REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 33 - vol. 9 - marzo 2009

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

www.rlesh.110mb.com

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

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 «Rupay» de
Jesús Cossio y **Luis Rossell**

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.

©2009 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

HISTORIETA & SOCIEDAD

Alfredo Villar Lurquin
«Rupay». Hacia una historieta popular **1**

HISTORIA

Jorge L. Catalá Carrasco
Costumbrismo y cubanidad en la historieta «José Dolores. La creación criolla» **15**

DEBATE

Paquita Armas Fonseca
Dos aproximaciones a la caricatura cubana **35**

Axel Li
Matices históricos de la caricatura cubana **37**

Axel Li
Visión de la caricatura cubana desde los estudios **47**

REVISTAS

Jorge Montealegre Iturra
La Chiva del año 68. Una revista y una risa con espíritu libertario **55**

«Rupay» Hacia una historieta popular

Alfredo Villar Lurquin
Investigador, escritor y guionista de cómics, Lima, Perú

Resumen

El siguiente ensayo aborda el proceso y la creación del proyecto de cómic político «Rupay». Entre la historia y la historieta, «Rupay» es un intento por recuperar, mediante la narrativa gráfica, la memoria histórica sobre el conflicto armado interno *que padeció y desangró a Perú durante dos décadas (1980-2000). Su propio guionista analiza las dificultades de la creación de este cómic, los dilemas éticos y políticos, la relación entre ficción y realidad y las conexiones con la tradición de la historieta universal y el arte popular peruanos.*

Abstract

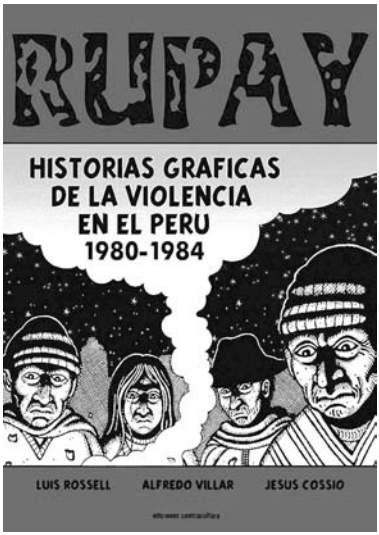
The following essay deals with the process and the creation of the comic political project of «Rupay». Between history and the cartoon story, «Rupay» is an attempt for recovering, through a graphic narration, the historical memory about the internal armed conflict *that suffered and made bleed the Perú for two decades (1980- 2000). The difficulties of the creation of this comic, the ethical and political dilemmas, the relation between fiction and reality and the connections with the tradition of universal comic and the Peruvian popular art are analized by his own scriptwriter.*

¿Qué sería el arte en cuanto forma de escribir la historia, si borrase el recuerdo del sufrimiento acumulado?
Theodor Adorno

Perú en pedazos

La verdad quema como el hierro, ilumina y fecunda como el sol
Manuel González Prada

Perú es un país donde las imágenes de nuestra historia están dominadas o silenciadas por el poder. El período de la guerra interna (1980-2000) es generalmente visto por los medios de comunicación, las élites económicas y los políticos oficiales, bajo un dualismo que simplifica y desfigura la dolorosa y compleja historia que vivimos todos los peruanos. Ofreciéndonos una espuria caricatura histórica donde solo existe el maniqueo enfrentamiento entre el *Estado*, y sus valerosos soldados que «lucharon por la patria», y la *subversión comunista*, y sus «terroristas» delincuentes y antipatriotas. Una dualidad cuya principal finalidad ha sido la de imponer una narrativa imperial y mili-



«Rupay» ha sido publicado por Ediciones Contracultura en julio del 2008. Los autores son Alfredo Villar (guión), Jesús Cossio (dibujos y planificación de viñetas) y Luis Rossell (dibujos, entintado y acabado final). El libro consta de 96 páginas en blanco, negro y rojo más fotografías. El trabajo se pudo realizar gracias a un *fellowship in humanities* de la Fundación Rockefeller que giraba temáticamente alrededor de «La violencia: el sesgo cultural» durante el periodo de 2004 a 2006.

tarista que pretende destruir cualquier tipo de acción o pensamiento *progresista* desde el Estado o la sociedad civil. Una dualidad que impuso en el poder a comandos *político-militares* y dictadores *civiles* como Fujimori, que justificó la explotación y la desigualdad, que desmontó sindicatos y organizaciones civiles, que despidió o asesinó a centenares de dirigentes populares, que torturó, ultrajó y desapareció a miles de inocentes, que destruyó el poco respeto y confianza que había hacia el Estado y que instituyó el neoliberalismo y el individualismo más salvaje como la única respuesta posible en un país destrozado.

Esta narrativa *oficial* comenzó a ser cuestionada en el 2003 con el «Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación»; este informe aseveraba en sus conclusiones finales que las víctimas del período de la violencia política bordeaban las setenta mil personas, que tres de cada cuatro de ellas eran campesinas y hablantes de una lengua nativa, que había más de cuatro mil fosas clandestinas en el país y que, pese a que el conflicto había sido iniciado por el PCP Sendero Luminoso, el Estado y sus fuerzas militares y policiales habían sido responsables de una injustificable cantidad de muertes y violaciones a los derechos humanos, todo esto con la complicidad o la indiferencia de las élites gobernantes y sus políticos profesionales. El «Informe» fue muy mal recibido por estas élites que inmediatamente acusaron a la Comisión de «hacerle el juego a la subversión» y de estar desenterrando heridas que nadie quería recordar. Pero mucha gente recuerda y eso en Perú sigue siendo un peligro.

«No hay documento de cultura que no sea a la vez uno de la barbarie» dijo Walter Benjamin. Y recordar en Perú significa precisamente desenmascarar la barbarie que ocultan los documentos de la cultura, las mentiras mediáticas, las fantasías de «crecimiento económico», el monólogo autocomplaciente y onanista de los que nos gobiernan. Sobre todo cuando, desde el lado del Esta-

do y los poderes establecidos, no hay ningún responsable de esta barbarie que haya asumido su cuota de responsabilidad ya sea política o penalmente (*gracias* a sendas leyes de amnistía proclamadas durante la dictadura fujimorista). De esta manera *los vencedores* han creado un discurso que niega la realidad hasta el delirio y la sicosis. Aquí los muertos de ambos bandos, ya fueran soldados o senderistas, pertenecían a las clases populares (por lo cual provocadoramente el escritor Oswaldo Reynoso prefiere llamar a este conflicto armado como una «guerra popular»); pero mucho más aún lo eran las víctimas civiles que vivieron entre ambos fuegos, pobres entre los pobres, excluidos entre los excluidos, sus muertes no escandalizan a nadie porque representan a ese Perú que se quiere hacer invisible, que se quiere desaparecer, olvidar.

El corazón en las tinieblas

En cualquier circunstancia hay que estar del lado de los oprimidos sin olvidar que están hechos del mismo barro que sus opresores
Emil Cioran

«Rupay» surgió de una insatisfacción, de una dolorosa necesidad, de una rabia acumulada ante todas esas farsas y discursos. Falacias que los medios disfrazaban con imágenes sangrientas, titulares sensacionalistas, editoriales que reclamaban sin cesar la *manu militari*. Esta estrategia facistoide reclamaba una y otra vez el monopolio de la violencia, criminalizando de paso toda protesta social y etiquetando a todo cuestionamiento del *statu quo*, a toda visión disidente como *terrorismo*. La idea subyacente era transformar al otro en un *monstruo* y durante dos décadas ser pobre, tener rasgos indígenas, ser ayacuchano o serrano era casi sinónimo de ser *terrorista*. A pesar que la Comisión de la Verdad y la Reconciliación intentó quebrar esa imagen mediática, esta continúa viviendo porque es una necesidad del poder hacernos creer que venció en una *guerra justa* y que los miles de torturados, asesinados y desaparecidos eran en su totalidad y sin excepciones *terroristas*.

Hace unos años la conservadora revista *Caretas*, emblemática publicación semanal de las élites peruanas, publicó un libro llamado «La verdad sobre el espanto», que pretendía narrar con imágenes, en este caso fotográficas, el período de la guerra interna. La carátula era la imagen en blanco y negro de un coche bomba, es decir de un atentado *terrorista*. Si uno observa las imágenes del libro el 90% de ellas corresponden a actos de *horror* cometidos por los *terroristas* y solo una pequeña minoría en el cual se veían los *excesos* (así le llaman las élites a los crímenes de guerra cometidos por el Estado) de las fuerzas militares. Una selección tendenciosa que pretendía ocultar el verdadero correlato de barbarie y violencia de uno de los bandos a favor de una narrativa oficialista y militarista. Este libro fue una respuesta al interesante proyecto «Yuyanapaq: para recordar», exposición itinerante de imágenes, también fotográficas, sobre la guerra interna organizado por la misma Comisión de la Verdad y la Reconciliación y que también se convirtió en una publicación. La visión de este proyecto era más equilibrada que la fantasía horrísona y antiterrorista de *Caretas*, pero también adolecía de

Figura 1: Página de la secuencia de «Rupay» dedicada al asalto al puesto de Tambo (Ayacucho) por parte de Sendero Luminoso en 1981.

un defecto: las imágenes eran impactantes pero insuficientes, su narrativa se fragmentaba en noticias y acontecimientos, alejándonos de la verdad al volverla brumosa, caótica, inexplicable, sin ideología.

El efecto al ver estos documentos visuales es similar al de zapear un noticiero a lo CNN: imágenes inconexas, descentradas, donde los juegos y los motivos del poder son siempre invisibilizados. Y es que sucede algo con el material fotográfico y/o visual recopilado sobre el período de la violencia: nos muestran una historia inconclusa, donde observamos el antes o el después de la acción violenta, pero no el momento mismo de esta violencia ni las motivaciones ni los procesos que la producían ni las múltiples redes de poder y voluntades que se entrecruzaban. A esto debemos agregar que después de la masacre de ocho periodistas en el poblado sur andino de Uchuraccay prácticamente ningún periodista se atrevía a entrar, reportar y mucho menos fotografiar en las *zonas de guerra* que estaban férreamente controladas por los comandos político-militares. Las imágenes archivadas por lo tanto tienden a mostrar el horror de uno solo de los bandos; de los atroces crímenes cometidos por las fuerzas del Estado solo tenemos los aterradores testimonios gráficos de fosas comunes abiertas *a posteriori*, llámense estas Pucayacu, Soccos o Putis, o de las infernales matanzas en los penales, llámense estos Lurigancho, El Frontón, Castro Castro. De los innumerables campos de detención, de los calabozos de tortura, de los botaderos de cadáveres solo conocemos gracias a los testimonios orales de los que vieron o vivieron esos horrores.

Que no se entienda aquí que estoy tratando de quitarle responsabilidades a alguno de los bandos de este conflicto, pero, aunque el mismo «Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación» tienda a *disminuir* las responsabilidades de las fuerzas del Estado, es casi imposible que los grupos subversivos hayan podido cometer una mayor cantidad de crímenes que un ejército profesional y toda su potencia de fuego e infraestructura de guerra. Solo una cosa es cierta, y es que el horror de este con-

flicto trágico y fratricida es responsabilidad compartida por ambos bandos, tanto del Estado como de los grupos insurgentes. Tanto los *opresores* como los supuestos *liberadores* terminaron reflejándose en un espejo de odio y sangre y provocando una espiral de violencia donde fueron los civiles y los inocentes quienes terminaron alimentando el fuego de una absurda pira de sacrificios.

Como narrar el horror

Estamos en la misma situación que un juez de instrucción que trata de reconstruir un crimen al que no ha asistido
Marc Bloch

«Rupay» fue posible de realizar gracias a una beca de investigación en humanidades financiada, paradojas del imperialismo y el progresismo intelectual, por la Fundación Rockefeller. Esta era una beca de investigación que duraba un año, pero por lo complejo del tema la investigación duró dos años; más las revisiones, discusiones y añadidos habría que agregarle otro año más al proceso creativo. El proceso de trabajo consistía en lo siguiente: una vez escogida la historia, Villar hacía la primera investigación de fuentes y documentos, lo que incluía la lectura del «Informe Final de la CVR», la revisión de prensa y revistas de la época más libros y testimonios que giraran alrededor de la historia escogida; en algunos casos (como el de Mamá Angélica) se viajaba a Huamanga para entrevistar y conversar con algunas personas que podían dar más luces o que eran parte de la historia seleccionada. Villar elaboraba un guión con todo este material, es decir *ficcionalizaba* documentos y hechos reales para que tuvieran un sentido narrativo y literario; este guión era revisado por Jesús Cossio, quien transformaba esta narrativa literaria en otra que siguiera la secuencialidad del cómic haciendo la planificación y dibujo a lápiz de cuadros y viñetas; este boceto luego era revisado por Lucho Rossell quien agregaba sus comentarios y críticas y que era quien daba el acabado final y el entintado a las viñetas. Todo eso era un proceso muy complejo, que a veces se prolongaba en larguísimas discusiones, pero cuyo resultado está a la vista. No hemos hecho una historieta *políticamente*

Figura 2: Página del capítulo de «Rupay» dedicado a la matanza de Lucanamarca de 1984.

Figura 3: La represión: del estadio de Huanta era casi imposible salir vivos.

correcta u *ONGera* ni un simple registro de hechos, sino que hemos creado una narrativa gráfica que es a la vez un documento y una ficción, un testimonio histórico y una creación literaria y artística.

Frente a una historia oficial de imágenes despedazadas, desgarradas e inconclusas, pretendemos con «Rupay» proponer una narrativa de la violencia que haga *visible* aquello que muchos sabían o recordaban, pero que nadie había registrado, filmado o fotografiado. Ante este vacío de documentos visuales quizás lo más importante para nosotros fueron las entrevistas y las fuentes orales (entre ellas algunas del valiosísimo material de testimonios recopilados por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación). Estos documentos nos parecían más valiosos porque eran los testimonios de la violencia vivida y retratada por personas de carne y hueso desde su vida cotidiana, desde sus sentimientos y particularidades. La creación de un registro gráfico, mediante el cómic, nos permitió convertir un discurso que era básicamente oral (y por lo tanto frágil de retener en la memoria y representar) en uno visual y escrito que nos pudiera ayudar a reconstruir y hacer accesible esta historia *invisible* aún para la gran mayoría de los peruanos.

¿Es posible que esta relectura visual/escrita nos traiga nuevas luces, reabra perspectivas ignoradas, una cabos sueltos, ilumine desde otro ángulo y otra mirada la violencia vivida? Creemos que sí, hay en el cómic y en sus imágenes (más cercanas a procesos cognitivos ligados a la imaginación, y por tanto a lo emotivo) un distanciamiento de lo racional (ligado más a los discursos escritos y/o abstractos) que es capaz de hacer que estas imágenes horrendas sobre la violencia toquen la carne y la subjetividad del lector de una manera que no lograría una película, una novela escrita o un estudio sociológico. Este distanciamiento hace que lo más terrible, cosas que serían intolerables y/o artificiales en cine u otro formato visual, sean absolutamente verosímiles y comprometedoras en el cómic. La idea de usar el dibujo y un formato más lejano a la *realidad*, pero a la vez riguroso en la representación de esta, hace posible que este distanciamiento pueda contarnos una historia que pe-

Figura 4: El costo de la «derrota del terrorismo»: seis fosas comunes han sido abiertas en Putis y se calcula en mil el número de enterrados en el cuartel Los Cabitos.

Figura 5: La investigación no se acabó con la publicación de «Rupay». He aquí una página del nuevo episodio dedicado a la ocupación de la embajada de Japón de 1996 de parte del MRTA.

netre con la sutileza, la fuerza y la profundidad con la que los sentimientos, la imaginación y los sueños penetran en nuestra vida.

De la historieta a la historia

No recuerdo cuando leí
mi primer cómic, pero sí recuerdo
con exactitud lo liberado y subversivo
que me sentí después
Edward Said

Comic book, *cartoon*, *tebeo*, *historieta*, *novela gráfica*, etc. Desde sus ingenuos e inocentes inicios a la actualidad la narrativa gráfica ha sido quizás el subgénero plástico/literario más popular y arriesgado entre los nuevos medios expresivos aparecidos en la era de la reproductibilidad técnica. Nacidas incluso antes de la aparición del cine, las primeras historias gráficas realizaron algo que ningún otro medio artístico podía lograr: narrar con claridad y coherencia una historia con imágenes, reuniendo en un solo formato lo visual y lo escrito. Aunque inicialmente el universo de la narrativa gráfica apelaba a la cultura *pop* y a un público juvenil, la reciente evolución del género ha complejizado más aún sus alcances: la entrega del premio Pulitzer a la historia cotidiana del holocausto judío relatada en los dos tomos «Maus» de Art Spiegelman demostró que el género renovaba tanto los límites de la plástica como los de la literatura.

Las recientes –aunque el término les parezca *snob* a algunos– *novelas gráficas* de Alan Moore demuestran que el análisis político, la literatura y la fantasía visual pueden convivir en un solo espacio (sobre todo en «From Hell», una fascinante y erudita exploración sobre los orígenes de la violencia y el poder en la Inglaterra del siglo XIX partiendo del presupuesto, sustentado en las últimas investigaciones sobre el tema, que Jack el destripador era un importante miembro del Estado y la corte victoriana).

Asimismo la capacidad de memoria y denuncia del género a partir de la subjetividad se puede ver en obras como el desgarrador manga «Gen» de Keiji Nakazawa, que partiendo de la reconstrucción de la vida cotidiana de

un niño de Hiroshima, antes y después del bombardeo atómico, logra hacer un descarnado pero cotidiano, extraordinario pero intimista relato histórico y crítico.

Algo similar ocurre con las crónicas periodísticas y autobiográficas en formato cómic de Joe Sacco, quien ha publicado excelentes historietas que son a la vez reportajes, diarios de viaje y documentos sobre los conflictos armados en Iraq, Bosnia y Palestina. Tengo que reconocer que sin la lectura, sobre todo, de los dos últimos autores mencionados «Rupay» no hubiera podido ser imaginado; más allá de lo *Artístico* y lo *Literario* (así con mayúscula) Nakazawa y Sacco saben cómo hacer que la realidad conmueva, comprometa y vaya más allá, sin negarlo eso sí, del goce estético. ¿Podríamos llamar a esto una nueva sensibilidad política?

De lo fantástico a lo político, de lo imaginario a lo real, de la historieta a la historia, el cómic contemporáneo tiene así un amplio campo de expresión que trasciende el mundo infantil-juvenil al cual se le ha querido reducir. «Los historietistas pueden darte profundidades internas de la siquis humana que tú no podrías experimentar bajo otra forma. Los escritores pueden hacerlo, pero no puedo ver la imagen, tengo que imaginarla. Algunos cineastas pueden hacerlo, pero ellos tienen las cámaras, los técnicos y las luces no depende de ellos mismos. [...] Los historietistas agregan al poder de la visión aquel del pensamiento cognitivo. El ojo tiene su propia red nerviosa, su propia habilidad para organizar el material» (Ron Turner: «History of Underground Comics»).

Figura 6: Los conquistadores le ofrecen una Bibla al Inca Atahualpa en una ilustración de Guamán Poma de Ayala.

