Umbral redacta que «todo lo que somos, sí, tiene ese revés de sueño, ese cimiento o esa escombrera turbia, y alguien se preguntaba, irónico, por los sueños de Kant, de Descartes, de Hegel. ¿Qué clase de sueños no tendrían esos monstruos de razón? Toda la represión mental de sus sistemas habría de tener, sin duda, un revés caótico, doliente y atribulado. [...] Hay una madurez, un clasicismo –a cualquier edad de la vida– en que optamos por nuestra razón, por nuestro rigor, por nuestra estatura. Que más da. Tan pueril es vivir de sueños como de silogismos» (Umbral, 1999:11).
15. En «Hermelinda», título de Bismarck Mier publicado en *Chamaco* (01/05/1950 a 14/05/1950).
16. En «El señor Burrón o vida de perro», título de Gabriel Vargas publicado en *Pepín* (31/07/1949 a 31/03/1951).
17. En «Pulgarzote», título de Bismarck Mier publicado en *Chamaco* (junio de 1944).
18. No puede pasarse por alto la alianza inicial de *pepines* y *chamacos* con su *tío Sam*. Por ejemplo que en «Escuadrón 201» (21/05/44 a 18/11/45) Sealtiel Alatriste narra así la capitulación japonesa tras las bombas de Hiroshima y Nagasaki: «Es la paz, la paz para el mundo! [...] Una extraña paloma de paz había volado sobre Oriente. [...] La humanidad volvía a vivir libre del espectro de la guerra, en todas partes se celebraban grandes manifestaciones. Los soldados volvían a sus hogares, uniéndose así los esposos, los padres con sus hijos. La libertad y el derecho regían de nuevo al mundo. Para aquel triunfo del bien sobre el mal, México había donado su sangre generosa. La agresión vino a México, y la patria supo defenderse por el valor de sus hijos. Voluntarios mexicanos se habían batido como bravos en tierra y en el aire. ¡El glorioso Escuadrón 201 se había cubierto de gloria en la campaña de Oriente! La República Mexicana había contribuido con su sangre y con su esfuerzo para que un nuevo sol de gloria iluminara al mundo».

Bibliografía citada

Aparicio, Juan Pedro: en Orwell, George (1945): «Rebelión en la granja» Ediciones Las 100 Joyas del Milenio,1999.

Barthes, Roland: «El placer del texto y lección inaugural» Ed.Siglo XXI, México,1982, 152 pp.

Gadamer, Hans George: «La actualidad de lo bello», Paidós, Barcelona, 1991, 124 pp.

Gruzinsky, Serge (1996): «La ciudad de México, una historia», México, FCE, 2004.

Orvañanos, M.T. (1986): «Más allá de la demanda», *cfr.* Cajas, Juan en «El truquito y la maroma, cocaína, traquetos y pistolocos en Nueva York. Una antropología de la incertidumbre y lo prohibido», Conaculta-INAH-Porrúa, México, 2004.

Todorov, Tzvetan: «Introducción a la literatura fantástica», Premia Editora, Tlahuapan, 1987, 140 pp.

Umbral, Francisco (1975): «Mortal y Rosa», Ediciones Las 100 Joyas del Milenio, 1999.

Bibligrafía mínima

Aurrecoechea, Juan Manuel y Bartra, Armando: «Puros cuentos, historia de la historieta en México 1934-1950», Tomo II, Grijalbo-Conaculta, México, 1993.

–: «Puros cuentos, historia de la historieta en México 1934-1950», Tomo III, Grijalbo-Conaculta, México, 1994.

Castoriadis, Cornelius: «La institución imaginaria de la sociedad 2», Tusquets Editores, 1989 (traducción de Marco-Aurelio Galmarini. 334 pp.).

Monsivais, Carlos (1980): «A ustedes les consta, antología de la crónica en México», Ediciones ERA, México, 2001.