Pero quizás lo más provocador de la narrativa gráfica es que además de poder ser una compleja forma de conocimiento e interpretación de la realidad, sigue siendo un *chiste*, es decir una literatura para adolescentes y jóvenes, para la gente de la calle y los poco *letrados*. A pesar de ser un arte relativamente nuevo, su lectura es de fácil acceso a un público juvenil y también *no especializado* que invadido por la cultura audiovisual ya no puede procesar información, ni concebir su vida, sin imágenes. Esta inquietante vocación *democrática* (un elitista la llamaría *populista*) de la

Figura 7: Tabla de Sorhua.

historieta fue la que nos convenció que un relato gráfico podría ser uno de los mejores medios para narrar y difundir a un público verdaderamente amplio y masivo, sobre todo juvenil y adolescente, una historia de la violencia política vivida en los últimos años. El formato de la historieta, al reunir lo letrado y lo visual, está más cerca a la dinámica de una cultura popular cuyos discursos orales y visuales son mucho más atractivos e influyentes que sus discursos letrados.

La letra con imagen entra

La imagen es la causa secreta de la historia
Lezama Lima

En Perú la imagen ha estado inexorablemente unida a nuestra historia. El poder colonial letrado dominó a un país y a una cultura básicamente oral y visual. La anécdota histórica entre el Inca Atahualpa y los conquistadores que le ofrecen una «Biblia» que arroja al suelo es considerada el inicio de este desencuentro entre letra e imagen (figura 6). Pero en la resistencia cultural y creativa de nuestro pueblo hubo otras formas de hacer historia y memoria, de reunir lo letrado con lo visual, de construir íconos y saberes. Quizás el precursor más importante en crear un lenguaje visual/escrito alternativo fue Guamán Poma de Ayala, el cronista indomestizo que algunos consideran como el primer *historietista* latinoamericano por sus famosas *killkas* e ilustraciones que acompañaban su celebérrima «Nueva corónica y buen gobierno». Cuando uno observa atentamente las *killkas* de Guamán Poma puede ver en las imágenes cosas que el discurso letrado *no se atreve* a decir. Sus imágenes más que una *ilustración* del discurso escrito son un complemento, a veces cuestionador, de estos, como si en la *inconciencia* de la creación artística Guamán Poma se atreviera a decir cosas que la *racionalidad* de lo escrito no le permitiera.

Pero no solo tenemos a Guamán Poma. Si queremos leer una historia alternativa y de las clases populares en Perú tendríamos que recurrir sin duda a nuestro riquísimo y variado arte popular; desde los pintores murales andinos

Figuras 8 y **9**: Carteles al estilo historietístico de Jesús Ruiz Durand.

que realizaban verdaderas secuencias narrativas visuales en iglesias y conventos, a los refinados artistas de mates burilados también capaces de narrar eventos en secuencia, es decir, a la manera de las historietas. Esta imaginación visual persiste desde la colonia hasta la actualidad en el arte popular peruano, ¿qué es el retablo popular ayacuchano sino una narración en secuencias espaciales y temporales, qué son las *tablas de Sarhua* sino narraciones visuales donde lo letrado y visual se unen para contar una historia?

Cuando hacíamos «Rupay» tratamos de tener en cuenta esta presencia de narrativas visuales secuenciales (que según Eisner es la característica esencial de la historieta) en el arte popular peruano, e inclusive usamos algunas de sus obras como viñetas intercaladas dentro de la historieta. Y es que solo en las creaciones de estos centenares de artistas anónimos de Perú hemos podido encontrar una lectura muy distinta a las que nos daban los libros de texto emitidos por los centros de poder criollos y oligárquicos y también una propuesta estética mucho más crítica y arriesgada que la mayoría del arte contemporáneo y moderno de nuestro país. Hay en estos artistas y en sus obras una creativa –y a la vez contestataria– narrativa popular que podía convivir perfectamente con este lenguaje aparentemente *importado* de la historieta.

En la década del setenta el artista de *op* y *pop art* de origen andino Jesús Ruiz Durand intentó hacer desde las artes plásticas formales un primer acercamiento entre la historieta y el arte político y popular; sus fabulosos carteles pa-

Figura 10: Pintura campesina del proyecto Yuyarisum.

ra la *revolución peruana* del militar reformista y nacionalista Juan Velasco Alvarado confirmaron que ese maridaje era posible, ya que en medio del arte óptico y de las variantes *pop*, asomaban viñetas a lo Liechtenstein, donde campesinos elogiaban la reforma agraria (figuras 8 y 9). Estas viñetas tenían la singularidad de un tratamiento cromático muy andino y de colores encendidos, pero quizás Ruiz Durand y todo su cosmopolitismo nacionalista no hacía más que responder a algo que ya existía en nuestras clases populares. La historieta siempre ha sido leída en estos ambientes y eso lo demuestra el fabuloso Archivo de Pintura Campesina de la Universidad San Marcos (http://www.ccsm-unmsm.edu.pe/arte/pintura.htm) que guarda creaciones realizadas en los últimos treinta años por campesinos peruanos; la presencia de recursos del cómic, como globos, onomatopeyas, paneles secuenciales, demuestran que hay un conocimiento no solo intuitivo sino también real del género en el campo y en las periferias de nuestras ciudades sobrepobladas por campesinos y proletas.

El proyecto Yuyarisum (http://yuyarisun.rcp.net.pe/index.htm) fue también una decisiva motivación en la creación de «Rupay». Originalmente creados para concursos de dibujo e historieta campesina, Yuyarisum está concentrado en el tema de la violencia política y la memoria visual de esta. Algunos de los más poderosos testimonios

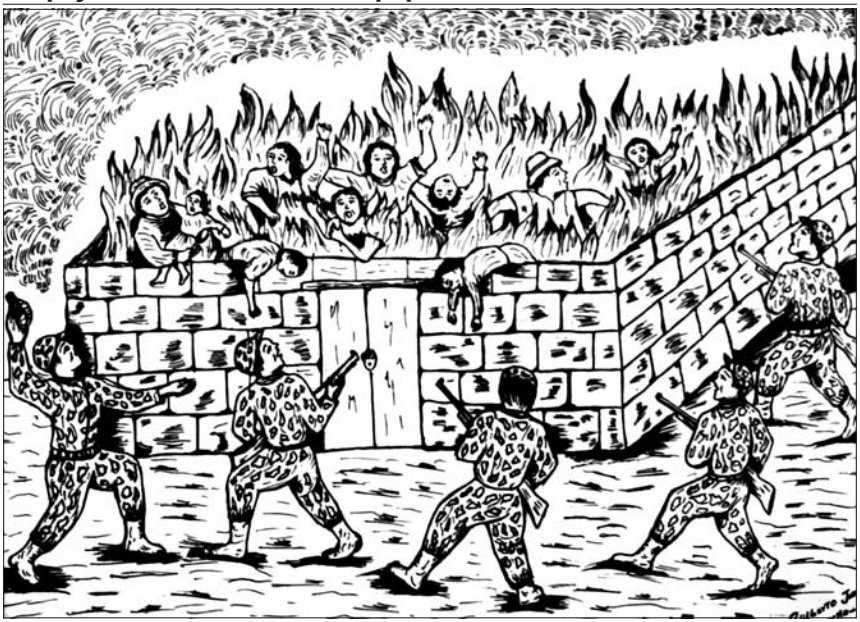


Figura 11: La violencia de la represión en un cuadro de Edilberto Jiménez.

sobre la guerra interna los he leído en estas historietas, algunas de torpe realización técnica, pero siempre trascendiendo aquella *frivolidad* en la que muchas veces cae el *arte* contemporáneo, lo que los convierten en documentos de primera mano sobre la violencia política. Mención aparte y muy especial merece el trabajo visual del antropólogo ayacuchano Edilberto Jiménez, uno de los artistas populares y retablistas más innovadores de Perú, y que se dedicó durante varios años al trabajo de campo de recoger testimonios sobre la época de la violencia e ilustrarlos metódicamente en viñetas de poderosa intensidad y denuncia (figura 11); su libro «Chungui: violencia y trazos de memoria», ha sido una de las mayores influencias a la hora de hacer «Rupay», tanto como Nakazawa o Sacco.

¿Para quién se escribe la historia? La histori(et)a y lo popular

El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza solo es inherente al historiador que esté penetrado por lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer
Walter Benjamin

La pregunta de ¿para quién se escribe la historia? sigue siendo provocadora e incómoda. Recuerdo habérsela hecho a un respetado y ex marxista historiador académico de mi país (quizás es *respetado* por ex marxista) y su respuesta fue más una *acusación* que una crítica:

«eres un clasista». Quizás para este historiador cuestionarse el para quién se escribe sea inútil (mientras haya vacas sagradas dentro de la Academia que lo celebren), pero para los que queremos ver que la historia trascienda los libros y se vuelva parte de un conocimiento y si fuera posible de una acción política la pregunta es esencial. Una pregunta ardiente y de clase, sin duda, pero solo los cínicos le tienen miedo a que el conocimiento se vuelva praxis y se vuelva masa. Y que esta pregunta y todo el tema de la violencia sigan *ardiendo* en nuestro país fue lo que nos llevó a escoger el título de nuestra historieta. «Rupay» es una palabra quechua de una gran riqueza semántica, originalmente significa *calor* o *ardor*, pero por extensión puede significar cualquier fuente de calor, desde una fogata hasta la luz del sol de una tarde de verano hasta el fuego que consume a todo un pueblo.

«Rupay» es un proyecto inconcluso y que se puede ir perfeccionando, ampliando y corrigiendo con el tiempo. Se ven los primeros años del conflicto interno, quizás los más decisivos para entender todo lo que viene después, pero deja en suspenso la lectura de los quince años restantes. Debido a la complejidad del tema, la multiplicidad de historias y testimonios, de archivos y puntos de vista, creemos que no hay *una verdad absoluta* sobre el tema y que nuestra versión es una versión más, de las muchas que deberían aparecer si es que queremos mantener una *memoria viva* y por supuesto cuestionadora de las *verdades oficiales*.

Lo que buscamos con una historieta como «Rupay» es hacer que la historia y el tema de la memoria salgan de la esfera *burguesa* y puedan ser discutidos a nivel popular y de masas. Y es que una historieta sobre la violencia busca no solo cuestionar el uso de las imágenes que se dieron en el *tiempo del miedo*, sino también darles un nuevo contexto, recolocarlas y transformarlas dándoles nuevas lecturas. Hacer aparecer imágenes que nadie ha visto o solo se ha *escuchado* hablar. Desenterrar cadáveres y crímenes. Reconstruir sobre lo oculto e ir más allá de las sospechas. Rescatar las imágenes que desde el arte popular las mismas víctimas y los sectores subalternos han ido construyendo sobre la violencia. Este es por lo tanto un primer intento por recuperar, a partir de la cultura de la imagen, aquello que la cultura letrada y las imágenes hegemónicas de los grandes medios han ocultado. En construir nuevas imágenes no solo para las víctimas, sino con las víctimas estaría el próximo paso. La memoria y la historia han de volverse más que una pregunta y las respuestas han de pasar a la acción.

Bibliografía

Caretas: «La verdad sobre el espanto», dossier fotográfico.

Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo: «Violencia política en el Perú: 1980-1988, Desco, Lima, 1989.

Colectivo Yuyarisum: «Rescate por la memoria», Ayacucho, 2004.

Comisión de la Verdad y Reconciliación: «Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación», Lima, 2003.

–: «Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación», Lima, 2003.

–: «Yuyanapaq para recordar», Lima, 2003.

Jiménez, Edilberto: «Chungui. Violencia y trazos de memoria», Comisedh, Lima, 2005.

Nakazawa,Keiji: «Gen», Conrad Editora, São Paulo, 2003.

Sacco, Joe: «Palestina. En la franja de Gaza», Planeta, Barcelona, 2004.

Spiegelman, Art: «Maus», Emecé, Buenos Aires, 1998.

Costumbrismo y cubanidad en la historieta «José Dolores. La creación criolla»

Jorge L. Catalá Carrasco
Estudiante de doctorado, The University of Nottingham, Reino Unido

Resumen

Entre 1936 y 1939, Rafael Fornés (1917-2005) publicó la historieta «José Dolores. La creación criolla» en el suplemento Revista Rosa *del periódico* El Avance Criollo*. Fornés desarrolló en «José Dolores» una de las primeras historietas costumbristas conocidas en la historia de la historieta en Cuba. A través del día a día de estos personajes nos podemos aproximar a la vida de las clases humildes en el espacio urbano, con especial atención al protagonismo del negro. «José Dolores» demuestra ser una manifestación relevante de cubanidad y uno de los primeros ejemplos de historieta cubana en su historia, dentro de un mercado muy controlado por los sindicatos norteamericanos.*

Abstract

Between 1936 and 1939, Rafael Fornés (1917-2005) published the historieta *«José Dolores. La creación criolla» within the supplement* Revista Rosa *in the newspaper* El Avance Criollo*. Fornés developed in «José Dolores» one of the first known historietas costumbristas in the history of comics in Cuba. Throughout the everyday characters of this comic one can approach daily life in urban low-income Cuban society, with special attention to the prominence of black people. «José Dolores» proves to be a relevant manifestation of cubanity (*cubanidad*) and one of the first examples of Cuban comics in the history of the medium, within a market highly controlled by the American Syndicates.*

En la larga tradición de la historieta cubana posiblemente no ha habido un caso más excéntrico que el olvido sistemático a la obra del historietista Rafael Fornés (1917-2005). Sin duda uno de los referentes esenciales del medio en la isla, que inaugura su producción con la que podría considerarse la primera historieta costumbrista[1] de la que tenemos constancia en Cuba: «José Dolores. La creación criolla», publicada en el suplemento *Revista Rosa* del diario *El Avance Criollo* de 1936 a 1939[2].

Fornés, en una entrevista para la revista *Signos* (enero-agosto 1975) reproducida años después en la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, confesaba la influencia que tuvo en su decisión de ser dibujante la obra del caricaturista Mario Kuchilán Sol[3] para las páginas de *El País*. Los grabados de Kuchilán ilustraban sucesos de la página roja y el joven aprendiz de dibujante quedó fascinado por la fuerza de las imágenes, por su condensación temática y poder comunicativo: «Trasladar al lector que ahora leía el periódico, y poderle hacer ver y ser testigo

presencial de aquella tragedia o de aquel accidente mortal, que horas antes había ocurrido, y ahora comentaba la ciudad. No concebí otra forma de realizarme: me haría dibujante» (Fornés, 2002:192). El nombre de la historieta –«José Dolores»– provenía de un tal King-Kong «que así le decían a un esbelto y apuesto negro que era personaje de la playa de Viriato, por aquellos años» (*Op. cit.*:194).

En 1936 Fornés contaba con 19 años y entró en nómina del periódico *El Avance Criollo*, donde publicaría desde septiembre de ese año hasta 1939 la historieta «José Dolores», que aparecería en la *Revista Rosa*, suplemento sabatino del diario. La dirección del periódico decidió prescindir de la historieta en 1939, así como de la *Revista Rosa* por completo, para incluir un plan de rifas: «Le adicionaban a cada ejemplar del diario un sobre cerrado con un cupón numerado. […] Yo, había sido cesanteado» (Fornés, 2002:200).

Esta temprana obra del autor demuestra su experimentación en el medio de la historieta. Desde el punto de vista formal, «José Dolores» es una obra rudimentaria en la integración de texto e imagen. El uso del globo o bocadillo[4] que contiene los pensamientos o los diálogos de los personajes es un recurso que ya estaba asimilado y se aplicaba de manera habitual. Sin embargo, autores como Harold Foster destacaron por su preciosismo en las viñetas, verdaderos pequeños cuadros de cuidada factura gráfica en «Prince Valiant» (1937) o «Tarzan» (1929) que presentaban ausencia de bocadillos. Al respecto, Fornés declara lo siguiente: «Jamás utilicé el globo en "José Dolores", ni el formato de los cuadros característicos de la historieta norteamericana. Yo atribuyo esto a que jamás me había sentido inclinado a hacer historietas» (Fornés, 2002:194). Es por lo tanto una historieta que no comulga con el patrón característico de viñetas o cuadros e integración de texto e imagen a través de globos.

Pese a lo anterior, hay una característica (que revela la evolución artística de nuestro autor) que llama poderosamente la atención: su trabajo de relaboración y adaptación de las obras a lo largo de los años. Ya fuera por razones ajenas al propio autor (pérdida de originales) o por una aguda preocupación que con los años le asaltó por recuperar su obra, el hecho es que Fornés recompuso gran parte de su producción, actualizando en algunos casos el lenguaje de la historieta que presentaban los originales. En el caso concreto de «José Dolores», Fornés confiesa que: «Yo, en *Avance*, había tenido la preocupación de recoger aquellos grabados una vez usados, y de guardarlos en mi casa. […] Yo ni siquiera había guardado aquellos grabados desde el inicio de mi producción en *Avance*, sino desde un día que se me ocurrió que podía darle un uso posterior a aquello que estaba haciendo» (Fornés, 2002:201).

Esta labor de rescate que realizó el autor permite al investigador, en la actualidad, comprobar una evolución en el aspecto formal y estético de la misma, si comparamos los ejemplos reproducidos en la revista *Signos* de 1975, con los recogidos en el reciente libro recopilatorio de 2006 «Sabino. La sabiduría en el humor gráfico de Rafael Fornés»[5].

La historieta presenta una estructura de 4 o 5 viñetas (sin límites concretos

entre las mismas, esto es, sin líneas a modo de *cuadro*) que desarrollan una pequeña historia costumbrista en la que se introduce un elemento humorístico que suele aparecer al final de la historieta a modo de giro inesperado. Abundan los golpes y porrazos dándole un carácter eminentemente dinámico. Fornés hace buen uso de los elementos cinéticos para expresar los movimientos de los personajes. Los elementos cinéticos son las líneas que acompañan el movimiento de alguna parte del cuerpo, para indicar precisamente la trayectoria del movimiento.

Suelen poblar las historietas numerosos personajes, aunque los principales serían tres: Panchón (un gallego panzudo, bajito, calvo y con bigote), Bembeta (un negro flaco, desgarbado, con labios exageradamente grandes y sombrero típico Panamá de ala ancha medio roto) y José Dolores (un corpulento negro, bien parecido y con sombrero Panamá de ala corta para distinguirlo más aún de Bembeta). En alguna historieta aparece el hijo de Bembeta, Bataclán o el hermano de José Dolores, Candela, que trabaja vendiendo lotería. También nos encontramos con la esposa de Bembeta o con la mujer de Pachón, aunque como ya hemos dicho, el trío inicial lleva el protagonismo de las historietas en su mayoría.

En «José Dolores» cabría señalar dos aspectos que complementan la estética costumbrista a la que hemos aludido al principio: el protagonismo del *negro* y la oralidad del lenguaje. Estos dos aspectos, incluidos dentro del enfoque costumbrista, apuntan hacia una búsqueda de la cubanidad en el medio de la historieta. La cubanidad, esto es, el reconocimiento de lo propiamente cubano que se vincula con una identidad nacional, comienza a ser tema de debate a principios del siglo XIX, con la ocupación francesa de España en 1808 por parte de Napoleón y la fidelidad a la Corona que mantuvo la isla, cuando la mayoría de las colonias españolas en América aprovecharon la oportunidad para conseguir su independencia. Los cubanos criollos rechazaron el separatismo y acallaron las voces discordantes, representadas por Félix Varela y José Antonio Saco (Kapcia, 2005:28).

Más adelante prestaremos atención a la obra de dos artistas (Landaluce y Castelao) que, en las artes visuales, elaboraron un discurso costumbrista en la isla, destacándose como referentes en su aproximación a la realidad cubana a través del cuadro de costumbres. Pero, detengámonos por un momento en el movimiento artístico costumbrista (con especial atención a la literatura) y su desarrollo en Cuba. Para marcar sus inicios podemos tomar como aproximada la fecha que apunta Day Corbitt «Costumbrismo became a movement in Cuba about 1830» (Day Corbitt, 1950:41). La misma investigadora señala el año 1875 como el momento en que el género empieza a declinar, aunque la influencia de su aproximación estética se prolongará de una u otra forma hasta bien entrado el siglo XX como apunta Kapcia (2005:99). Con unos orígenes en el movimiento español y arraigado en una noción idílica de la naturaleza a la manera romántica, el costumbrismo retrató escenas de la vida rural cubana o situó narraciones realistas en un espacio rural (*Op. cit.*:46). La nómina de escritores costumbristas incluye a personalidades como Cirilo Villaverde, quien en 1847 en la introducción al pri-

mer libro de artículos de José María Cárdenas y Rodríguez[6] reclamaba un mayor tratamiento de lo cubano a través del *cuadro de costumbres* (Day Corbitt, 1950:41), anunciando la primera manifestación de un nacionalismo cultural cubano que pronto se traduciría en una búsqueda de la cubanidad (Kapcia, 2005:46). Otros autores que desarrollaron el enfoque costumbrista fueron Anselmo Suárez y Romero, José Ramón Betancourt, José Victoriano Betancourt, José María de Cárdenas y Rodríguez o Juan Francisco Valerio, entre otros.

Respecto al componente costumbrista de la historieta, hay que recordar la obra gráfica del vasco Víctor Patricio de Landaluce (Bilbao, 1828-La Habana, 1889) en la segunda mitad del siglo XIX y sobretodo, la presencia[7] del gallego Alfonso Rodríguez Castelao[8], que visitó Cuba en 1938 en plena búsqueda de apoyos en pro de la causa republicana española contra las tropas rebeldes del general Franco. Ambos artistas suponen el exponente más claro de costumbrismo gráfico aparecido en prensa. Landaluce, cuya presencia en Cuba no se sabe con seguridad si comienza en 1850 o 1862, es una figura fundamental de las artes gráficas. Demostró su maestría en los dibujos caricaturescos que impregnaron diversas revistas satíricas de la época como *Don Junípero*, *El Moro Muza* o *La Charanga*[9]. Además de su aportación a la prensa satírica del momento, Landaluce firmaría los dibujos que aparecerían en el álbum de 1852 «Los cubanos pintados por sí mismos. Colección de tipos cubanos». Dicha obra contenía 39 artículos escritos por algunos de los mejores costumbristas de la época como Cárdenas, José Victoriano Betancourt, Manuel Costales y Manuel Zequeira (Day Corbitt, 1950:43).

En un artículo de 1933 W. S. Hendrix analizó los orígenes de las colecciones de cuadros de costumbres, que incluían textos de diversos autores a la manera del mencionado «Los cubanos pintados por sí mismos». Hendrix remonta esa idea al libro «Le Livre des cent-et-un», publicado en París (1831-1834). No todos los artículos de esta vasta obra (15 volúmenes) fueron costumbristas, ni tampoco contenía ilustraciones, pero Hendrix lanza la idea de que esta obra, conocida por la mayoría de escritores europeos de la época, «was the inspiration for the first known nineteenth-century collection of genuine type studies, which was printed in London in book form in 1840 and 1841. The title of this book is "Heads of the People or Portraits of the English". There are illustrations by Kenny Meadows» (Hendrix, 1933:211 y 212).

Casi de manera coetánea apareció la traducción al francés –«Les anglais peints par eux-mêmes»– que se publicó en forma seriada en 1840-1841. Al mismo tiempo, aparece la versión francesa «Les français peints par eux-mêmes» y apenas dos años después la primera colección de este tipo en España: «Los españoles pintados por sí mismos» (1843-1844). Siguiendo la estela de dichas publicaciones aparecen «Los valencianos pintados por sí mismos» (1859), «Los mejicanos pintados por sí mismos» (1854), «Las españolas pintadas por los españoles» (1871-1872), «Los hombres españoles, americanos y lusitanos, pintados por sí mismos» (alrededor de 1881). El artículo de Hendrix da buena muestra de la popularidad

de las *colecciones de tipos* de carácter costumbrista y permite afirmar que la obra publicada en 1852 en Cuba, ilustrada por Landaluce, fue una adaptación a la realidad cubana, que en sus versiones anteriores había gozado de enorme éxito en Europa.

A efectos de nuestra comparativa con la obra de Fornés nos interesa más centrar nuestra atención en la producción de Landaluce en la revista *Don Junípero*. Landaluce es editor de la mencionada revista que se publicó de 1864 a 1867 y, teniendo en cuenta el análisis de la misma realizado por Reinaldo Sánchez[10], cabe destacar que la manera de abordar el costumbrismo refleja una vinculación con las elites de la sociedad cubana. La presencia de tipología negra es muy limitada, lo cual difiere enormemente de la historieta de Fornés «José Dolores», donde los personajes negros son mayoría y ostentan el protagonismo. Sánchez apunta la paradoja de que Landaluce fuera quien registrara a través de sus pinceles aspectos relevantes de la realidad afrocubana como *la mulata de rumbo*, *los negros curros* y *el cimarrón*, pese a reflejar una concepción arquetípica y limitada en las páginas de *Don Junípero*.

Otro elemento interesante es la progresiva cubanización lingüística que se produce en la revista de Landaluce que, como señala Sánchez, apunta hacia una búsqueda de la cubanidad y su reconocimiento: «La contribución de Don Junípero al proceso de cubanización lingüística es el resultado de una nueva luz con que esos fenómenos eran considerados, denotando no ya un acendrado españolismo, sino un incipiente cubanismo» (Sánchez 1990:762). Esta cubanización lingüística entronca directamente con la oralidad que presenta la historieta de Fornés, plagada de expresiones coloquiales, frases hechas y con la particularidad de plasmar en la escritura el habla de la calle, con sus peculiaridades fonéticas y léxicas.

Por otro lado, la presencia[11] en la isla del intelectual gallego Alfonso Castelao se convirtió en un fenómeno de gran repercusión mediática a tenor de las numerosas conferencias que dictó, la publicación de sus dibujos en el periódico *Noticias de Hoy*, sus dos viajes que recorrieron toda la isla y en definitiva su participación activa en las elecciones que se celebraron en el Centro Gallego de La Habana. Castelao hizo campaña a favor del partido progresista –Hermandad Gallega– frente a los dos partidos de ideología falangista –Afirmación y Defensa Social (Neira, 1988:29). La mayor parte de la prensa recogió en sus páginas la inminente llegada del artista español, días antes de que se produjera[12].

Respecto a la proyección de otras artes en la década del treinta en Cuba, cabe destacar en narrativa la publicación de la primera antología cuentística en la isla –«Cuentos contemporáneos»– recopilada por Federico de Ibarzábal en 1937. Debemos reseñar también la obra de Carlos Montenegro –«Hombres sin mujer»– publicada de manera seriada en 1937 y luego editada en formato libro en 1938 y publicada en México. Una obra dura, que trata sobre el homoerotismo en la vida carcelaria cubana. El propio Montenegro, con un pasado presidiario, conocía en detalle la realidad de la que estaba hablando. Un texto en el que además de enfatizar un realismo social de gran crudeza, la presencia del negro tiene un marcado protago-

nismo en el personaje de Pascasio, un recluso que se enamora de Andrés, un joven criollo que también cumple condena en el penal. «Hombres sin mujer» representa esa influencia francesa y norteamericana en el relato corto, que discurría por las formas del naturalismo, pero con un sustrato costumbrista (Kapcia, 2005:99).

En pintura se trabaja en la fusión de una crítica social con formas del futurismo, como lo haría Marcelo Pogolotti con su obra «Paisaje cubano» (1933). Ahora bien, los autores que trabajaron esta dinámica con más éxito serían Wilfredo Lam y René Portocarrero, ya fuera a través del cubismo y el surrealismo en el caso de Lam o mediante el uso expresionista del color como hiciera Portocarrero. Además de dichas experimentaciones, cabe reseñar el reconocimiento del tema del *negro* con un tratamiento más común (Kapcia, 2005:100).

Para darse cuenta de la importancia de Castelao específicamente en el medio de la historieta y el humor gráfico, Gerardo Álvarez Gallego elogió, en un artículo de septiembre de 1939 para la revista cubana *Nosotros*, la importancia del artista gallego como el verdadero renovador de la caricatura española, introduciendo la temática de tono social o costumbrista: «Castelao es el introductor en España de las dos direcciones más acusadas de la caricatura moderna: el fondo social y la simplicidad expresiva» (Neira, 1988:103). Por lo tanto, teniendo en cuenta la repercusión de Castelao en la caricatura española desde principios del siglo XX (en 1910 participa en la III Exposición Nacional de Humoristas), podríamos aventurar que Fornés conocía la obra de Castelao y que durante su estancia en Cuba ejerció algún tipo de influencia en el autor cubano.

El protagonismo del *negro*, que anticipábamos como componente esencial de «José Dolores», fue también una de las temáticas que trabajó Castelao durante su estancia en Cuba. Como recoge Xosé Neira Vilas, fue en 1970 cuando se reciben en Cuba, por envío de la esposa del difunto Castelao, un conjunto de dibujos con firma de 1939 («Dibuxos de negros») en los que el artista reflejó diversas escenas costumbristas cubanas, como desfiles de comparsas por las calles (por la coincidencia del carnaval en las fechas de su visita a la isla), conjuntos de músicos y uno dedicado a la figura del *lotero*[13]. Resulta interesante subrayar que una de las historietas de «José Dolores» tiene precisamente como protagonista a un *lotero*. De esta forma se combina el costumbrismo con el protagonismo del negro.

En dicha historieta, del 22 de octubre de 1938 (figura 1), aparece el hermano de José Dolores, Candela, vendiendo lotería a gritos en la calle. En ese momento Bembeta y Panchón se dan cuenta de que Candela está pregonando los números que han sido premiados ese mismo día. Se acercan a Candela y le compran los números, mientras se van acercando más personas atraídas por el negocio redondo que es comprar números ya premiados. Al poco se forma un tumulto del que tienen que salir corriendo Bembeta y Pachón con los números premiados. Cuando se encuentran con José Dolores, este se ríe de ellos y les dice que su hermano hace siempre el mismo truco y en el tumulto de gente da el cambiazo por un número viejo. En el último cuadro Pachón y Bembeta, exte-

Sábado, 22 de Octubre de 1938
REVISTA ROSA
Página 7
108
José Dolores de Rafael Fornés Collado
"LA CREACIÓN - CRIOLLA"
¡YO NO CONOCO A NAIDEA! ¡¡¡VENGA E'GUANO PA'CÁ!
¡YA SE FORMÓ!...¡NO ARREBATEN CABALLERO, HAY BILLETE PARA TO'!
¡COCHA', PANCHÓN, CANDELA 'TÁ PREGONANDO E' GORDO QUE AHORA MISMO ACABAN DE CANTA' PO'LA RADIO!!
¡¡¡HUYE, PENÍNSULA', ...YA NO HICÍMO RICO!!!
¡J. DOLORE, AHÍ TÁ TU HEMANO CANDELA, QUE HA VENDÍO E' PREMIO GORDO DEPUÉ QUE HA SALÍO!!!
—NON LE DÍGAS QUE NOSOTROS COMPRAMUS!
¡NO SEA BERRACO, BEMBA, ESO E' TRUCO QUE HACE CANDELA TO' LO' SORTEO. CANTA E' NÚMERO QUE YA SALIÓ Y EN E' ARREBATO DA OTRO VIEJO!!
¡¡¡...Y AHORA... QUE ME COJAN!!!

Figura 1.

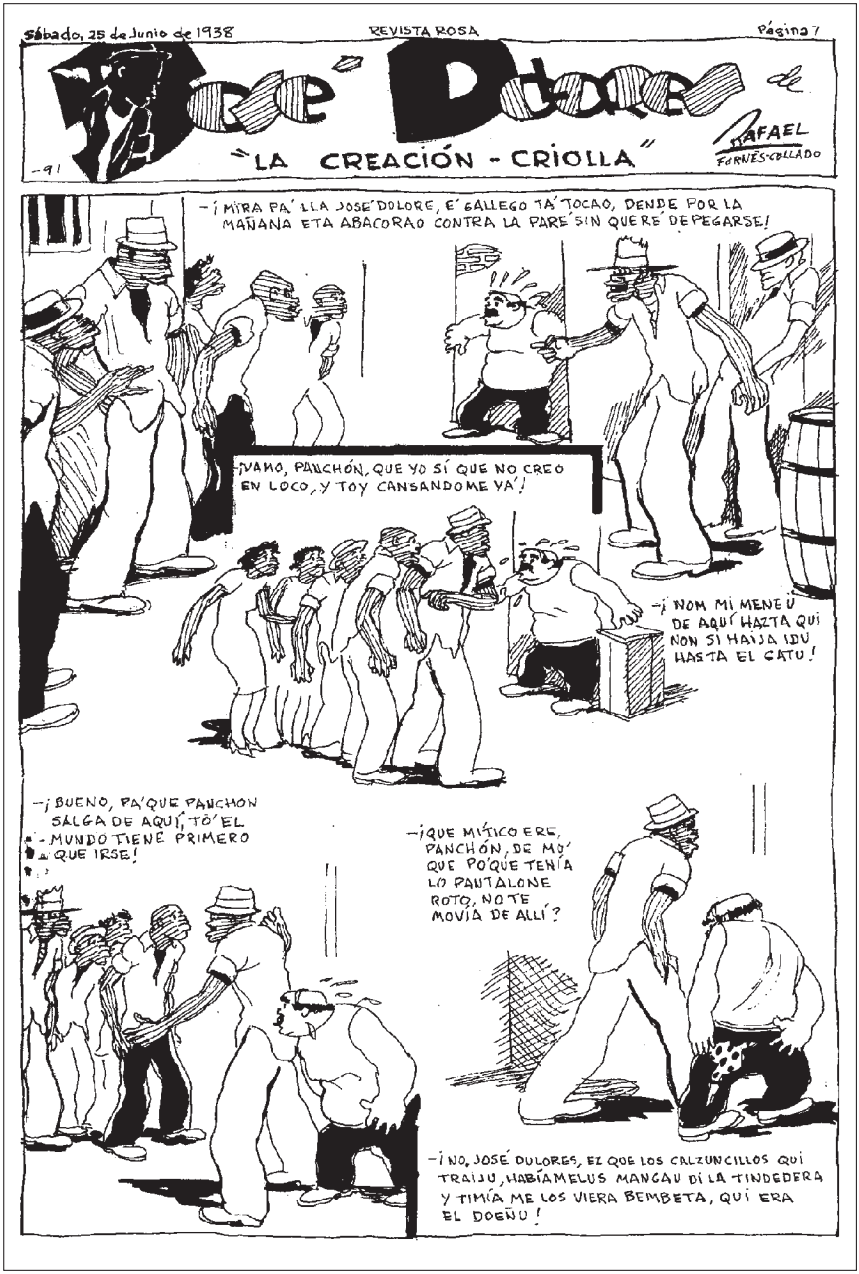

Sábado, 25 de Junio de 1938
REVISTA ROSA
Página 7
Pepe Dolores
"LA CREACIÓN - CRIOLLA"
RAFAEL FORNÉS-COLLADO
-¡MIRA PA' LLA JOSÉ DOLORE, E' GALLEGO TA' TOCAO, DENDE POR LA MAÑANA ETA ABACORAO CONTRA LA PARE SIN QUERE DEPEGARSE!
¡VAMO, PANCHÓN, QUE YO SÍ QUE NO CREO EN LOCO, Y TOY CANSANDOME YA'!
-¡NOM MI MENE Ú DE AQUÍ HAZTA QUI NON SI HAIJA IDU HASTA EL CATU!
-¡BUENO, PA'QUE PANCHON SÁLGA DE AQUÍ, TÓ'EL MUNDO TIENE PRIMERO QUE IRSE!
-¡QUE MÍTICO ERE, PANCHÓN, DE MÓ' QUE PO'QUE TENÍA LO PANTALONE ROTO, NO TE MOVÍA DE ALLÍ?
-¡NO, JOSÉ DOLORES, EZ QUE LOS CALZUNCILLOS QUI TRAIJU, HABÍAMELUS MANGAU DI LA TINDEDERA Y TIMÍA ME LOS VIERA BEMBETA, QUÍ ERA EL DOEÑU!

Figura 2.

nuados de la carrera y enfadados, ven como Candela se escapa corriendo de una turba de *compradores* que se pelea por el número *premiado*.

En relación a la oralidad del lenguaje, que relaciona esta historieta con la obra de Landaluce en *Don Junípero*, hay multitud de ejemplos y no cabe duda de que es un elemento fundamental de la historieta. No en vano la gran mayoría de los efectos cómicos provienen de los propios diálogos, con lo que se aprecia una subordinación del dibujo al texto, característica común en estos años. Posteriormente, con la influencia de la línea sintética del rumano Saul Steinberg, el dibujo pasará a ser el protagonista y la experimentación gráfica llevará a la casi total ausencia de texto, como se puede apreciar en la producción de vanguardia de *El Pitirre* (1960). Fornés sería el director de esta revista que evidenció la propuesta más renovadora del humor gráfico cubano de la década del sesenta.

Figura 3.

En todas las historietas de «José Dolores» se pueden identificar numerosos rasgos lingüísticos del habla cubana como las apócopes de [r] o [s] como en *José Dolore*, *pantalone*, *enredá*, *tenemo*, *vendé*, *resolvé*. También se dan abundantes casos de síncopa, especialmente la [d] intervocálica como en *pasao* por pasado o *embalao* por embalado, y sucesivamente en varios casos más como *cuidaíto*, *recao*, *descarao*. Se dan casos de unión de palabras en el discurso escrito en virtud de la imitación del habla como en la expresión *¡no puede ser!* que se escribe en la historieta como *¡no pue´se´!*. En este ejemplo vemos algunos de los fenómenos descritos: «–¡Mira pa´lla José Dolore, e´ gallego ta´tocao, dende por la mañana eta abacorao contra la pare´ sin quere´ depegarse!» (25 junio de 1938).

Por otro lado, cuando el que habla es Panchón (también referido como *gallego*, *gaito*, *vicaíno*, *península*) o su esposa, Fornés marca su habla como propia de la variedad peninsular del español. Los rasgos son muy marcados y se exageran tal y como un cubano entiende que suena el español de la península. En el siguiente ejemplo, podemos comprobar la diferencia en la oralidad del lenguaje entre José Dolores y Panchón:

«–¡Que mítico ere, Panchón, de mo' que po'que tenía lo pantalone roto, no te movía de allí?»

«–No, José Dolores, ez que los calzoncillos qui traiju, habíamelus man-

Figura 4.

gau di la tindedera y timía me los viera Bembeta, qui era el doeñu!» (28 de junio de 1938; figura 2).

Lo mismo ocurre cuando es la mujer de Pachón la que habla: «–¡Non pillizquez, Bembeta! Non vez que zta' al llegar Panchón y poede pescarte. ¡Que te ztés quieto, mureno!» (plancha 57, sin fecha, probablemente 30 de octubre de 1937; figura 3). Por tanto las diferencias en el habla de estos cubanos y peninsulares ficticios están claramente marcadas y ofrecen al lector un fresco del uso coloquial del español en Cuba. Este uso de la oralidad del lenguaje, su cubanización lingüística, nos parece de vital importancia para dotar de realismo a las viñetas costumbristas de Fornés.

Otra característica que refuerza el valor costumbrista de la historieta son las diversas referencias culturales que abarcan desde películas de la época, estrellas de cine, prácticas de espiritismo, tópicos en las relaciones de pareja que se asocian a la cultura machista o la mención a personajes propiamente cubanos como el caso de Liborio. Pasemos a explicarlas en detalle.