Humorismo encéfalokrahniano

Los «Dramagramas» de Fernando Krahn

Jorge Montealegre Iturra
Escritor y periodista. Investigador del humor gráfico, Universidad de Santiago de Chile, Chile

Resumen

Fernando Krahn es un notable artista chileno, de interesante biografía, que ha desarrollado su carrera principalmente en el extranjero. Sus dibujos tienen una lectura universal. Sorprende su intuición política/poética y su intención humorística que se nutre de la precariedad humana. La inquietante realidad puede ser aún más inquietante, luego de someterse a la risueña sordidez de su mirada. La realidad, que es tragicómica, no tiene límites especialmente en sus magníficos «Dramagramas» y la fantasía tampoco en sus premiadas ilustraciones para literatura infantil.

Abstract

Fernando Kahn is a notable chilean artist, of an interesting background, who has mainly developed his career outside of his country. His drawings have a universal significance. His political and poetic intuition and humorous intention that feeds off the human precariousness are marvelous. The worrisome reality can be even more so after submitting oneself to the smiling sordidness of his stare. The reality, which is both tragic and comical, is limitless especially in his magnificent «Dramagramas» as is the fantasy in his award-winning illustrations for child literature.

Todas las formas de lucha

«¡Mmmmmmmmmmmmmmmmmmmmh!». Así: un largo «Mmmh», con la boca cerrada. Todo el país, al mismo tiempo.

«Mmmmh» contra el gobierno. ¡Hasta que caiga! ¿Quién podría soportar ese rumor sostenido? ¿A quién podrían encarcelar, si cualquiera puede hacer «mmmh», disimuladamente, mientras lee el diario, mira el paisaje, anda en bus, pone cara de no estar haciendo mmmh? ¿Qué más pacifista, más económico, más transversal? ¿Qué menos riesgoso? ¿Qué más efectivo? Era cosa de ponerse de acuerdo y con un largo, ciudadano y afinado «Mmmmh» ¡caía la dictadura!

Fue parte de una conversación alucinante con Fernando Krahn, en 1984, cuando –hastiados– hablábamos sobre «todas las formas de lucha».

Fernando proponía ésta: botar al dictador con un insoportable y colectivo «mmmh». Con humor y sin palabras, como en sus dibujos.

Hay silencio en la diversidad de su obra y elocuencia en su entretenida conversación.

Intuición político/poética

En política, Krahn no ha sido una persona neutral ni un ciudadano indiferente. Tampoco ha resultado indemne de los coletazos históricos. Sin embargo, la contingencia no es materia de sus dibujos. Menos la chilena, por opción estética y porque ha desarrollado toda su carrera principalmente en el extranjero. Tal vez por ello sus dibujos siempre han tenido una posibilidad de lectura universal. La poeticidad de su trabajo trasciende la contingencia. Publicando en semanarios, captura y registra más la atmósfera que la noticia. Prefiere dejarnos una metáfora sugerente a facilitarnos la lectura con un mensaje literal.