En la historieta del 16 de julio de 1938 (figura 4), Bembeta avisa a Panchón de que «La'bana entera ta' diciendo que si la muje' del gallego se le corre, que si e' negro le juega fu'», a lo que responde muy enojado Panchón dirigiéndose a la casa para cantarle las cuarenta a su esposa. Ya en la casa Panchón y su mujer se pelean, y en la última escena este aparece con varios apósitos y le dice a Bembeta que está con unos amigos en una taberna: «–Pero tú non sabías, Bembeta, qui las habladurías esas tarataban dil gallegu y dil negritu di la película cobana!!». Bembeta, riéndose le responde que «–¡De "Sucedió en La'bana", dende luego, Panchón, pero yo te lo dije, pa' po'si ascaso!!». El chiste, entonces, viene por el título de la película «Sucedió en La Habana» (1938), que era de lo que le hablaba Bembeta en la viñeta inicial, haciendo un juego de palabras con la trama de la película y el matrimonio del propio Panchón. «Sucedió en La Habana» fue la primera producción de Películas Cubanas S. A. (Pecusa) y estuvo dirigida por Ramón Peón.

En otra historieta, el equívoco viene con el nombre *Shily Temple*, en referencia a la célebre actriz Shirley Temple, recordada por ser la niña actriz más famosa de la historia del celuloide. Por la proximidad con Estados Unidos, Cuba

fue receptora de gran cantidad de producciones fílmicas de Hollywood y para esta fecha –1938– la pequeña actriz debía ser un personaje conocidísimo por la sociedad cubana. A sus diez años de edad en 1938, la Temple ya había aparecido en casi cuarenta películas, dato que nos lleva a pensar que la actriz era muy conocida en la isla. En esta historieta (12 de marzo de 1938; figura 5) Bembeta camina con José Dolores cuando ve a su hijo, Bataclán, llorando desconsolado. Al preguntarle quién le había pegado, el niño le responde que fue Shily Temple, a lo que le responde su padre «¡Un hijo mío no se pue' deja' da' po' una hembra!». Bembeta coge a su hijo y se van a buscar a *Shily Temple*. El niño le avisa que no pudo ganarle porque era más grande que él. Bembeta le responde que no importa «lo Bembeta siempre jechan pa'lantre». Al final, *Shily Temple* resulta ser un fornido tipo, y padre e hijo tienen que salir corriendo para evitar la golpiza. El niño le pregunta a su padre «–¿Po' donde doblamo viejo?» y su padre recordando el lema de los Bembeta le responde «–¡Jecha pa'lantre como yo!...Aquí caiga quien caiga, ca'uno corre po' su cuenta!».

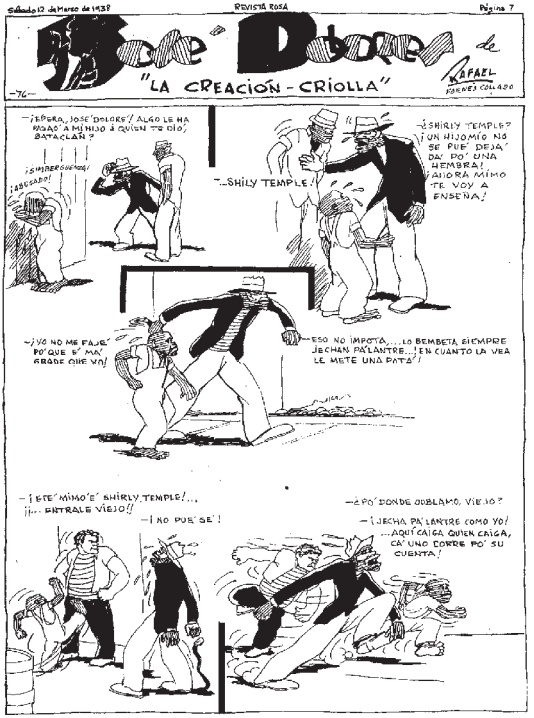


Figura 5.

En la historieta del 4 de junio de 1938; figura 6) Bembeta quiere ayudar a Panchón, que por las noches cree ver unos gusanos que le caminan por el *moropo* (coloquial en Cuba, por cabeza). Bembeta le dice que «tiene sucio e' jugo del moropo, pero vamo a una epiritita pa' que te lo eprima y sale campana!!». La viñeta central, de las cinco que tiene la historieta, presenta la figura de la espiritista, sentada a una mesa, con una vela encendida y frente a ella el enfermo, Panchón. La mujer consigue quitarle el peso de la cabeza pero Panchón no quiere pagar por la visita. Se refuerza con esto la tacañería del español: «¡No Panchón, eso no pue'se'! Eta'muje' te ha quitao' un peso de la cabeza y tú te tiene que deja' cae' con algo!». Panchón, en pose de reflexión ante lo que le dice Bembeta, da por fin con una solución a su nuevo problema: «¡Pues cojan ese peso que me quitaron y ripártanselo los dos!». La parte cómica en este ejemplo, como en tantos otros, viene con un juego de palabras. En este caso la polisemia de la palabra *peso* que significa objeto pesado (y por extensión, carga, ya sea física o emocional) y también unidad monetaria.

La historieta de la espiritista esboza

Figura 6.

otro de los rasgos esenciales, a nivel popular, que pueblan el imaginario de cualquier persona al tratar la realidad cubana: el sincretismo. Comúnmente referido como un proceso de fusión de dos elementos en uno solo, se suele considerar el sincretismo en el Caribe, a nivel religioso, como la combinación de los santos de la iglesia católica con las deidades de los pueblos yoruba a un nivel iconográfico. Sin embargo, esta concepción tradicional ha llevado a Andrés Pérez y Mena en un artículo de 1998 a cuestionar dicha aserción como eurocentrista y sustentadora de una visión de las antiguas comunidades esclavas africanas como carentes de conciencia en el desarrollo de esa visión sincrética, por la cual sus deidades originales eran asimiladas a figuras del santoral católico (Pérez y Mena 1998: 16 y 17).

Pérez y Mena sugiere que la regla de Ocha o la religión Lucumí (las expresiones propias de lo que un extranjero considera la *santería*) se desarrollaron a través de festividades populares, asociadas al calendario católico, formando una mascarada tras la cual las comunidades africanas pudieron seguir profesando su culto. Pero además, existen diferencias de base que siembran dudas sobre este ideal sincretismo euro-africano a nivel religioso: «Afro- Latin religions are concerned primarily with the *here-and-now* […] which is cosmologically distinct from Catholicism» (*Op. cit.*:19). La posición de Pérez y Mena es reveladora en cuanto a la posición eurocéntrica del análisis tradicional respecto al sincretismo. Su discurso innovador a través de una postura multicultural y afrocéntrica cuestiona una creencia comúnmente aceptada y abre el debate para una investigación más detallada.

Otro aspecto del claro retrato costumbrista que realiza Fornés es la representación del *macho*. La historia colonial de Cuba bajo el dominio de la metrópoli española sirvió también para consolidar una cultura católica y patriarcal, como en otros países de Latinoamérica (el caso de México es significativo). La historieta del 11 de diciembre de 1937 (figura 7) es un buen ejemplo de este dibujo arquetípico del macho en el ámbito familiar. La historieta parte de un cuestionamiento del macho (de su autoridad) como ausente de la unidad familiar. Cuando la esposa de Bembeta ve a su hijo, Bataclán, ori-

nando en una pared de la casa exclama: «¡¡Si hubiera un macho en eta' casa tú no hacía eto', Bataclán!!». Bembeta escucha los gritos y se lanza tras Bataclán para reprimirle a golpes su falta de respeto. El niño se refugia detrás de su madre y Bembeta le propina un tortazo también a la madre. La última viñeta muestra la arquetípica imagen del padre de familia, sentado en un cómodo sillón, mientras el niño le da lustre a los zapatos y su esposa con una gran sonrisa le dice: «–¡Toy encanta' Bembeta! ... Que muñeca ma' pesa' tú tiene!». Bembeta, por su parte, sonríe satisfecho de haber cumplido con su papel de macho y padre de familia.

Finalmente, podemos comprobar también en la historieta del 17 de septiembre de 1938 (figura 8) de «José Dolores» cómo el personaje caricaturesco de Liborio, que crearía Ricardo de la Torriente (1869-1934) a principios del siglo XX, forma ya parte del acervo cultural cubano. Torriente, quien durante la contienda bélica de 1898 permanece en Nueva York colaborando para la publicación *Cacarajícara*, retorna a La Habana, donde «entre 1899 y 1904 colabora en *La Discusión*. Comienzan sus caricaturas antintervencionistas» (de Juan 1999:17). La investigadora Adelaida de Juan ha trazado con precisión la construcción de la figura de Liborio en la prensa de los primeros años del siglo XX en Cuba. En este período de consolidación Torriente empieza a perfilar su personaje que va adquiriendo paulatinamente sus rasgos característicos: cuerpo delgado, vestido como un guajiro, largas patillas y nariz protuberante. Durante este tiempo que va de 1899 a 1904 Torriente duda al nombrar a su creación entre

Figura 7.

«El Pueblo» o «Liborio». En cualquier caso en *La Discusión*, como sostiene de Juan, «está la verdadera cuna de Liborio» (de Juan, 1999:18). En 1905 Torriente funda *La Política Cómica*, que a partir de 1911 lleva el siguiente título definitivo: *La Política Cómica. Semanario Satírico Ilustrado. Órgano Oficial de Liborio*.

La repercusión mediática de Liborio como representación del pueblo cubano es constante durante la primera mitad del siglo XX, pese a que *La Política Cómica* deja de publicarse en 1931. Fornés comienza su colaboración con el diario *Avance* en 1936, apenas cinco años después de que desapareciera la revista de Torriente. Además, como

apunta de Juan «la figura y el nombre –Liborio, Liborito– fueron utilizados intermitentemente por varios caricaturistas hasta la década de 1950. Era el símbolo aceptado del pueblo en las publicaciones periódicas de la burguesía» (*Op. cit.*:61). Sin embargo, la misma investigadora apunta que Liborio no era en realidad la representación del pueblo, o a lo sumo, habría que delimitar a qué parte del pueblo representaba Liborio: «Esa imagen en el fondo derrotista, en apariencia la del *vivo* que se ve a la postre saqueado […] esta es, no la imagen del pueblo cubano como se proclamó a Liborio, sino la imagen burguesa del pueblo cubano. No es casual que la muerte definitiva del tipo Liborio coincida con la revolución verdadera de 1959» (*Op. cit.*:61).

Esta afirmación de Adelaida de Juan nos parece de suma importancia por dos motivos. Primero, porque la imagen derrotista, de persona vapuleada que debe acostumbrarse a los varapalos como parte intrínseca de su existencia, tiene una correlación con la imagen del Liborio en la historieta de «José Dolores» que a continuación pasaremos a analizar. Y segundo, si Liborio fue la imagen burguesa del pueblo cubano, cabría plantearse qué otras imágenes del pueblo cubano son posibles. A nuestro juicio la historieta de Fornés, impregnada como está de costumbrismo, propone otra representación del pueblo cubano a través de sus tres personajes capitales: Panchón, Bembeta y José Dolores. El reflejo cubano que aborda Fornés involucra a la clase humilde e integra a criollos y españoles inmigrados en Cuba (Panchón) con la realidad afrocubana de la isla (Bembeta y José Dolores). Los distingue, como hemos visto a través de la oralidad del lenguaje, pero los integra y sitúa a un mismo nivel, pertenecientes a una misma clase social, la más humilde.

La historieta de Fornés a la que nos referimos es una de las más dinámicas de la serie, en la que Panchón y Bembeta reciben una paliza en una taberna por parte de un grupo de parroquianos. Mientras las expresiones de los atacantes son de júbilo y diversión, Panchón y Bembeta se limitan a recibir los golpes sin ofrecer mucha resistencia. En la última viñeta, José Dolores, que está tranquilamente sentado viendo el espectáculo, le explica a otra persona la razón de la somanta: «No, e' que lo' do' quiere se' artista y tamo probando a ve' cua' aguanta ma', pa' hace' e' papel de Liborio en una película». Comprobamos pues la asimilación del personaje caricaturesco de Liborio como representación derrotista al que todos le golpean desde cualquier lado. Por lo tanto, el ejemplo de Fornés coincide con la apreciación que hacía Adelaida de Juan sobre la interpretación de la imagen de Liborio.

A nivel técnico es un ejemplo sobresaliente, ya que junto con otra historieta de la serie que hemos revisado[14] (la del 11 de febrero de 1939) son los dos únicos casos en los que Fornés utiliza una suerte de globo para interrelacionar los diálogos de los personajes con la persona que los ejecuta. El autor utiliza tan solo una línea ondulada para conectar el texto con la persona, lo cual nos lleva a afirmar que esta es una historieta de formación en su carrera posterior, no tan solo por la juventud del artista (no llegaba a los veinte años), sino también por la experimentación con el lenguaje de la historieta.

Sábado, 17 de Sept. de 1938
REVISTA ROSA
Página 7
José Dolores de
"LA CREACIÓN - CRIOLLA"
RAFAEL FORNÉS-COLLADO
-102
¡¡ VENGA PA'CA GAITO, VAMO A GUERREA' ATA' FUERATE!!!
— NO TE ME RAJE NEGRO, QUE AHORA TE VOY A CRUZA'!!
¡ ASÍ NO CUSUBÉ, MIRA QUE VA'A ROMPE' E' SUELO — ECHALO PACA'!
— !! NO ME LATIME MA' LO ZAPATO, ASÍ VAMO A TENE' BRONCA!!
—¡¡ CABALLERO, NO LO DEJEN IRSE AUNQUE SE ACABE EL ESTUDIO!!
—¿ QUE,...TAN GATIGANDO A BEMBTA Y E'GAITO PO'CHIVATEA'A LA JARA?
— NO, E'QUE LO'DO' QUIERE SE' ARTISTA Y TAMO PROBANDO A VE' CUA' AGUANTA MA', PA' HACE' E' PAPEL DE LIBORIO EN UNA PELÍCULA.

Figura 8.

Figura 9a.

Sin embargo, como apuntábamos al principio del ensayo, debido a la preocupación del autor por actualizar y recuperar su obra, las líneas onduladas a las que nos referimos para conectar los textos con los personajes, son casi con total seguridad, añadidos posteriores para facilitar la lectura de la historieta. Algo similar ocurre tras comparar la historieta del 2 de julio de 1938 en su versión para la revista *Signos* de 1975 (figura 9a) y en el libro recopilatorio de 2006 (figura 9b). Ambas historietas presentan diferencias que sugieren una revisión del lenguaje de la historieta para facilitar su lectura. En el ejemplo de *Signos* hay una menor integración del texto con la imagen. Se puede comprobar en los dos últimos cuadros, donde el golpe que recibe Panchón va acompañado de una onomatopeya al pie de la imagen. En el ejemplo recopilado en el libro del 2006, la onomatopeya (PAF!) se sitúa más cerca del golpe, en la parte superior, integrándose más íntimamente texto e imagen. Del mismo modo, el último cuadro que presenta a Panchón y a José Dolores, en la versión de *Signos* el diálogo figura al pie de la imagen, mientras que en la versión del 2006 los textos se acercan a los personajes a modo de globo. Fornés, además, retoca los dibujos en su versión más reciente para deshacerse de algunas manchas en negro o elementos accesorios que son prescindibles en la historieta, como algún personaje de fondo (en la viñeta central) o la boca de riego y la alcantarilla de la última viñeta (en la versión de *Signos*) que desaparecen en el libro del 2006.

Otro detalle significativo confirma esta hipótesis, ya que los ejemplos de *Signos*, vienen en su parte superior con una cabecera que indica, en letra de imprenta, la fecha completa, el nombre del suplemento en mayúsculas y la página donde aparecían. Esto nos lleva a pensar que son los originales que se publi-

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

2008 - AÑO VIII
VOLUMEN 8

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año.

Directora general
Irma Armas Fonseca

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

Redacción
Gladys Armas Sánchez, Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

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

©2008 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.
© Las ilustraciones que aparecen en este volumen son propiedad de sus autores.

El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

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

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

ÍNDICE

AUTORES

Andrés Colmán Gutiérrez y Roberto Goiriz: Robin Wood. El nombre de la aventura 30:87

Norberto Rodríguez Van Rousselt: Roberto Alfredo Fontanarrosa (el Negro) 32:218

Laura Vanesa Vázquez: Copi: el fuera de campo 30:75

COMUNICACIÓN SOCIAL

Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta»
3. 29:39

DIDÁCTICA

Jorge L. Catalá Carrasco: Utilidades prácticas de la historieta en las clases de español como lengua extranjera 31:171

DIDÁCTICA Y PROMOCIÓN SOCIAL

Liliana Cotto Morales: Con el pueblo para el desarrollo sustentable de Vieques. Las tirillas de Vieques 32:207

HISTORIA

Mauricio García Castro: La caricatura e historieta política en Chile 31:121

Hernán Ostuni Rocca: Apuntes para una historia del cómic en Ecuador 31:151

HISTORIETA & IDENTIDAD

Joanne C. Elvy: Elpidio Valdés. Un espejo de nacionalismo, identidad y memoria histórica en Cuba 30:61

HISTORIETA & SOCIEDAD

Manuel Barrero: Historietistas latinoamericanos en otros mercados, razones para el exilio. El caso de Argentina 30:100

Jorge L. Catalá Carrasco: El humor gráfico revolucionario en Cuba. El camino hacia un arte militante 29:1

ORGANIZACIÓN CULTURAL

Ernesto Priego: Para la creación de un Centro Nacional de Historieta 32:233

PANORÁMICA

Ángel Fuentes: Investigación sobre los cómics en Puerto Rico 32:185

Carlos Reyes G.: Breve e incompleta mirada a la antigua-nueva historieta independiente chilena 29:19

Laura Vanesa Vazquez: El mercado editorial de la historieta argentina: esplendor, crisis y renovación 31:157

SOCIOLOGÍA

Martha Cecilia Jaime González: Un ambiente de mucho despiporre. La ciudad de Gabriel Vargas en «La familia Burrón» 32:225

Figura 9b.

caron en la década del treinta. Sin embargo, todos los ejemplos del libro recopilatorio del 2006 presentan una cabecera con letra escrita a mano.

Una vez analizados los aspectos más relevantes de la historieta «José Dolores», podemos extraer varias conclusiones. La primera es que a la luz de la información contenida en la historieta de Fornés, no creo que quepan dudas sobre la utilidad de este producto cultural como fuente de información sobre un período histórico concreto. Del mismo modo que una producción fílmica, un artículo periodístico o una pintura son textos que el investigador puede utilizar en su análisis de una determinada época, otros medios como el graffiti «una escritura territorial en la ciudad, destinada a afirmar la presencia y hasta la posesión sobre un barrio» (García Canclini, 1990:314) reclaman su espacio y se hacen visibles a través de canales de comunicación populares. La historieta, también reclama su voz propia y se erige como una fuente valiosa de información. De hecho, ya que la historieta pertenece al ámbito de lo popular, es posiblemente una de las fuentes de información más útiles al trabajar la cultura popular de Latinoamérica, especialmente en la primera mitad del siglo XX, cuando la televisión todavía no reinaba en los hogares y la distribución y el consumo de historietas era verdaderamente masivo[15].

Afortunadamente los estudios en el campo de lo popular han aflorado en los últimos cuarenta años, a tenor de la enorme pujanza de los medios masivos de comunicación, verdaderos protagonistas de nuestras sociedades de consumo. Se ha avanzado en el estudio de diversas formas culturales y el pesimismo respecto a lo popular, la amenaza a la *Cultura* con mayúsculas que algunos apocalípticos vaticinaban, se ha transformado en una red de diversos discursos, donde la resistencia, la complicidad y la interrelación –como apunta Martín Barbero– ofrece una visión más ajustada a la realidad: «se abre camino una percepción nueva de lo popular en cuanto a trama, entrelazamiento de sumisiones y resistencias, de impug-

naciones y complicidades» (Martín Barbero, 1998:210).

Quisiera recordar en esta parte final del análisis unas palabras de Fornés que contextualizan las dificultades de la producción historietística nacional en una década, la del treinta, que coincide con la *época dorada* del cómic norteamericano, y por lo tanto engrandece más si cabe la historieta del autor cubano: «En los años de "José Dolores", la casi totalidad de los dibujos que se publicaban en nuestra prensa diaria eran extranjeros. […] Al dibujante que era del patio y hacía dibujos, o una página, también había que pagarle, y esto hacía mucho más costosa la producción nacional y aumentaba considerablemente sus diferencias de precio con el producto ofrecido por los monopolios extranjeros» (Fornés 2002:195 y 196).

Se refiere Fornés a las enormes diferencias en los costos de producción, que para un periódico cubano implicaba apostar por un producto nacional cuando los sindicatos norteamericanos (King Features Syndicate y United Features Syndicate) ofrecían un producto final con un mejor acabado a un precio altamente competitivo. Sin embargo, la producción cubana requería de unos costes adicionales en la elaboración de los grabados que además podía presentar irregularidades en el producto final. No cabe duda de que la década del treinta determinó en gran medida la captación de un público lector en Cuba hacia la historieta y el humor gráfico. No en vano es en esa década cuando «Cuba had its first regular comic strips in the late 30s with the creations of Mike Cárdenas ("Un gran muchacho" in *El País*), Horacio Rodríguez Suriá ("Profesor Timbeque" in *El País Gráfico*), Manuel Alonso ("Napoleón, el faraón de los sinsabores" in *El País Gráfico*)» (Lent 2005:6). Al material extranjero que llegaba a la isla hay que añadir la vital aportación de artistas cubanos como Conrado Massaguer, Heriberto Portell Vilá, Eduardo Abela y el propio Rafael Fornés, además de los citados arriba. En unas condiciones de durísima competencia, la publicación de José Dolores representa una sobresaliente aportación al medio de la historieta en Cuba, no solo por sus características estilísticas que hemos esbozado, sino por la complicada coyuntura empresarial de la época.

En el análisis de la historieta «José Dolores» hemos querido subrayar los distintos rasgos que conforman el costumbrismo de la obra de Fornés. Además de la presencia del *negro* y la oralidad del lenguaje, las referencias culturales –ya sean en forma de películas de la época, actrices, personajes de caricatura, prácticas de espiritismo o el refuerzo arquetípico de la figura del *macho*– se afirman fundamentales en el proceso comunicativo que establecía (y establece) la historieta con los lectores. En suma, podríamos hablar de una representación de cubanidad, porque en el fondo los chistes de cada historieta, los equívocos, el choteo, el resolver cada día como parte integral de la vida, son características que apuntan hacia ese camino. En ocasiones se ha asociado la cubanidad a otras obras de la historieta, como es el caso de «Elpidio Valdés», pero llama la atención que una obra del período formativo de Rafael Fornés contara ya con un desarrollo notable de las posibilidades del medio de la historieta. Si,

como hemos visto, en «José Dolores» se reconocen rasgos propiamente cubanos, no sería exagerado apuntar que Fornés estaba no solo abriendo un camino prácticamente intacto en la historieta cubana, el costumbrismo, sino que exploró al mismo tiempo las posibilidades que la historieta ofrecía para representarse como vehículo de cubanidad.

Notas

1. «El curioso cubano» (1927) de Heriberto Portell Vilá sería un ejemplo anterior en el medio aunque no consideramos la obra como costumbrista, sino más bien didáctica, tal y como reza el subtítulo de la historieta: «Gráfico con dibujos y noticias acerca de lo cubano, interesante en todos sentidos, en forma breve, práctica y pedagógica» (Avilés, 1989:45).
2. También apareció publicada en los inicios del diario *Información*, el mismo rotativo que veinte años más tarde publicaría la otra gran historieta de Fornés –«Don Sabino»–, que pasaría a formar parte del diario *Revolución* como «Sabino» a partir de diciembre de 1961. El propio Fornés clarifica los detalles sobre esta *segunda edición* de «José Dolores» en *Información*: «Claret, que era su director, no podía darme empleo, pero podía comprarme mis "José Dolores" que ya habían sido publicados en *Avance* y que saldrían de nuevo (era como una segunda edición). Él siempre me pedía que le trajera las historias más viejas, en su esperanza de que el lector olvidara que ya las había leído y las considerara como material inédito» (Fornés, 2002:201).
3. Mario Kuchilán Sol (1910-1983) fue dibujante y caricaturista en un primer momento, aunque luego desarrolló de manera más amplia el periodismo en diarios como *El Mundo*, *Alma Máter*, *El País*, *La Semana* y *La Calle*. A finales de la década del cincuenta dirigió un programa de televisión y colaboró con la revista *Bohemia* con una sección llamada «En Zafarrancho».
4. «In a few crucial years, the idea of mixing speech balloons with sequential narration became so attractive that, by 1903, most of the material presented in comic supplements was based on that interaction» (Smolderen, 2006:91-2). En el artículo «Of Labels, Loops, and Bubbles» Smolderen realiza un análisis histórico del *speech ballon* vinculándolo a las filacterias medievales y su evolución hasta el momento presente.
5. Agradezco al investigador italiano Dario Mogno su gentileza al facilitarme los ejemplos aparecidos en la revista *Signos*, sin los cuales no habríamos podido confirmar este hecho. En muchos casos, como me relató el propio Mogno que tuvo la oportunidad de entrevistar al autor poco antes de su fallecimiento en el 2005, la rescritura se debió a la pérdida de originales con el paso del tiempo.
6. Colección de artículos satíricos y de costumbres. Imprenta del Faro Industrial: La Habana, 1847.
7. Dada la contemporaneidad en Cuba del joven Fornés y el experimentado pintor gallego, ambos publicando sus respectivos trabajos en los diarios *Avance* y *Hoy* respectivamente, es difícil resistirse a plantear la posibilidad de un conocimiento mutuo de su obra. Castelao era un intelectual, pintor y humorista gráfico de reconocido prestigio por lo que no sería de extrañar que Fornés conociera su obra. Ahora bien, el caso inverso, el conocimiento por parte de Castelao de las historietas que Fornés publicaba en *Avance* es solo mera especulación ya que carecemos de datos en este sentido.
8. Este es el nombre completo, aunque firmara y se le conociera por el apellido materno: Castelao.
9. El investigador español Manuel Barrero, mantiene que es en *La Charanga* donde se pueden ver los «primeros esbozos de historietas españolas». La publicación data de 1857 y «constaba de ocho páginas en folio con unas dimensiones 430 x 300 mm, con el texto distribuido en tres columnas y una gran litografía en página 5 y firmada siempre por Landaluze» (Barrero,. 2004:76 y 77).
10. «"Don Junípero": vehículo del costumbrismo en Cuba», *Revista Iberoamericana*, no. 152-153, vol. LVI, Artes Gráficas Benzal, Madrid, jul.-dic. 1990 (759-768).
11. Llegó a La Habana el 11 de noviembre de 1938 como queda reflejado en varios medios: «Castelao, el gran artista español llegaría el día 11» en el diario *Hoy* el 5 de noviembre de 1938 o «Llegará hoy el diputa-

do A. Castelao», en *Pueblo*, el día 11 de noviembre (Neira, 1988:145). La marcha se produjo a finales de febrero o principios de marzo de 1939.

12. A fin de contextualizar el momento histórico, conviene recordar que es en 1938 cuando se legaliza el Partido Socialista Popular y también en ese año comienza a publicarse el diario *Noticias de Hoy*, de gran repercusión por ser el medio de comunicación más importante del PSP.
13. La figura del *lotero negro*, según aclara Neiras, era una estampa frecuente en las ciudades con una larga tradición que se remonta al tiempo de la colonia.
14. Basamos casi íntegramente nuestra investigación en las 29 historietas de la serie «José Dolores» que se incluyen en el libro compilado por Janet Ortiz Vian: «Sabino. La sabiduría en el humor gráfico de Rafael Fornés», Unión, La Habana, 2006. Ortiz declara en la introducción del libro que «Hemos incluido aquí la colección integral de los dibujos de Fornés y algunas de sus ilustraciones». Sin duda Ortiz se refiere a la colección personal del autor, los originales que el propio Fornés conservaba o que relaboró de nuevo, ya que no se incluyen en esta edición dos ejemplos de «José Dolores» que aparecieron junto con una entrevista al autor en la revista *Signos*, en 1975. Además, en el caso de la historieta «Sabino», que también se recopila en el libro, hemos podido comprobar mediante el cotejo del diario *Revolución*, que numerosos ejemplos no se han recogido en el libro. Los que sí se incluyen son ejemplos que Fornés dibujó de nuevo y presentan algunas diferencias con los originales publicados en *Revolución* e *Información*.
15. En Argentina la revista de humor *Rico Tipo*, fundada en 1944, alcanzó rápidamente cifras de ventas semanales de entre 200 000 y 250 000 copias (Lindstrom, 1980:510). En el caso de México: «Mexico's first comic appeared in 1934. By 1940, comic books were part of most Mexico's experience, as ubiquitous as radio and more common than cinema» (Rubenstein, 1998:13).

Bibliografía

Avilés, Cecilio: «Historietas. Reflexiones y proyecciones», Pablo de la Torriente, La Habana, 1989.

Barrero, Manuel: «El origen de la historieta española en Cuba», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 4 junio de 2004, Pablo de la Torriente, La Habana, 2004 (65-97).

Day Corbitt, Roberta: «A Survey of Cuban Costumbrismo», *Hispania*, vol. 33, no. 1, 1950 (41-45).

Fornés Collado, Rafael: «Apuntes de un dibujante y una entrevista», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 2, diciembre de 2002, Pablo de la Torriente, La Habana, 2002 (191-202).

García Canclini, Néstor: «Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad», Grijalbo, México D.F., 1990.

Hendrix, W. S.: «Notes on Collection of Types, a Form of Costumbrismo», *Hispanic Review*, vol. 1, no. 3, 1933 (208-221).

Juan de, Adelaida: «Caricatura de la República», Unión, La Habana, 1999.

Kapcia, Antoni: «Havana. The Making of Cuban Culture», Berg, Oxord, 2005.

Lent, John. «Latin American Comic Art: an Overview»", en «Cartooning in Latin America» (Lent ed.), Hampton Press, Cresskill, 2005 (1-24).

Lindstrom, Naomi: «Social Commentary in Argentine Cartooning: From Description to Questioning», *The Journal of Popular Culture*, vol. 14, issue 3, 1980 (509-523).

Martín-Barbero, Jesús: «De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía», 5ª ed., G. Gili, Barcelona, 1998.

Neira Vilas, Xosé: «Los días cubanos de Alfonso Castelao», Uneac, La Habana, 1988.

Ortiz Vian, Janet (ed.): «Sabino. La sabiduría en el humor gráfico de Rafael Fornés», Unión, La Habana, 2006.

Pérez y Mena, Andrés I.: «Cuban Santería, Haitian Vodun, Puerto Rican Spiritualism: A Multiculturalist Inquiry into Syncretism», *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 37, no. 1, 1998 (15-27).

Rubenstein, Anne: «Bad Language, Naked Ladies, & Other Threats to the Nation. A Political History of Comic Books in Mexico», Duke, Dirham, 1998.

Sánchez, Reinaldo: «"Don Junípero". Vehículo del costumbrismo en Cuba», *Revista Iberoamericana*, nos. 152-153, vol. LVI, julio-diciembre 1990 (759-768).

Smolderen, Thierry: «Of Labels, Loops, and Bubbles», *Comic Art*, no. 8, Buenaventura Press, Oakland, 2006 (90-112).

DEBATE

Dos aproximaciones a la caricatura cubana

Paquita Armas Fonseca
Periodista especializada en el área del cómic, La Habana, Cuba

Resumen
En las pocas líneas de esta introducción se intenta aprehender la esencia de dos polémicos textos que giran en torno a la caricatura, uno sobre su historia en Cuba, el otro acerca de los escasos estudios existentes sobre ese género.

Abstract
The few lines of this introduction attempt to capture the essence of two controversial texts that revolve around the cartoon, one about her history in Cuba, the other about the few existing studies on this genre.

En Cuba no han abundado los estudiosos sobre el humor gráfico y la historieta. La mayor parte de los ensayos acerca de estos temas los han realizado dibujantes o guionistas que han querido conceptualizar en torno a diversos aspectos de dos manifestaciones con una larga, compleja e interesante historia en la mayor de Las Antillas.

Por suerte hay algunos jóvenes que sin prejuicio se han inclinado por el estudio de ambas expresiones artísticas. Es el caso de Axel Li, de quien la *Revista Latinoamericana de Estudios de la Historieta* presenta dos de sus numerosos artículos y reseñas.

Se trata de «Matices históricos de la caricatura cubana», publicado inicialmente en *El Caimán Barbudo* y «Visión de la caricatura cubana desde los estudios», insertado en *La Jiribilla*, ambas revistas dedicadas al arte y la literatura con un sólido prestigio en Cuba. Axel se acercó al tema que lo apasiona desde su pupitre de estudiante y ha continuado trabajándolo durante los pocos años que lleva como profesional dedicado a la investigación y al periodismo.

En el caso de «Matices...» se adentra con una personal y polémica visión a las primeras caricaturas publicadas en el país antillano en el siglo XIX, cuando se acrisolaba la nacionalidad cubana.

Resultan muy interesantes sus apuntes y reflexiones, mucho más cuando él mismo reconoce que aún falta mucho por investigar y que incluso hay momentos perdidos en el tiempo, ya que no fueron estudiados como debían.

Precisamente, a la poca existencia de

textos relacionados con el humorismo gráfico se refiere Axel en el segundo artículo que ponemos a consideración de los lectores.

El investigador reseña unos cuantos títulos que de manera parcial tratan la historia de la caricatura en Cuba, y que han sido momentos importantes en el acercamiento a un género con numerosos cultores, algunos de ellos reconocidos internacionalmente.

Axel anuncia la salida de «Historia del humor gráfico en Cuba» de Arístides Hernández (Ares) y Jorge Alberto Piñero, que pertenece a la colección «Historia del humor gráfico en Iberoamérica», en 17 volúmenes, de la Editorial Milenio con la colaboración de la Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares.

El libro ya se editó y a juicio de no pocos de sus lectores representa la más completa aproximación a este arte.

Ares y Japo analizan de manera breve épocas y autores para ofrecer al final un gran fresco de la historia de la caricatura en Cuba.

Aún el bello ejemplar no ha sido publicado en la mayor de Las Antillas. Existen trabas que ojalá pronto se eliminen, pero por lo pronto ya está en papel y recogido con bastante rigor el andar del humor gráfico desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Quizás otros libros estén naciendo sobre este apasionante tema. Es necesario que así sea para dejar constancia de cómo ha sido el devenir del humor gráfico en un país donde reírse de él mismo ha sido una de las virtudes de su pueblo.

«¡¡Cayó la bomba en plena Junta!!», *El Moro Muza*, 26 de abril de 1870.

DEBATE

Matices históricos de la caricatura cubana

Axel Li
Investigador, estudioso de historia y periodista, La Habana, Cuba

Resumen
Una interesante presentación, estimuladora para adentrarse en una investigación profunda, que como bien apunta desde el inicio se trata de un acercamiento a un hecho aún por estudiar.

Abstract
An interesting presentation, that encourages to go into a thorough investigation, which as noted from the beginning is an approach to a study yet to be done.

«La caricatura llegó a Cuba tempranamente, en los albores del siglo XIX. Y llegó, claro es, implicada en el arte del retrato. Cursaba el año de 1804»: estas eran las primeras líneas de un artículo que hablaba de la estancia en suelo cubano de un siluetista norteamericano que ganó dinero por sus servicios como caricaturista[1]. Su método de trabajo dependía de cierto equipo para lograr los perfiles caricaturescos de aquel deseoso por tener el suyo. Sin embargo, la obra resultante tenía como destino la pared interior de una vivienda.

La prensa en Cuba ya existía desde hacía algunos años, pero todavía en ella se notaba la ausencia de la caricatura, casi siempre asociada con tan efectivo medio de comunicación social. Semejante experiencia, más tarde devenida tradición, llegaría con los años a nuestro país, luego de haber demostrado su efectividad combativa a través de su línea política en tierras europeas. Pero mientras esto sucedía, hubo casos como los del norteamericano William Bache que se interesó en la parte gráfica de la caricatura, porque de la textual Heriberto Portell Vilá consideró casi como «preludio humorístico de los pies de nuestras caricaturas actuales»[2] los versos que acompañaron a la viñeta de portada de *El Esquife Arranchador*, cuyo primer número en su segunda etapa de vida editorial apareció el 1 de junio de 1820.

Los años mencionados no resultan familiares para quienes entre 1848 y 1857 sí tienen un sentido histórico dentro del humor gráfico cubano: distribución pública en el Teatro Tacón de la hasta ahora primera caricatura política contra el gobierno colonialista en Cuba, impresa en una hoja suelta, y el surgi-

miento de la primera publicación del país con caricaturas, *La Charanga*, periódico literario, joco-serio y casi sentimental, muy pródigo en bromas pero no pesadas, y en cuentos, pero no de chismes, muy abundante de sátiras, caricaturas y otras cosas capaces de arrancar lágrimas a una vidriera (1857-1860). Matizaba el carácter de esta revista[3] por medio de la preposición con, porque una buena parte de las publicaciones cubanas del siglo XIX que difundieron la caricatura realizada aquí tenían un mayor interés en lo literario, a pesar de que no desconocían el valor de la parte gráfica. De lo contrario, la inclusión del humorismo gráfico en algunos de sus espacios editoriales nunca se hubiese alcanzado. Específicamente, en *La Charanga*, al leerse su subtítulo se verificará esta idea.

La Charanga era una publicación humorística en lo literario y lo gráfico. Esta no era solo de caricaturas como tampoco lo fueron *El Moro Muza* (1859-1878), *Don Junípero* (1862-1869), *Juan Palomo* (1869-1874) y *Don Circunstancias* (1879-1884): revistas, también habaneras, seguidoras y defensoras de la filiación política con el gobierno colonialista imperante que *La Charanga* impusiese como premisa. Piénsese además, que quienes tenían los vínculos más directos con estas eran peninsulares radicados en la isla: Víctor Patricio de Landaluze (director de *Don Junípero*) y Juan Martínez Villergas (director de *La Charanga*, *El Moro Muza* y *Don Circunstancias*).

Si bien es cierto que las anteriores publicaciones son de las más mentadas del siglo XIX en su condición de revistas con caricaturas, por ejemplo, de Víctor Patricio de Landaluze, Augusto Ferrán, Tejada, Bayaceto, existieron otras[4], y varios caricaturistas más dejaron constancia de su labor en distintos ejemplares de este otro grupo. Es el caso de Nassaro, Francisco Cisneros, Juan Jorge Peoli, Federico Miahle, Francisco Camilo Cuyás, Codezo, Chaveta, Jorge Ritt, Ricardo de la Torriente, Feliciano Ibáñez... En esta enumeración aproximada deberían incluirse las otras variantes que se hicieron eco de la caricatura cubana de ese tiempo: periódicos, libros, almanaques, marquillas de cigarros. Un análisis detallado de los soportes señalados permitiría tener una visión más completa de cuanto conocemos de la caricatura cubana del siglo XIX, con sus peculiaridades gráficas en los aspectos de la concepción del dibujo y el técnico, y las temáticas trabajadas: social, caricatura personal y política.