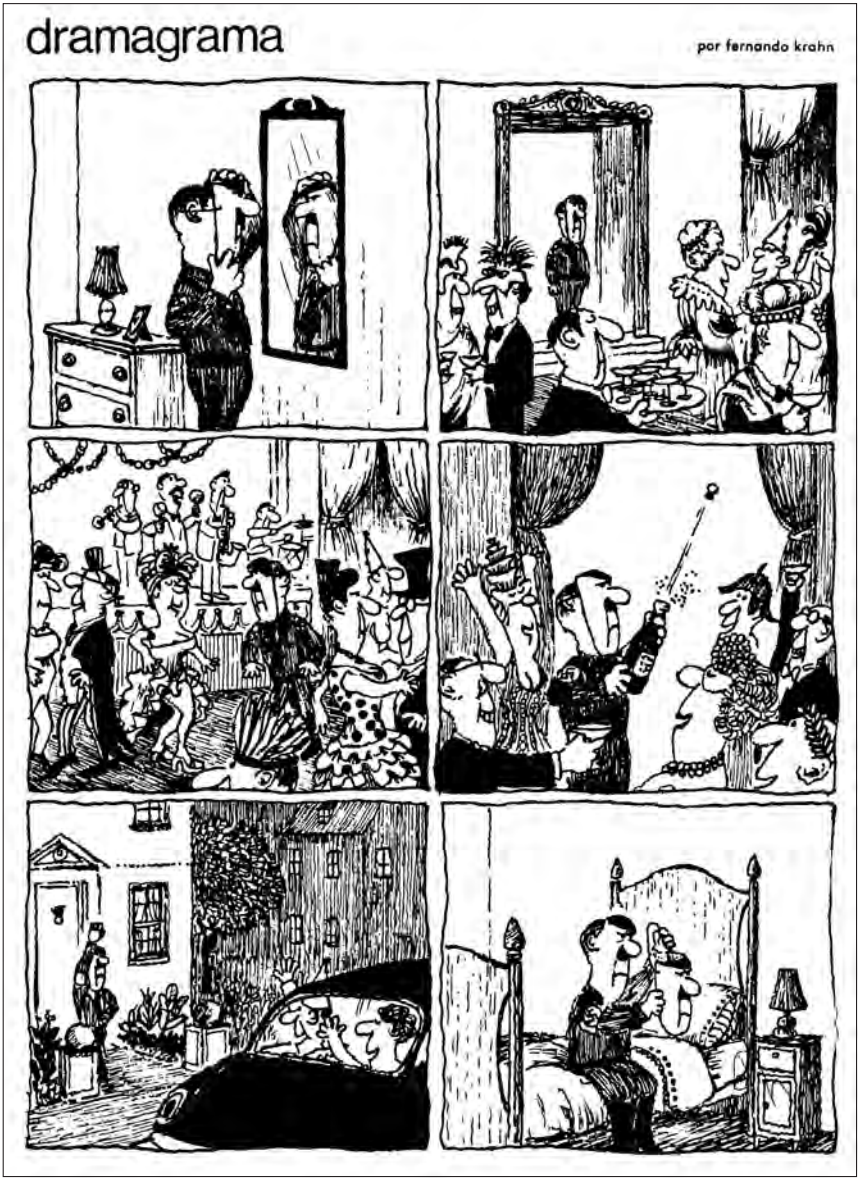
Reconociendo en su trabajo la ausencia intencionada de la controversia coyuntural, Krahn posee una sorprendente *intuición política/poética*. Tal vez la sensibilidad de época o la atmósfera que rodea su creación, influyen en su discurso fantástico que también es una opinión meditada. Mal que mal, el artista vive en la historia. Pienso en tres «Dramagramas» hechos durante el gobierno del Dr. Allende y publicados en la revista *Ercilla*, que *ilustran* poéticamente y con humor lo que estaba pasando en diversos niveles de la sociedad chilena de entonces.

En el primero, hay una fiesta de disfraces. Un señor se prueba ante el espejo su máscara de Hitler. Se pasea con su disfraz entre los invitados. Celebra destapando una botella de champán. Despide, con el brazo en alto, a los invitados en la puerta de su casa. Luego, sentado en su cama, se saca la máscara... y bajo ella está su cara real, que es igual a la cara de Hitler que lucía con su máscara. (El fascismo no era chacota). En la segunda historieta, de agosto de 1973, un rey juega ajedrez con otro rey. Lo que pasa en el tablero va pasando en el reino. Si se pierde una torre, se incendia la torre del castillo. Finalmente hay jaque mate al rey... y ese rey debe morir en la guillotina. (En la guerra gana el que puede destruir más). En el tercer ejemplo, vemos a un hombre con autoridad, pero andrajoso, escribiendo un papel. Le pasa el escrito a un ayudante, que mete el papel en una botella y la lanza por los aires. En el último cuadro, vemos que el mensaje en la botella flota en el mar y que todo lo anterior ha estado sucediendo en una isla, donde el *jefe* que manda el mensaje es un confinado (como lo estuvieron los ministros del Presidente Allende en la Isla Dawson). Lo curioso es que este dibujo, publicado en enero de 1974, Fernando Krahn lo dejó hecho antes del golpe.

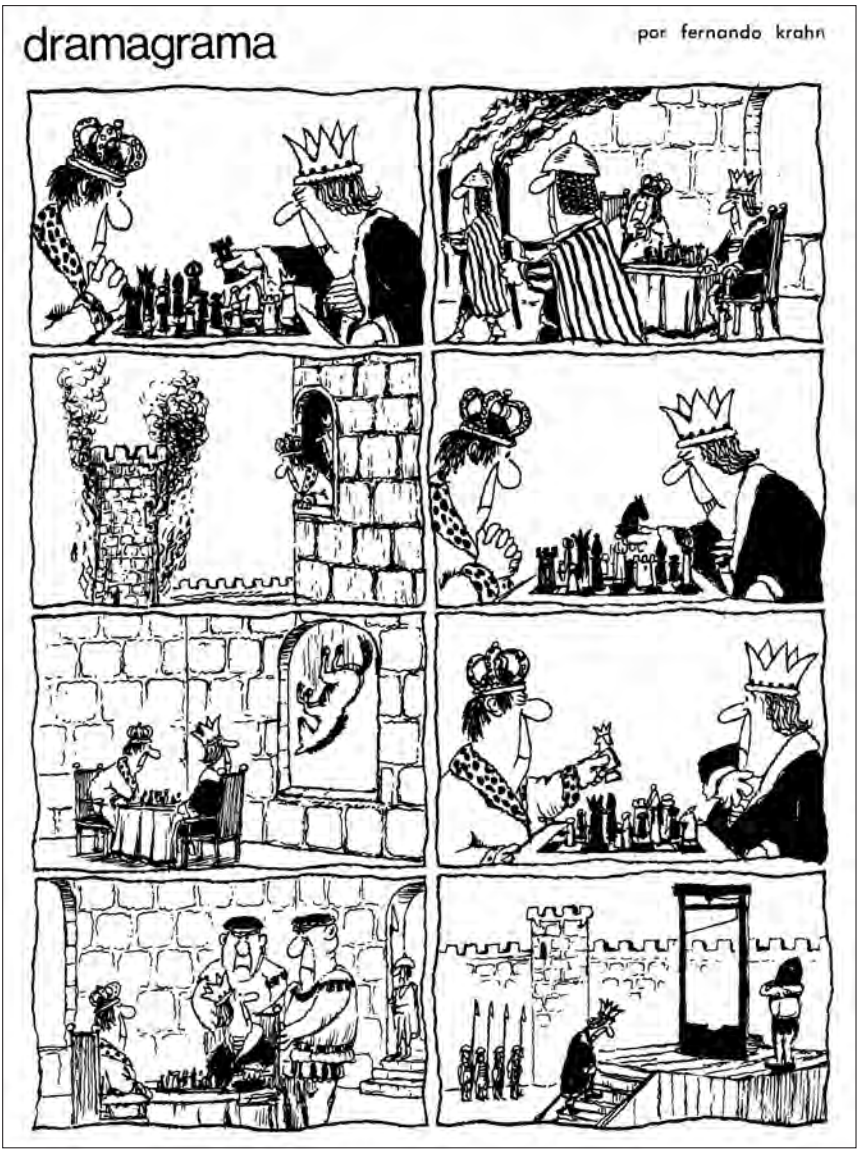
Pobrecito mortal

Indudablemente, cada uno de estos «Dramagramas» son autónomos de las anécdotas que ofreció la historia en esos días; y hoy se pueden seguir leyendo en cualquier parte del mundo, con diferentes interpretaciones. Y se publican en colores. Pero es pertinente buscar y encontrar en ellos la reflexión o la sensibilidad que contenían en su momento de creación y primera publicación. Tal vez, a pesar del autor: la intuición poética es misteriosa y la obra *dice* más cosas de las que nuestra razón quisiera decir.