En tales revistas el humorismo gráfico podía encontrarse en una gran página o en varias de estas, en pequeñas viñetas interiores y en aquella peculiar de la publicación que aparecía en la portada, integrada o en relación, con el título tipográfico de esta. El dibujo o la grafía de los caricaturistas tenía una influencia muy evidente de los cánones académicos del arte de aquel período. Su forma denotaba la preeminencia de una imagen precisa con un acabado casi perfecto y bastante realista[6]. Mas el complemento gráfico de cualquier caricatura se debía a un texto impreso, indicador tal vez de la sujeción de la imagen al texto en cuanto a ejecución creativa. Existen ejemplos en los cuales era empleado el globo y en su interior aparecía el mensaje con la letra del propio caricaturista. Y otros en donde solo se trataba de una caricatura personal y no era imprescindible el pie de imagen o texto.

AÑO II.—NUM. 31. Domingo 31 de Marzo de 1861

ESTE PERIODICO SE PUBLICA LOS DOMINGOS. PRECIOS DE LA SUSCRICION: UN PESO AL MES EN LA HABANA Y 10 RS. FS. EN EL INTERIOR, FRANCO DE PORTE. EL NUMERO SUELTO DE VENTA A TRES RS. FS.

REDACCION: CALLE DEL SOL, NUMERO 116, A DONDE SE DIRIGIRAN LAS COMUNICACIONES Y RECLAMACIONES. LA ADMINISTRACION ESTÁ EN LA MISMA CASA DE LA REDACCION.

EL MORO MUZA.

Periodico satirico burlesco de Costumbres y Literatura,

DULCE COMO LOS DATILES, NUTRITIVO COMO EL ALCUZCUZ,

Y DIRIGIDO POR

JUAN M. VILLERGAS.

Figura 1: Portada de *El Moro Muza* del 31 de marzo de 1861.

Con estas características generales el humorismo gráfico siguió manifestándose socialmente por años prolongados. Pero las temáticas carecieron de igual manifestación. Todo dependía de ciertas circunstancias e intereses objetivos. En la línea de la caricatura política hubo de todo: obras con un enfoque en lo nacional e internacional. Uno de los más conocidos y asumidos es aquel que arremetió contra la hoy llamada *guerra de los diez años*. El inicio de la lucha independentista cubana coincidió temporalmente con algunos soportes –*El Moro Muza*, *Juan Palomo*– que apoyaban a los peninsulares y hacían sus chistes gráficos de manera constante en contra de los insurrectos cubanos. Parodias, falsedades, imágenes irrespetuosas fueron aprovechadas para herir e informar lo que estaba ocurriendo en algunas zonas de la isla[7].

La aparición del humorismo gráfico político cubano o mambí varios autores la ubican en las páginas de *Cacarajícara. Batalla Semanal contra España* (1897) y de *Cuba y América. Periódico Quincenal Ilustrado, Dedicado a los Países Hispano-Americanos* (1897-1898)[8], publicaciones neoyorquinas editadas por y para los cubanos exiliados y que apoyaban la nueva contienda independentista iniciada el 24 de febrero de 1895[9]. Se sobrentiende entonces que por parte de los insurrectos cubanos inmersos en la lucha de 1868 no había ocurrido una réplica necesaria a las ofensas y provocacio-

Figura 2: Página de *El Moro Muza* del 21 de febrero de 1869.

nes de muchas de las caricaturas políticas cubanas al servicio de la corona española. Y en realidad sí la hubo, al parecer más de una vez, desde una publicación editada fuera de Cuba. Se llamó *El Machete*[10].

Paralelamente a la caricatura política tuvieron una manifestación similar en distintas publicaciones la caricatura personal y la afín a la temática social o costumbrista. Estas fueron las tres únicas líneas creativas que tuvieron un desarrollo en el siglo XIX cubano y en buena parte del siguiente. A Cuba había llegado el humorismo gráfico de manos extranjeras y su reiterado uso llegó a ser un hábito modificado en tradición. Quienes de por sí eran cubanos y sintieron algún atractivo con este género artístico tuvieron que ajustarse a las características epocales.

Los pocos cubanos del siglo XIX que fueron caricaturistas tienen su resumen histórico en el nombre de un matancero que vivió en dos tiempos: Ricardo de la Torriente, uno de los nombres más reconocidos en la historia de la caricatura cubana. Todo un personaje en el siglo XX con su popular semanario *La Política Cómica* (1905-1931), que tantos dividendos le proporcionó en lo social y económico. Esta junto a otras dos publicaciones de ese mismo siglo aparecen entre las más célebres para el lector cubano. Y en esto mucho tuvo que ver el público directo al que estaban destinadas *La Semana. Resumen de la Vida Criolla, en Broma y Serio* (1925-1931; 1933-1935) y *Zig-Zag. Semanario de Actualidad Humorística* (1938-1960). Las favorables opiniones de sus seguidores permitieron en alguna medida que a nivel social se les estimara y que, más tarde, algunos *cronistas* del humorismo gráfico de Cuba incluyesen los nombres de estas en distintos artículos. Acciones así entraron en el terreno de la memoria histórica nacional. Súmesele también a todo lo anterior las ganancias informativas que se obtendrían al poderlas contextualizar en su momento socio-histórico.

La actividad de cada una en lo particular se adecua a tres instantes de nuestra historia. Por tanto, todo no está en ellas, pues otras publicaciones y caricaturistas hubo en Cuba de 1900 a 1959. Semanarios, periódicos, caricaturistas cubanos y extranjeros en todo ese tiempo heredaron giros gráficos del siglo anterior y las variantes temáticas conocidas para hacer caricaturas. Pero en la primera mitad del nuevo siglo nuestro humor gráfico tuvo ganancias formales y conceptuales tanto con la obra (caricatura original) y la copia múltiple (caricatura en las publicaciones periódicas); con las exposiciones personales y colectivas en distintos espacios públicos y con la fundación en 1949 de la (primera) Asociación de Caricaturistas de Cuba. Pasado el tiempo todo puede parecernos atractivo y sugerente según la lógica del distanciamiento necesario para la valoración eficaz. Ya casi no importa si la publicación fue la más popular o si en ella colaboraron las figuras más prominentes de un período determinado. Una pequeña prueba de nuestro pasado por insignificante que resulte ser contiene información. Tales pruebas existen –otras han desaparecido–, solo falta la conformación de criterios que (re)orienten nuestras curiosas ansias.

Figura 3: *El Moro Muza* del 27 de septiembre de 1863: **a**.«Los Japoneses deseosos de llamar la atención». **b**. «Se fajan con todo el mundo de un modo poco evangélico». **c**. «Bien puede suceder que les haganbailar la contradanza francesa». **d**. «Y el zapateo americano».

Sí queda claro que la caricatura en esos cincuenta años iniciales dependió mucho de ciertas posturas ideológicas, caprichos y aventuras editoriales, aprendizajes personales por parte de los humoristas, malentendidos sociales y de su relación con las publicaciones periódicas. Conocer el humorismo gráfico de la república neocolonial supondría la valoración y estudio de las siguientes segmentaciones estratégicas: caricaturista, publicaciones e incidencias suyas fuera del marco editorial (algoritmo que puede hacerse extensivo a cualquier etapa).

Cuando hablamos de caricaturas ignoramos un gran número de detalles, que tal vez solo dominen los creadores suyos. De cualquier naturaleza: artística, editorial, histórica. Y pienso ahora de manera específica en una de las cuestiones más problemáticas que influyen en el estudio del humor gráfico cubano: la carencia de un adecuado material sobre la prensa nacional que no se limite a los habituales enfoques y datos informativos. Antes de 1959 la prensa cubana era un negocio y defendía ciertos intereses grupales. El periodismo cubano de esa etapa tuvo otras características con respecto al periodismo que se hace hoy día en Cuba. Valdría preguntarnos entonces: ¿en qué medida el periodismo aquel influyó en la caricatura editorial que le correspondió o viceversa?, ¿creaban li-

Figura 4: Portada de *Don Junípero* del 9 de noviembre de 1862.

bremente los caricaturistas o tuvieron limitantes para hacerlo? Antes de proseguir quiero enfatizar una idea que resulta importante: en la Cuba de 1900 a 1959 los caricaturistas fueron individuos con múltiples vocaciones, oficios y un alto autodidactismo con esta profesión de los monitos que se aprendía de uno mismo y de mirar. No hubo una escuela para enseñarlo[11], pues los caricaturistas nacían siéndolo, y con la vida se enteraban de ello. Tenían dos vías fundamentales para hacerse conocer públicamente: las publicaciones y las exhibiciones (salones, exposiciones). Quienes se decidían por la primera tenían de recompensa lo mismo alegrías que disgustos. Y, por supuesto, dinero para vivir. Mucho de todo esto dependía de su relación con las oficinas de un periódico y/o semanario.

Eduardo Abela contó en una oportunidad que: «si las empresas tenían directores que pesaban sobre el imperio de la administración y se pagaba a un buen artista, las caricaturas llevaban *cierta cantidad de decoro*. Las publicaciones románticas, y por ello transitorias, tenían respeto absoluto por el arte. Las que respondían a un consejo de ad-

Figura 5: «Los estremos se tocan»: *Don Junípero* del 15 de noviembre de 1863

ministración, con base en el negocio editorial y en los dividendos, desdeñaron siempre la discrepancia entre lo bello y lo productivo. Las hemerotecas dan por eso una aportación al arte, en el sector de la caricatura, muy mezquina, comparada con la expresión culta de las ideas y la extensión de los conocimientos. Se ha pensado, en consecuencia, más de una vez, que el fenómeno se explica así: más que periodistas y periodismo, hay publicaciones y negociantes, que dedican su dinero o su influencia a publicar periódicos»[12].

Y para tales casos ¿qué tipo de valor tendrían las caricaturas publicadas si el interés editorial en estas era más bien el económico? Posiblemente el de siempre: informativo, en varios sentidos. Por supuesto, que las opiniones de Abela responden a situaciones y contextos específicos diluidos en cierta uniformidad general. Le preocupaba la acumulación y mezcla inevitables de publicaciones de naturalezas disímiles, las cuales con el tiempo serían apreciadas de manera similar. Pero, a pesar de la línea editorial de cualquier fuente impresa y de la posible influencia (in)directa sobre un caricaturista en cuanto al mensaje por transmitir, lo original que sí se distingue en medio de una gran diversidad pasa al terreno visual o de la grafía peculiar de todo humorista gráfico. La caracterización y evaluación crítico-historiográfica cuenta con este otro elemento que es una peculiaridad única.

Sobre este aspecto formal David supo de algunas de sus limitaciones, ajenas al creador: «Al caricaturista se le cortó (*sic*) el impulso, la libertad creadora, para evitar extralimitaciones de la intención y asegurar que esta no llegara más allá del punto marcado con mentalidad administrativa por la dirección. Gravitaba sobre cada rasgo caricatural una vigilancia que impedía cualquier travesura de la línea o del juego sutil del humor. Censura callada, pero más tenaz que la de los tiempos infaustos en que actuaba la oficial»[13].

Son los recuerdos de un activo caricaturista sobre cierto instante antes de 1959. Cuestiones como estas no se toman en cuenta para un estudio, pues

muchas veces no existen. Normalmente solo se tiene la obra, inserta en un espacio gráfico de la publicación. Los dos ejemplos valen por su carácter de testimonio y para contrastarlos con el proceder editorial de las publicaciones periódicas aparecidas con la revolución que incluyeron caricaturas. La proyección e intereses de estas últimas tendrían una base común, por lo que se deduce que ideológicamente serían otras. Ese primer momento que fue enero de 1959 para la historia del país, si bien cambió una realidad que lo necesitaba, buena parte de sus componentes debían hacerlo también.

Desde casi los primeros días la caricatura de la revolución ya hacía su presencia en varios rotativos de aquel momento. Fue el comienzo de una nueva etapa para el humorismo gráfico cubano que ya cuenta con más de cuarenta años de experiencias, con buenos y malos ratos y con la labor de distintos caricaturistas desde las páginas de las publicaciones periódicas de ahora, con un fin social desde lo estatal.

Fechas, nombres, frustraciones, salidas efímeras y duraderas de publicaciones, entrevistas, salones humorísticos, dinero, gratitudes, (auto)censura, experimentaciones gráficas, cambios expresivos, sustos, trabajos voluntarios, diálogo, premios... a esto y mucho más podemos reducir toda una historia del humor gráfico de esta isla que ha tenido distintos propósitos sociales y recurrencias de tópicos en tiempos aislados e infinidad de soportes impresos y talentos creativos. Como Gay-Calbó solo quedaría por decir que «la historia es cuanto ha ocurrido. Hasta esos espíritus hoscos hallarán un mínimo lugar en el almacén inagotable de los acaecimientos, solo por haber vivido»[14]. Algún día nos enteraremos de todos los detalles.

Notas

1. Guillermo Sánchez: «Un documento para la historia de la caricatura en Cuba», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, año 72, tercera época, vol. XXIII, no. 2, mayo-agosto 1981, p. 233.
2. Heriberto Portell Vilá: «Caricatura y caricaturistas cubanos», *Magazine Social*, La Habana, año V, no. 7, julio 1949: p. 15. Estos eran los versos: «El que no quiere ser,/ vecino de Cayo-Putano/ obre como ciudadano/ y tenga buen proceder...». Mi agradecimiento personal a la profesora e investigadora Ana Cairo por haberme informado de la existencia de este artículo.
3. En conversación con la especialista Araceli García-Carranza, para saber qué se entiende por revista, periódico, tabloide y suplemento, me habló de las categorías principales por tomar en consideración para la necesaria enmarcación. Las dos principales son la temporal y la de contenido. Si la publicación sale de forma diaria es un periódico, de no ser así, entonces es una revista. Me comentó además que nuestra Biblioteca Nacional tiene como norma considerar a los semanarios cubanos del siglo XIX como revistas, a pesar de que el formato de estos en muchos casos se ajusta mejor al de un periódico.
4. Después de realizar una búsqueda de las publicaciones humorísticas cubanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional José Martí y el Instituto de Literatura y Lingüística supe de la existencia de numerosas con estas características, motivo por el cual no las enumero aquí.
5. Independientemente de que varios de los caricaturistas del siglo XIX eran extranjeros y de que publicaciones como *El Moro Muza* y *Juan Palomo* demostraron sus desavenencias con la gesta independentista iniciada el 10 de octubre de 1868, la caricatura de ese momento no dejó de ser cubana, pues fue realizada en esta isla, lo fue en términos geográficos, pero no en un aspecto ideológico ni nativo.
6. La historia visual de la caricatura cubana puede reducirse convencionalmente a los términos de imagen precisa e imagen subjetiva como señal del comportamiento aproximado del dibujo empleado por nuestros caricaturis-

tas con el tiempo. Cualquiera que se adentre en la revisión de un variado y cuantioso número de revistas, periódicos y semanarios cubanos con caricaturas verificaría la idea del cambio visual ocurrido con la grafía de diferentes chistes gráficos en épocas nada similares.

7. Véanse las caricaturas sobre el tema publicadas nuevamente en las dos ediciones de la única antología de la caricatura política cubana: «Cuba cien años de humor político», Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971. Évora Tamayo, Juan Blas Rodríguez y Oscar Hurtado: «Más de cien años de humor político», segunda edición, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984, T. 1. Y Évora Tamayo y Juan Blas Rodríguez: «Más de cien años de humor político», 2ª edición, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984, 1.y 2.
8. *Cuba y América* (1897-1917) fue publicada primero en el exilio y luego en Cuba. Durante su existencia modificó su subtítulo, formato, periodicidad de circulación y fines editoriales.
9. De la primera publicación había escrito Évora Tamayo: «En 1896 *Patria* empezó a publicar un suplemento: *Cacarajícara. Ilustrado con caricaturas de Ricardo de la Torriente y F. Ibáñez*». Cfr. Évora Tamayo: «La caricatura editorial», Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, 1988, pp. 14 y 15. El *lapsus* cometido por quien ya había caracterizado a *Cacarajícara* correctamente en «Apuntes sobre la prensa satírica habanera en el siglo XIX», Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1979, es meritorio para exclamar: ¡ojalá *Patria* hubiese tenido un suplemento humorístico! O al menos que hubiese incluido caricaturas en el propio periódico desde su fundación, iniciativa que se hubiese debido a José Martí. ¿Pudo el Maestro pensar en semejante posibilidad? *Cacarajícara* sí tuvo cierto vínculo con *Patria*, pero de otro tipo. Enrique Hernández Miyares, editor de esta publicación y antiguo director de *La Habana Elegante*, lo hizo saber con su «Por si acaso»: «En una carta de Nueva York dirigida a *La Correspondencia de España*, se dice que yo he sido destituido de *Patria* por autonomista, y que iba a fundar este periódico [*Cacarajícara*] para atacar a la Delegación. Todo eso es mentira. Yo no fui destituido de *Patria*, sino que fue suprimida mi plaza, por economía, según se me dijo, y nada más. Al principio, como era natural, (¡a cualquiera le sucede lo mismo!) viéndome sin una peseta, en el extranjero, sin ladrar el inglés y con familia, hube de quejarme en privado amargamente; pero luego vino la reflexión y me dije: no es Cuba quien me ha hecho daño sino una medida económica, y no va a pagar nadie mi poca suerte, ni voy a ser el que rompa la armonía por un destinejo, porque no hay de qué, ni sería esto noble, sino obra de despecho tonto» (*Cacarajícara*, año I, no. 2, Nueva York, 30 de octubre de 1897, p. 2). Con estas palabras colegimos perfectamente que de no haberse efectuado semejante reajuste económico en *Patria*, Hernández Miyares hubiese continuado con su labor y *Cacarajícara* sería solo el nombre de un combate liderado por Antonio Maceo en mayo de 1896.
10. El irónico texto de una de las seis caricaturas publicadas por Bayaceto en *El Moro Muza. Satírico y literario*, año VI, no. 36, 20 de junio de 1869, p. 368 ofrece el valiosísimo dato: «La redacción de *El Moro* dedica una corona de laurel al caricaturista de *El Machete*, papel insurrecto que se publica en Nueva Orleans. ¡Honor al talento desgraciado!» En Santiago de Cuba se publicó en 1890 un bisemanario con igual nombre. Tenía como subtítulo *Órgano Oficial del Partido de su Nombre y con Más Filo que una Navaja Barbera*.
11. En Cuba los caricaturistas han surgido así, pero en 1951 varios de ellos vieron realizado el sueño de poder impartir una asignatura sobre caricatura, en la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling. Fue el caso de David, Hercar, Carlos P. Vidal y Heriberto Portell Vilá, entre otros. Para más detalle consúltense los números 7 (agosto de 1951, p. 1) y 11 (diciembre de 1951, pp. 1 y 2) de la revista *Cartón. Órgano Oficial de la Asociación de Caricaturistas de Cuba*.
12. Enrique Gay-Calbó: «El Bobo. Ensayo sobre el humorismo de Abela», Impresores Úcar García, La Habana, 1949, pp. 69 y 70.
13. Juan David: «La caricatura: tiempos y hombres» (inédito). La cita corresponde a las páginas 7 y 8 del capítulo 7 de este libro, que tuve la oportunidad de leer, por una copia digital que gentilmente me facilitó el editor Emilio Hernández Valdés. A él mi gratitud reiterada. Como ya fue publicado el libro de Juan David, estas son las referencias exactas de la cita utilizada: «La caricatura: tiempos y hombres», Ediciones La Memoria, 2002, p. 96.
14. Enrique Gay-Calbó: *Op. cit.*, p. 120.