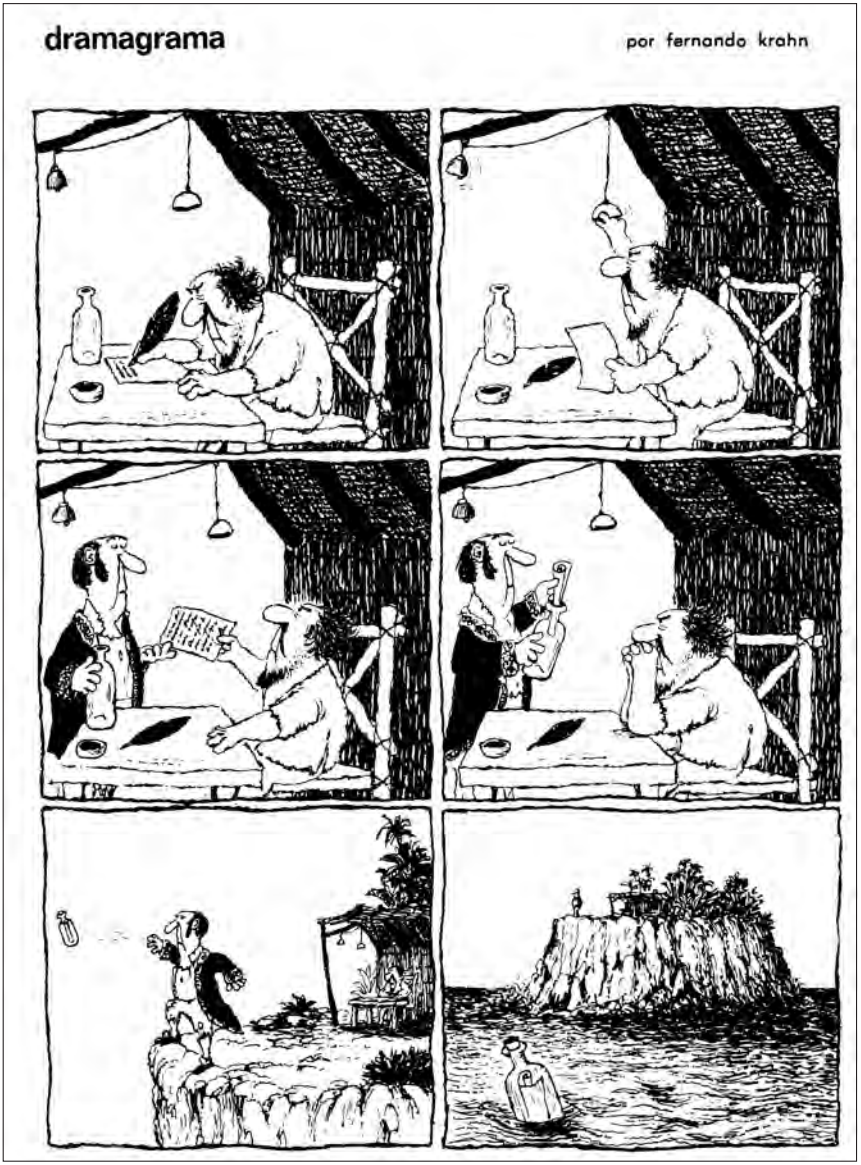
Fue irresistible compartir esta lectura de los «Dramagramas» de un momento crítico. Puede ser un hallazgo a destiempo que, obviamente, no restringe el



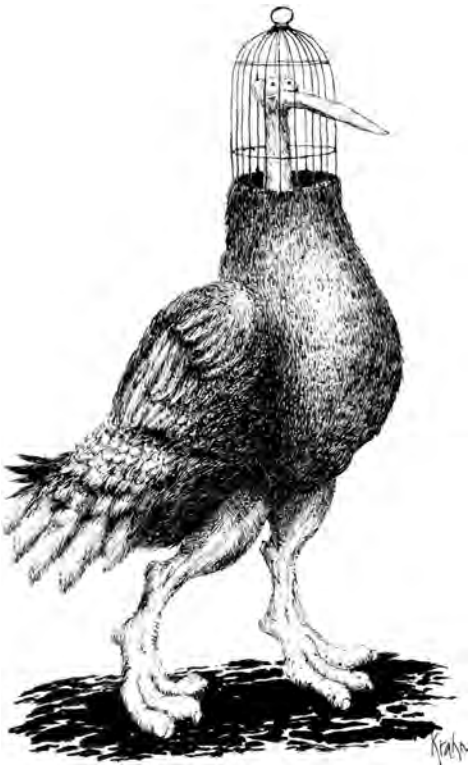
valor de cada una de esas pequeñas obras, que siguen sugiriendo en la medida que están abiertas y la intención humorística de Fernando Krahn se nutre de la precariedad humana. Que es universal y de todos los tiempos.