DEBATE

Visión de la caricatura cubana desde los estudios

Axel Li
Investigador, estudioso de historia y periodista, La Habana, Cuba

Resumen
El humorismo gráfico cubano tiene más de un siglo de existencia. Cada época de la historia de Cuba ha sido testigo de una manera particular para el desempeño de la caricatura. Creadores y publicaciones periódicas se han sucedido y el público directo de estas es quien mejor ha sabido ciertos datos que en la actualidad tal vez estén un poco olvidados.

Abstract
The Cuban graphic humor has more than a century of existence. Every era in the history of Cuba has seen a particular way for the performance of the cartoon. Creators and journals have occurred and the public directly for these is which best knew some data that currently may be a little forgotten.

El humorismo gráfico cubano tiene más de un siglo de existencia, en todo este tiempo ¿cuántas situaciones y problemas no serían tratados por este para esa colectividad que esperaba algún aspecto noticioso? La posible reflexión supondría el repaso temporal para no confundir un dato con otro, una mirada a ese pasado nuestro para poder conocer lo deseado. Cada época de la historia de Cuba ha sido testigo de una manera particular para el desempeño de la caricatura. Creadores y publicaciones periódicas se han sucedido y el público directo de estas es quien mejor ha sabido ciertos datos que en la actualidad tal vez estén un poco olvidados. Siempre hubo alguien que logró testimoniar lo que supuso sería valedero. Esas pequeñas pistas históricas legadas por individuos con voluntad de escritores y/o conciencia por lo histórico son extremadamente valiosas, pues logran suplir la historia del humor gráfico que aún no tenemos.

Este es un serio problema que ha afectado y seguirá afectando a varias generaciones de cubanos. No es un tema nuevo. En más de una oportunidad varias personas se han percatado de su existencia. La escritura de la historia de la caricatura cubana es una aventura difícil, complicada y necesaria. Cuando semejante labor logre realizarse como es, lamentablemente para entonces, solo tendremos una epidermis histórica de nuestra caricatura anterior. El tiempo ha sido implacable y ha hecho desaparecer algunas piezas del gran mosaico

que con los años fue creando este género artístico. Cada día que pasa conspira contra nuestra sed de receptores de un pasado que nos pertenece.

Resulta innecesario establecer paralelismos con otras manifestaciones artísticas o regiones del planeta. El caso cubano es bastante particular. Es cierto de que hay varios textos –publicados, inéditos– con enfoques específicos y/o generales sobre un momento determinado de la historia de nuestro humor gráfico, entiéndase como el de una publicación o de un caricaturista, por ejemplo. Incluso cuando estos existan, reunidos todos entre sí dejarían intersticios informativos. Con tales escritos pudiésemos conformar dos grupos: aquellos que son fuentes básicas y otros que de por sí tienen un carácter secundario. Estos últimos son los que más predominan y muchos de los criterios empleados en estos provienen de esos que son fuente primera de información y de criterios válidos.

¿Qué conocemos y qué nos falta por conocer? A la vez conocemos e ignoramos demasiado de nuestra caricatura. Tenemos conciencia de algunos de los nombres de caricaturistas y publicaciones que aquí existieron, de las temáticas de creación que han predominado en todo este tiempo; pero esto no es suficiente. Faltan explicaciones, algunos porqués de las cosas. Algo así como las características generales y peculiares del género en ciertos períodos en lo formal-conceptual y en su relación directa con el periodismo y el arte. Y quizás lo más significativo: la concurrencia del mayor número posible de obras de los caricaturistas cubanos en un gran volumen, luego de que estas fueran localizadas en los disímiles periódicos y revistas que han existido aquí con el transcurso de los años. Esto supondría ade-

Figura 1: Portada de *Juan Palomo* del 14 de noviembre de 1869.

más, la selección de las mejores caricaturas por creador.

Si en la década del sesenta se hubiese publicado el libro de Juan David sobre la historia del humor gráfico de esta isla[1] seguramente en la actualidad tendríamos más elementos informativos y un variado complemento visual que nos habría ejemplificado distintos períodos del curso de nuestra caricatura. Por vez primera una selección de este tipo, sin antecedente alguno en forma de libro[2] y debida a un caricaturista, hubiese posibilitado una necesaria visión retrospectiva de esta variante gráfico-artística. Y todavía hoy carecemos de esa visión abarcadora y diversa, porque nos falta la antología humorística que fuera capaz de destinar la búsqueda exquisita en las publicaciones periódicas al limitado público de los investigadores y conocedores del tema. Como esta obra no existe –ni existirá en un buen tiempo– toda ansia por verificar con ojos propios los antecedentes de la caricatura insular se limita a la consulta de los materiales que cierto día difundieron el entramado gráfico e ideológico de algún caricaturista. Y esto, siempre y cuando sea posible realizarlo, porque muchas veces el estado de conservación de estos fragmentos de la prensa nacional impide la revisión. Cada vez que suceda algo así el futuro recuento histórico será más epidérmico.

Una cosa es la narración de hechos y la explicación de situaciones disímiles que ubiquen en un contexto sociohistórico el accionar del humorismo gráfico, y otra muy distinta y complementaria la apoyatura visual que de este se tenga. Ambas tienen el mismo valor y jerarquía, cual de las dos es más importante. Pero de nada sirve una disertación a manera de artículo o de ensayo sin un grupo de ilustraciones. Sencillamente, la imagen sin imagen no es.

La aparición de la primera antología de la caricatura política cubana[3] en la década del setenta posibilitó tener una visión de conjunto de su trayectoria aproximada a través de algunos de los

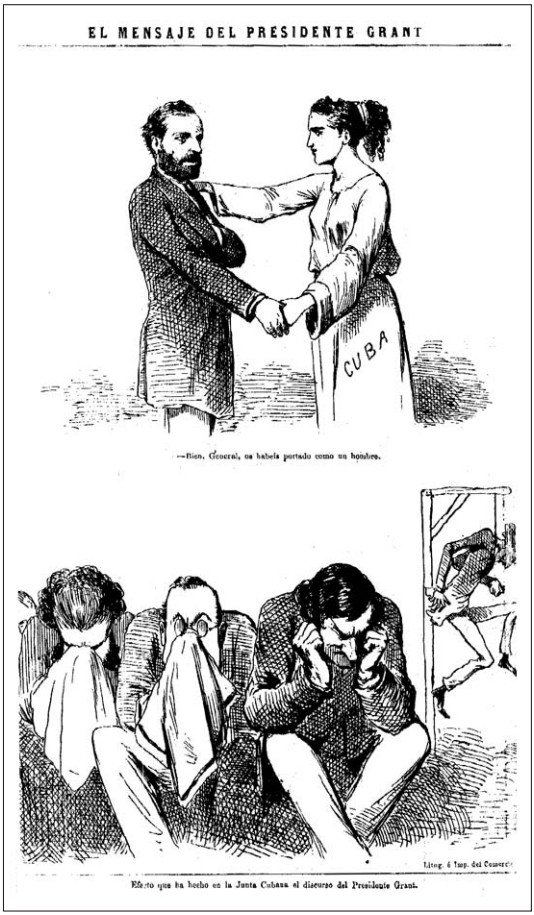


Figura 2: *Juan Palomo* del 12 de diciembre de 1869: «El mensaje del Presidente Grant». **a.** «–Bien General, os habeis portado como un hombre». **b.** «Efecto que ha hecho en la Junta Cubana el discurso del Presidente Grant».

Figura 3: *Juan Palomo* del 30 de octubre de 1870.

humoristas que la emplearon como cualidad noticiosa para una realidad pasada. Independientemente de las ausencias que pudieran disputársele, hasta ahora esta edición constituye la mejor muestra de nuestros antecedentes humorísticos en su vertiente política, y con ella se dejó establecido el punto de partida de la caricatura cubana, con la localización en el Archivo Nacional de Cuba de una copia del volante anónimo distribuido en 1848 en el Teatro Tacón[4]. Pero a pesar de ser la caricatura política la iniciadora del género en Cuba y de contar con varias décadas de existencia sabemos que esta no ha sido la única variante empleada aquí por los caricaturistas. Este elemento limita en algo todo el mayor valor que pudiera tener este libro, el cual sería el primero y el único en haber agrupado una mayor parte de nuestra historia caricaturesca de manera gráfica. Siendo lo que es no pudo distanciarse del relativismo de toda antología, y esto se aprecia además en la ausencia del criterio empleado por Heriberto Portell Vilá, referente a «la primera caricatura antimperialista hecha en Cuba, por un artista cubano y en favor de Cuba»[5]. En este material no aparece recogida la obra de Jesús Castellanos que contenía un mensaje en contra del gobierno interventor norteamericano encabezado por Leonardo Wood y que fuera publicada el 5 de abril de 1901 en *La Discusión*. Al Castellanos de 22 años debemos la caricatura que lo hizo estar en prisión, así como ser el autor de un singular instante histórico, que más tarde le valdría el calificativo por Juan David de «cuando la caricatura fue por primera vez cubana»[6].

Desconocemos si en el proyectado libro de Heriberto Portell Vilá sobre la historia de la caricatura cubana él tenía pensado incluirle una parte gráfica. De no haber sido así, el dato proporcionado por este caricaturista devenido investigador del género en Cuba –nuestro Ares ha hecho algo parecido– se habría privado de su parte visual. Consultar hoy la edición señalada de *La Discu-*

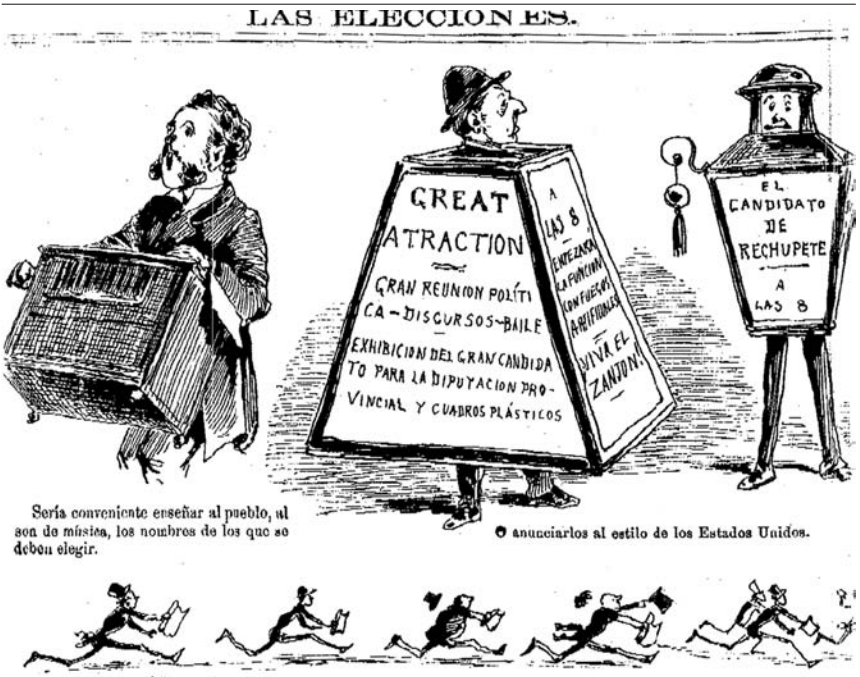


Figura 4: *Don Circunstancias* del 2 de febrero de 1879: Las elecciones. **a.** Sería conveniente enseñar al pueblo, al son de música, los nombres de los que deben elegir. **b.** O anunciarlos al estilo de Estados Unidos. **c.** Mientras los oradores de los Comités corren de pueblo en pueblo para preparar la opinión.

sión es bastante difícil por el alto grado de deterioro que presenta la colección casi completa de este periódico. ¿El que no se incluyera la primera caricatura antimperialista cubana en «Cuba cien años de humor político», y en su segunda edición titulada «Más de cien años de humor político», significa que estamos privados de conocerla en términos gráficos? ¿Cómo sería esa caricatura en cuanto a su nivel de composición o apariencia visual? De ella se tienen descripciones con sus explicaciones respectivas de lo dibujado, pero lógicamente estas no son suficientes. Falta la posible mirada personal para completar los datos. Es muy probable que si Juan David no la llega a incluir en un artículo suyo aparecido en *Bohemia*[7], se habría perdido para siempre el testimonio visual de esta caricatura que en nada se le parece en nivel de creación a las caricaturas personales que Jesús Castellanos incluyese en su «Cabezas de estudio»[8]: verdadera anticipación de osadía gráfica a la que años posteriores realizara Rafael Blanco, quien alcanzó un sello renovador y valioso en la caricatura después de 1906[9].

Si en los primeros años de la década del sesenta Évora Tamayo realizaba sus primeros contactos con el periodismo,

Figura 5: *Don Circunstancias* del 13 de junio de 1880.

algo parecido le sucedía al alma femenina de nuestra antología de humor político, con el tema de la caricatura. Aquellas primeras motivaciones suyas, si bien es cierto que habían sido inducidas por el director en aquel tiempo de *Palante y Palante*[10] para hacer una historia del humorismo cubano, derivaron en otro aporte como el del comportamiento del género en el siglo XIX –de manera secundaria– a través de algunas de las publicaciones satíricas. Este estudio priorizó más bien lo que hoy llamaríamos la línea editorial de una publicación periódica y es una lástima que su límite temático llegase hasta ese siglo[11], pues el referido proyecto historiográfico de nuestra caricatura contaba con una parte dedicada a la república neocolonial, la cual nunca llegó a escribirse[12].

Por estos años también Edmundo Desnoes proporcionaba al mundo de la caricatura uno de los textos más integradores de juicios y visión histórica del fenómeno en Cuba. Sin lugar a dudas, uno de los más completos que hasta ahora han sido escritos[13].

Casi dos décadas después la profesora Adelaida de Juan daba a conocer su «Caricatura de la república»[14], seguramente la obra más importante luego del triunfo de la revolución, ya no solo por su contribución sobre tres períodos de la caricatura cubana, sino también por el hecho de servir como modelo, estímulo y fuente de referencia necesaria para posteriores investigaciones dentro y fuera de las aulas universitarias[15]. A esto habría que añadirle que era la primera vez en la historia de Cuba que desde los estudios académicos y de la Historia del Arte se le daba un justo valor a esta manifestación artística dentro del ámbito cultural nacional. Este libro delineaba otra manera para enfocar a la caricatura más allá del reportaje, la crónica y la entrevista testimoniantes de siempre: muy útiles en cuanto a información para ese estudio que tenemos aún pendiente, en el cual deberán agruparse orgánicamente lo histórico en sus múltiples variantes y lo artístico, lo periodístico y lo visual ejemplificante, para así poder acabar de (re)conocer y asumir la historia integral de la caricatura de Cuba que ni tan siquiera sospechamos y tanto necesitamos. Si con el pasado más lejano o inmediato la situación es un poco peculiar, con el presente actual no hay muchas diferencias.

Todas estas obras son continuadoras de aquel esfuerzo primero en forma de

libro que el periodista y crítico cubano Bernardo G. Barros publicara posterior a la primera mitad de la década del siglo XX[16]. Un libro de historia de la caricatura internacional de aquel momento en dos tomos y con solo una pequeña parte dedicada a Cuba. Las razones expuestas allí sobre la isla son conocidas y asumidas; sin embargo no siempre se sabe que estas provienen del primer intento historiográfico de la caricatura cubana, coincidente justamente con uno de sus mejores momentos. Lo que en algo pudo ser testimonio, valoración crítica y pretexto informativo sin ningún tipo de complemento visual, ahora resulta ser un dato agradecido que siluetea una época del pasado[17].

Notas

1. Juan David dijo en una entrevista que se le hiciera en cierta ocasión: «La historia la editará en breve el Consejo Nacional de Cultura. Llevará más de 200 láminas, algunas curiosísimas, verdaderas primicias gráficas». Véase de Darío Carmona: «Un caricaturista con historia historia la caricatura», *Cuba*, año III, no. 23, marzo de 1964, p. 46. Sin embargo, la obra nunca llegó a publicarse. Eduardo David, el hermano del caricaturista, me comentó que Juan solía decir que su libro sobre la historia de la caricatura cubana estaba terminado, y no era tan así, pues siempre encontraba algo nuevo que era de su interés y se lo agregaba. El titulado «Historia de la caricatura cubana» entró en la gran lista de espera propia de toda editorial. Cuando Juan David falleció a su hermano le entregaron la copia que estaba prevista para ser publicada en algún momento. De no haberse efectuado la devolución se habría perdido para siempre el esfuerzo de un caricaturista por historiar el género propio de su país. Finalmente, Eduardo David decidió que el libro debía publicarse, aunque fuese un homenaje póstumo para el gran caricaturista que fue David y una obra atrasada y desfasada en términos temporales. El Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau se ha encargado de su edición y cuando sea publicado se titulará «La caricatura: tiempos y hombres», pues los tópicos no se limitan solo al contexto cubano. Estará ilustrado, pero ya no con la cifra de más de 200 obras. Algunas partes de este libro Juan David las publicó a manera de artículos en la revista *Bohemia*. Para cuando ocurra esta edición, posiblemente ya haya sido publicado el tomo correspondiente a Cuba de la colección «Historia del humor gráfico» en «Iberoamérica», en 17 volúmenes, de la Editorial Milenio con la colaboración de la fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares. Otros detalles de este proyecto cultural son analizados por el periodista Hernán Casciari en: «La historia del humor al alcance de la mano», *Quevedos. Revista de Información de Humor Gráfico de la Fundación General de la Universidad de Alcalá*, no. 14, octubre de 2002, p. 8.
2. Una experiencia parecida sería realizada en el Museo de Bellas Artes en junio de 1955 con una exposición de caricaturas. La muestra constituiría un recuento de la trayectoria del humorismo gráfico cubano «desde la expresión humorística más remota hasta la más reciente de 1950». En ella estarían representadas «las más conpiscuas sátiras gráficas de la colonia, como las de *El Moro Muza*, junto a Torrientes (*sic*), Sirio, Castellanos, Blanco, etc., por riguroso orden cronológico y con textos explicativos». Véase «La caricatura en la Galería Permanente», *Cartón. Órgano* [*Oficial*] *de la Asociación de Caricaturistas* [*de Cuba*], año IV, no. 26, mayo de 1955: p. 4.
3. Esta antología tiene dos ediciones que difieren en pequeños matices más que en información. Se hace necesario la revisión de las dos ediciones –1971, 1984: 2 tomos– para tener una aproximación de este género artístico en su variante política. Cfr. «Cuba cien años de humor político», Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971. De Évora Tamayo, Juan Blas Rodríguez y Oscar Hurtado: «Más de cien años de humor político», segunda edición, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984, t. 1. Y de Évora Tamayo y Juan Blas Rodríguez: «Más de cien años de humor político», 2ª edición, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1984, t. 2.
4. Esta caricatura se dio a conocer con la publicación de las dos ediciones de la antología de la caricatura política cubana. Posterior a este hecho, una de las personas responsabilizadas con su hallazgo modificó el tono probabilístico sobre la autoría de este grabado, distribuido en una hoja suelta, hacia una posición de seguri-

dad probada. Aquí mantenemos su carácter de anónimo, a pesar de que Cirilo Villaverde pudiese ser su autor. Véase, por ejemplo, de Évora Tamayo: «Humor cubano», en «Breve muestra de humorismo gráfico cubano», Editorial Pablo de la Torriente, 1993, p. 8.