Sus personajes son débiles e inseguros y el autor vive con ellos los caminos o salidas que se van presentando en el acto de creación. La inquietante realidad puede ser aún más inquietante, luego de someterse a la risueña sordidez de su mirada. La realidad, que es tragicómica, no tiene límites. Toda situación,



por cotidiana o absurda que sea, puede tener otra vuelta de tuerca y reinventarse con un giro inesperado. Krahn la mira de frente, amable, hasta que se le ocurre una salida inesperada. A la vuelta de la esquina siempre hay una incógnita que nos arrebata la seguridad que creíamos ya adquirida. Todo puede ser



peor... o mejor. Somos débiles –*pobrecitos mortales*– y Krahn lo dibuja y lo recuerda en el espejo.

Cada personaje, por grande que sea, puede ser microscópico. Siempre hay alguien o algo más grande: Zeus lanzando rayos es insignificante al lado del dios que le puede pasar o quitar los rayos que lanza. Después de derrotar al inmenso Goliat, el pequeño David es derrotado por alguien que es mucho más chico que él. Un dictador todopoderoso cabe en la punta de un índice que lo puede aplastar en la línea del propio recuadro del dibujo. Un matapiojos –una libélula gigante– nos puede estar mirando a través de un microscopio. En fin: nadie sabe realmente donde está ni quién lo está mirando.

Exportación no tradicional

Nació en Santiago de Chile, en el barrio Recoleta, cerca del Cerro Blanco. En 1935. Hijo de un abogado alemán, que escribía óperas bufas, organizaba circos y dibujaba caricaturas. Fernando escuchaba sus cuentos y los ilustraba, sin palabras. Su madre era cantante de ópera, y siempre tuvo una complicidad incondicional con los proyectos de su hijo.

Comenzó estudios de leyes, pero optó más tarde por estudiar pintura y escenografía en la Universidad de Chile. Antes de titularse ya había participado en el montaje de una obra junto a Víctor Jara y Alejandro Sieveking, «Parecido a la felicidad», en 1959. Luego, con la escenografía de «El rinoceronte» de Ionesco gana un premio en la Bienal de París. Es la década del sesenta. Se dedica también a la fotografía. De esa etapa son los notables retratos de Violeta Parra que rescatara Antonio Larrea[1]. Viajó a Brasil como retratista, llevando en su equipaje una carpeta de dibujos. Los presentó en una revista que se los aceptó, pero el dibujante estimó insuficiente lo que pagaban. Con ironía, el editor le dijo que entonces se los llevara a otra parte: al *Esquire* de Nueva York, por ejemplo (como quien le dice que los exponga en el Louvre). ¿Por qué no?, se dijo Krahn y partió –sacrificios de su madre mediante– a Estados Unidos.

Llegó sin una cita, sin *lobby*, solo con la seguridad de que sus dibujos podían ser publicados en esa importante revista. Resultó. Era 1962. Luego publica en la revista *Horizon*, en *The New Yorker*. «Cuando hojeamos estas y otras publi-

caciones yanquis –escribe en *Ercilla* el crítico y dibujante Antonio Romera–, nos llama la atención y nos deja un poco perplejos la colocación que ellas les dan a los trabajos de nuestro compatriota y la jerarquía, la belleza y la intensidad artística que alcanzan en el cotejo con los más destacados colaboradores»[2]. Fernando Krahn nació al dibujo profesional triunfando en el extranjero. La misma revista *Esquire* opinaba que él era «la mejor exportación de Chile».

Vivió en Nueva York entre 1962 y 1968. Volvió a Chile y junto a sus «Dramagramas» que popularizó en la revista *Ercilla*, hizo una película de dibujos animados (un *clip* con la canción «Tolín, tolín, tolán», hecha con versos de su esposa María de la Luz Uribe y cantados por Charo Cofré). Publicó en la colección *Cuncuna*, de Quimantú, colaboró en la revista cultural la *Quinta Rueda*. Vivió intensamente el inicio de la década del setenta. Para seguir experimentando en los dibujos animados, obtuvo la prestigiosa beca Guggen-

heim, que le dio la oportunidad de salir nuevamente en septiembre de 1973. Una semana antes del golpe. Dejó algunos dibujos para la revista *Ercilla*, sin saber que serían publicados en un contexto tan diferente: con censura y otro sentido del humor. «Con lo de Víctor Jara y de amigos que desaparecieron, fuimos asumiendo otros planes»[3]. Se quedaron afuera, autoexiliados. Volando, a pesar de todo, observando los pájaros vecinos: unos vuelan con la cabeza enjaulada. Otros, crecieron encerrados, pero han podido sacar sus alas y vuelan llevando su propia jaula.

La familia se instaló en Sitges, Cataluña. En 1994 murió su esposa, María de la Luz Uribe Arce.

«El dibujante es mímico, es cómico y es plástico»

Desde que inició su carrera en Nueva York su pareja inseparable fue María de la Luz, con quien tuvo tres hijos. María de la Luz fue ensayista y traductora, además de narradora y poeta. Con Fernando Krahn también fue su compañera de trabajo. Coautora de muchas obras. ¿Cómo no recordar a Doña Piñones?

«Estera y esteritas
para contar peritas,
estera y esterones
para contar perones.
Esta era una vez
una viejecita
llamada María
del Carmen Piñones…»

(Mis hijas –y ahora mi nieta– se la saben de memoria).

Unos treinta libros para niños y niñas hicieron juntos. María de la Luz escribía; Fernando ilustraba. Entre otros, obtuvieron el Premio Apel les Mestres, el de mayor prestigio para la literatura infantil.

Y tomaban contacto con sus lectores, acercando el libro a las personas. En diversas ciudades y pequeños pueblos de España desarrollaron actividades de promoción de la lectura en colegios. Tenían montado un programa bien entretenido, con lecturas y dibujos, que lo pudieron compartir también con la colonia chilena que vivía en Suecia, invitados por la Biblioteca Nacional de Estocolmo. Era una forma de mantener cierta identidad cultural de los exiliados latinoamericanos.

Los «Dramagramas» de Fernando Krahn, tan retorcidos para algunos, son bien recibidos por los niños. Algunos los coleccionan, como esos cientos de fans que lo siguen y lo recortan de *La Vanguardia* de Barcelona, donde colabora principalmente. Desde ahí, hace llegar sus dibujos a Suiza, Alemania, Francia, Italia, España... ¿A Chile? Marinero en tierra, da gusto escucharlo cuando pasa por su país. Siempre está de paso. Siempre tiene algo que contar y que mostrar. Lamentablemente no ha tenido un espacio permanente para que sus compatriotas puedan compartir sus nuevos «Dramagramas», sus dibujos animados, sus libros para niños, sus ilustraciones de divulgación científica, sus cronologías y zoomorfos. Para compartir el humor con inteligencia y el drama con bondad.

Notas

1. En: Antonio Larrea y Jorge Montealegre: «Rostros y rastros de un canto», Ediciones Nunatak, Santiago de Chile, 1997.
2. Antonio Romera: «El humor negro de Fernando Krahn», *Ercilla*, noviembre de 1971.
3. Fernando Krahn en: Patricia Stambuk: «Chilenos for export. Relatos de vida», Editorial Argua, Chile, 2005.

los últimos números

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

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

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

Edixon Rodríguez: Historia del cómic en Venezuela

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, N. Rodríguez Van Rousselt: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (9). Los personajes