5. Heriberto Portell Vilá: Fragmentos de un capítulo sobre «La caricatura cubana» (1,840-1,940) (*sic*), *Cartón. Órgano Oficial de la Asociación de caricaturistas de Cuba*, año I, no. 9 y 10, octubre-noviembre de 1951: p. 9. Portell Vilá llegó a trabajar en la confección de un libro relacionado con la historia del humor gráfico de Cuba. Hasta donde hemos podido indagar, este al parecer no fue publicado íntegramente, mas sí partes suyas. Un ejemplo lo es «La historieta cómica por algunos de nuestros dibujantes y caricaturistas», *Cartón. Órgano Oficial de la Asociación de Caricaturistas de Cuba*, año II, no. 12, enero de 1952, pp. 6-8. Quizás «Caricatura y caricaturistas cubanos», *Magazine Social*, año V, no. 7, La Habana, julio de 1949, pp. 15, 39, 45 formaba parte también de este libro. Aún en 1953 trabajaba en su libro, lo cual indica que hablar de su publicación era imposible. Véase de Rafael Soto Paz: «La caricatura y su efectividad», *Cartón. Órgano Oficial de la Asociación de caricaturistas de Cuba*, año II, no. 22, septiembre de 1953, p. 2.
6. Juan David: «Cuando la caricatura fue por primera vez cubana», *Bohemia*, año 67, no. 38, 19 septiembre de 1975, pp. 10-13. Este mismo artículo es el capítulo 6 de su libro todavía inédito «La caricatura: tiempos y hombres».
7. *Ibídem*, p. 11.
8. Jesús Castellanos: «Cabezas de estudio», Imprenta Militar, La Habana, 1902.
9. El 4 de marzo de 1906 *El Fígaro. Revista Universal Ilustrada* le publicaba a Rafael Blanco su primera caricatura. Días después la propia publicación daba cuenta del debut del joven Blanco en el género de la caricatura (no. 12, 25 de marzo de 1906, p. 155). Todas las caricaturas de este año fueron firmadas con su apellido. Aún no había descubierto la firma sintética y algo asiática de sus obras posteriores.
10. Inicialmente se llamó así esta publicación.
11. Évora Tamayo: «Apuntes sobre la prensa satírica habanera en el siglo XIX», Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 1979. Este material mucho le debe a uno anterior con fines similares: Joaquín Llaverías: «Contribución a la historia de la prensa periódica», prefacio por Emeterio S. Santovenia, impreso en los talleres del Archivo Nacional de Cuba, La Habana, 1957.
12. Dato ofrecido por Évora Tamayo para la segunda parte –es de testimonios– del libro de José Seoane Gallo: «Eduardo Abela cerca del cerco», Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986, p. 400.
13. Edmundo Desnoes: «El humorismo», *Casa de las Américas*, año IV, no. 22-23, enero-abril de 1964, pp. 113-125.
14. Adelaida de Juan: «Caricatura de la República», Editorial Letras Cubanas, 1982. Este libro tuvo una segunda edición en 1999 por Ediciones Unión.
15. En la Universidad de La Habana habría que hablar de la realización de varias tesis de diploma –fundamentalmente– sobre algún aspecto de la caricatura cubana del pasado o el presente. Estas, en su mayoría, se conservan en la biblioteca de la Facultad de Artes y Letras.
16. Bernardo G. Barros: «La caricatura contemporánea», Editorial América, Madrid, 2 t.
17. Conrado W. Massaguer fue uno de los primeros beneficiados con este estudio. Así lo reconoció en público: «Con excepción del libro de Bernardo G. Barros, nada he hallado donde beber para preparar esta charla sobre la caricatura personal. Mis ideas por lo tanto no tienen mas (*sic*) mérito que el de la espontaneidad con que las presento» (p. 6). Estas palabras forman parte del mecanuscrito original que Massaguer preparara para una conferencia, la cual se conserva en el Fondo Conrado W. Massaguer del Archivo Nacional de Cuba, Expediente 12, Legajo1. Y aunque no está fechada es del año 1927. Lo confirman dos hechos: la alusión que él hace de la caricatura que Hernández Cárdenas (Hercar) le hiciera al caricaturista Pedro Valer fue publicada el 18 de mayo de 1927 en *Social* (vol. XII. no. 5:, p. 18), y su labor periodística de veinte años solo tendría esa cifra en 1927, pues en 1907 fue cuando la inició. Con el título de «La taquigrafía del retrato», *Social* (vol. XII, no. 11, noviembre de 1927, pp. 25, 92-93, 97) publicó casi en su totalidad y con ligeras modificaciones la referida conferencia del caricaturista cubano. Un ejemplo de esto lo es la cita reproducida al inicio, la cual fue omitida en la versión publicada en esta revista. Años más tarde, *Cartón* la incluiría con el mismo nombre en uno de sus primeros números (año I, no. 8, septiembre de 1951, pp. 6 y 7), pero de manera sucinta.

La Chiva del año 68
Una revista y una risa con espíritu libertario

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

Resumen
La revista La Chiva*, que se publicó entre 1968 y 1970, representa un cambio en el humor gráfico chileno. En el Chile de la década del sesenta a los obreros, oficinistas y campesinos se les suma el poblador como un actor popular urbano relevante. En ese contexto el barrio pasa a ser un personaje colectivo. Así, la principal sección de* La Chiva *es la historieta «Lo Chamullo, un barrio como el suyo», de autoría grupal. Creada y editada, de manera cooperativa, autogestionada, por los dibujantes Alberto Vivanco, Hernán Vidal (Hervi), Jorge Vivanco (Pepe Huinca) y José Palomo. La revista, que adhiere en 1970 al proyecto de la Unidad Popular, es antecedente de la revista de educación popular* La Firme *que edita el gobierno del Presidente Allende.*

Abstract
La Chiva *magazine, that was published between 1968 and 1970, represents a change in the chilean graphic humor. In the 60's appears a new character in the urban Chilean scene, besides the workers, clerks and peasants: it was the villager. In this context the Neighborhood became a sort of "collective character". That's why the most important comic magazine was "Lo Chamullo, a Neighborhood as yours", developed by a group of artists. It was created and edited, as a self-management project, by the drawers Alberto Vivanco, Hernán Vidal (Hervi), Jorge Vivanco (Pepe Huinca) y José Palomo. This magazine, that in 1970 joined to the Popular Unity political project, was the ancestor of* La Firme*, a magazine used as an educational media, edited by the government of President Salvador Allende.*

La recordada revista *La Chiva*, fundada hace cuarenta años, es un signo de su época. No surgió de un día para otro. Se asoma la famosa década del sesenta del siglo pasado. Los dibujantes novísimos de la época, los más curiosos, ya tienen noticias de las nuevas propuestas gráficas e irreverentes que vienen desde los sectores más liberales y progresistas de Estados Unidos y de Europa. Conocen la revista *Mad*, que diez años antes del Mundial del 62 ya estaba circulando. Will Eisner está entre los admirados. También, el periódico neoyorquino *The Village Voice* que publica los dibujos de Jules Feiffer. En otras revistas –*Paris Match* entre ellas– podían disfrutar de los monos de Bosc, Steinberg y Sempé. Desde México Rius propone «Los supermachos» y «Los agachados» con una perspectiva latinoamericana. Los ojos se agrandan. Los lápices se

afilan. Las revistas extranjeras, difíciles de conseguir entonces, alimentan a la nueva hornada.

Las otras revistas extranjeras, las mexicanas principalmente, nutren el imaginario colectivo infantil y el gusto por los monitos. Para promover la producción nacional el gobierno aplica –nos recuerda Palomo– la política económica de sustitución de importaciones, que elimina prácticamente la importación de historietas mexicanas o historietas norteamericanas impresas por editorial Novaro para el resto de América, lo que favorece especialmente a Zig-Zag. Hay trabajo para los dibujantes chilenos. Entre otras revistas, Zig-Zag publica *Rakatán*, *Comicnauta* y *Mony*, donde colaboran Hervi, Pepe Huinca y Palomo.

Los quinceañeros de aquellos días, conocen la revista *Ritmo* en 1965. La publicación es una idea de Alberto Vivanco, quien la diagrama e ilustra. Además es el subdirector en su primera etapa. Su personaje el Gato Yo-Yó es el símbolo de la revista, dibujado en los cuadernos y bolsones de todas las calcetineras y *fans*. Entre sus dibujantes están, además de Vivanco, José Palomo, Hernán Vidal (Hervi), Pepe Huinca, Edmundo Pezoa, Luz María Vargas y otros. Los dibujantes son importantes para la revista. Alberto Vivanco publica un artículo –«¿Cómo son los dibujantes de historietas?»–, donde se destacan personajes de la vieja hornada (Condorito de Pepo, Macabeo de Leo, Toribio el náufrago de Nato, Cuchepo de Luis Cerna); con aquellos de los jóvenes profesionales (Lolita de Vivanco, Farzán de Hervi, Artemio de Pepe Huinca). El grupo nunca pierde contacto con sus antecesores. En la portada de ese núme-

Figura 1: *La Chiva* no. 1.

ro sonríe Patricio Manns, que lidera el *ranking* de entonces con su *hit* «Arriba en la cordillera». Es la revista donde coexisten, junto a los cantantes *pop* internacionales, diversas manifestaciones locales que evolucionan y hacen historia: la nueva ola, el *neofolclor* y la nueva canción chilena.

El personaje que mejor refleja este momento de protagonismo juvenil es Artemio, de Pepe Huinca. La tira es publicada por *El Mercurio* desde 1963. Con su chasquilla *beatle* y su inseparable radio a pilas, Artemio es puro ritmo de la juventud. En su moto es un espíritu libre, despreocupado, optimista. «No solo ha habido cambio en el estilo gráfico –escribe Antonio Romera, dibujante y crítico de arte–, sino lo que es más importante, mutación radical de sensibilidad». Artemio es junior, mensajero, en una oficina. Representa un tipo de pueblo y de pobreza urbana diferente a la que el humor gráfico representaba con Verdejo o Condorito, que son campesinos allegados a la ciudad. La provincia, en este caso, está recordada en el seudónimo del autor relevando lo originario, también como parte de la sensibilidad de época: «El seudónimo –explica Alberto– debía ser étnico y ancestral, ya que en esa época recién comenzaba la revalorización de lo autóctono (que desembocó en el *neofolclor*). Como Jorge había nacido en Angol, Huinca era una buena opción». No estaba lejos de llegar al disco. Es justamente un exponente de lo que se llamó *folclor urbano* –Payo Grondona– quien lo incorpora al repertorio de la *Nueva canción chilena* con el tema «Entrevista a Artemio ante su eventual matrimonio». Luego el mismo Payo convertirá en canción una historieta de *La Chiva*.

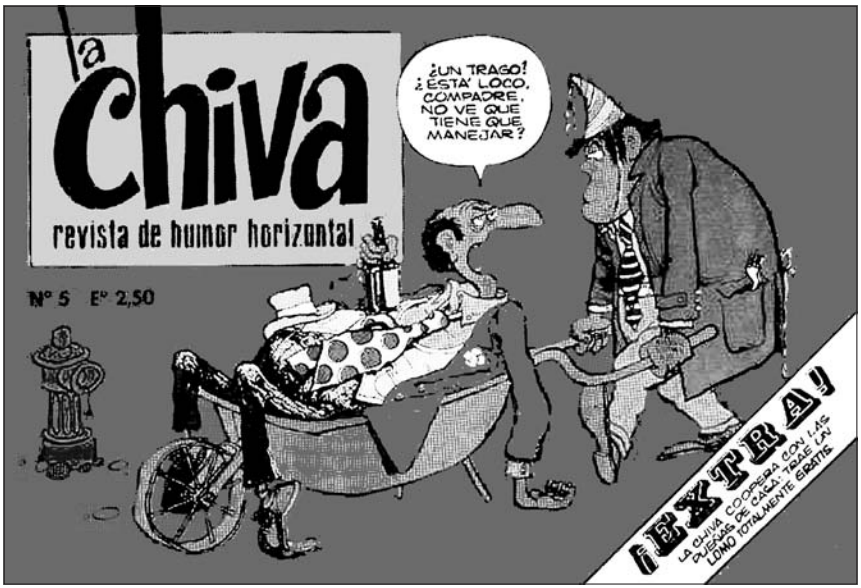


Figura 2: *La Chiva* no. 5.

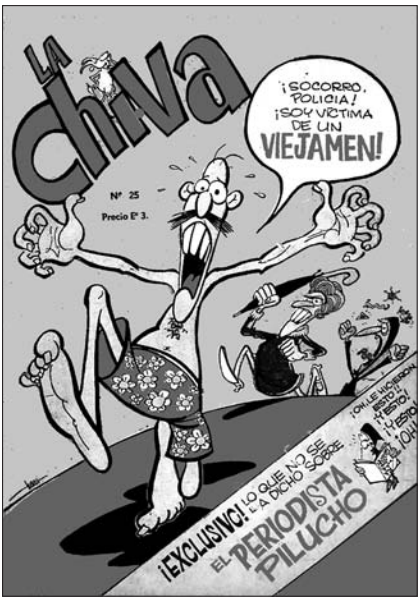


Figura 3: *La Chiva* no. 25.

Así como en la década del sesenta surge el movimiento de la *Nueva canción chilena*, no es temerario pensar que también surgió un nuevo humor gráfico desde los jóvenes que crearon la imaginería juvenil de ese tiempo, donde el humor gráfico hace sistema con otras expresiones visuales (brigadas murales, carátulas de discos, afiches) que fueron convirtiéndose en la iconografía de la utopía, aceleradamente, ya como parte de un proceso de cambios que parecía imparable.

El gobierno de entonces había sido elegido prometiendo una revolución en libertad y el motor de esta era la *patria joven*. Había vencido a Salvador Allende, que ofrecía una vía chilena al socialismo.

Como parte de una política de promoción popular, en 1968 el gobierno de Frei Montalva promulga las leyes que crean las Juntas de Vecinos y los Centros de Madres. En el mundo popular, a los obreros, oficinistas y campesinos se les suma el poblador como un actor urbano relevante. En ese contexto la población, el barrio, pasa a ser un personaje colectivo. En el humor gráfico el cambio lo representa la revista *La Chiva*, cuya principal historieta la protagoniza Lo Chamullo, un barrio como el suyo. Quincenal y en formato nacional (o sea, largo y angosto), aparece el 31 de julio de 1968 bajo la dirección de Alberto Vivanco y publicada por la Editorial Papiro.

Los pobladores más representativos de «Lo Chamullo» son Pancho Moya, «cesante de profesión, mal que le pese. De vez en cuando es gásfiter, estucador, carpintero, electricista, pintor, hambriento y descontento». Don Paello, el almacenero, es «un español republicano que llegó a bordo del Winnipeg» gracias a la intervención de Pablo Neruda. Las Tres Marías, trío de viejas peladoras, «son como la CIA: se meten en todo». Los hermanos del Villar (así: con falta de ortografía) son el Fantomas y el Spectre. Para saber más de ellos es mejor buscar en los antecedentes policiales. El Mozambique es un garzón titulado que trabaja en el bar de don Pantruco. «En este lugar es donde mejor se come en Lo Chamullo. Mejor dicho, es el único lugar donde se come. Cuando se come». Y muchos más, contando al junior Artemio a quien *La Chiva* le publica su primer libro recopilatorio. En Lo Chamullo viven los pobres de la ciudad. Cíticos y cómicos.

La Chiva marca un aporte generacional sesentero y una visión nueva de enfrentar los temas sociales, un aire fresco que, sin embargo, debió enfrentar los mismos problemas que tuvieron inicia-

tivas autónomas anteriores. «Las únicas distribuidoras que existían eran Zig-Zag y Lord Cochrane –testimonia Alberto Vivanco–. Ambas solo comercializaban sus propios productos y se negaban a distribuir a los editores independientes, por el egoísmo de no tener competencia que amenazara sus propios productos».

La empresa de papel era una revista atendida por sus propios dueños, autogestionada, para lo cual alguno debió vender su citroneta para financiarla. El primer número se pudo imprimir –agrega Alberto– gracias al dinero que le pasó la editorial Lord Cochrane a modo de indemnización por haberse quedado con su revista *Ritmo,* «Gato Yo-Yó» incluido. «Los problemas –agrega– empezaron cuando se acabó ese fondo y no encontramos el camino eficiente de la distribución». En este plano, Hervi recuerda la contribución de Jorge Varas, el Varilla, quien «se descrestó ilustrando con grabados en linóleo para ahorrarnos plata de los costosos clichés. En cierta etapa –nos cuenta Hervi– hacíamos una tira de Lo Chamullo en el diario *Última Hora*, a bajo precio, cuando el director era José Toha, con el compromiso de que nos dieran el cliché para republicarlo en la revista. Y escribíamos mucho, ya que la tipografía era más barata que los clichés». Recordando a su hermano, Alberto Vivanco destaca que Pepe Huinca –además de dibujar– «se interesó por imprimir la revista, desarrollando el oficio de imprentero que lo acompañó para siempre». Además de Alberto Vivanco y su hermano Jorge (Pepe Huinca), en la revista dibujan Hernán Vidal (Hervi) y José Palomo. Desde el primer momento colaboran

Figura 4: *La Chiva* no. 27.

también Eduardo de la Barra (Jecho) y al nacer la publicación recibió el saludo de los mayores, entre ellos Pepo y Nato. Este último incluso les hizo especialmente la tira «Insolentito por Natito». Esporádicamente publicaron en sus páginas Osvaldo Salas (Don Inocencio), Themo Lobos, Ponka, Néstor Espinoza, Ric... generalmente *ad honorem*.

El espíritu de colaboración se expresa también en la creación de una historieta colectiva. Hay cuadros de «Lo Chamullo» realizados a ocho manos donde cada uno dibuja un detalle poniendo su impronta. Esta forma de trabajo ya la habían experimentado Alberto Vivanco, Palomo y Hervi en *El Pingüino* ilustrando historietas propias y guiones del notable Héctor Oesterheld. Otra forma de colaboración es el remplazo en la realización de las tiras cómi-

Figura 5: *La Firme* no. 19.

cas cuando, por alguna razón, su autor no podía hacerlo. Es el caso de «Lolita» de Alberto Vivanco hecha por Ric (Ricardo González) y «Artemio» hecho por Hervi a raíz de un viaje de Pepe Huinca.

Materialmente *La Chiva*, que alcanzó a publicar 50 números, no podía competir con las grandes editoriales y los muy anticapitalistas no tenían un capital suficiente para sostenerla. Sin embargo, individualmente cada uno de ellos tuvo presencia en diversos diarios junto a sus personajes. Por ejemplo: Alberto Vivanco con «Lolita» en *Clarín*, Pepe Huinca con «Artemio» en *El Mercurio*, Palomo con «Las tres Marías» en *Puro Chile*, Hervi con «Mozambique» en *La Última Hora*. Paralelamente, como Editorial Papiro, el grupo saca *El Pirigüín* con mayores posibilidades de mercado ya que se declaraba «solo para mayores, la revista del play boy chileno, la revista de humor pícaro sin veda de carne, la revista de los machos recios, humor para gente madura», en fin.

«Paradójicamente –escribe el novelista Luis Sepúlveda– *La Chiva* tenía cada vez más lectores, pero no llegó jamás a ser un éxito de ventas, porque su propio contenido socializante hacía que los lectores la socializaran. Pero es indudable que *La Chiva* nos acompañó en la formidable senda de activismo político y social que culminó el 4 de septiembre de 1970, con la victoria electoral de Salvador Allende». En efecto, en la medida que se acercaba la elección presidencial, el apoyo de *La Chiva* a la candidatura de Allende fue evidente, polemizando humorísticamente con personajes que representaban otra opción… como Perejil, a quien en «Lo Chamullo» lo parodian como *Cilantro*. Los monitos tenían opinión.

El actor político dejaba de estar solamente en los salones y el palacio, en «la casa donde tanto se sufre», como se llamaba a La Moneda. En este proceso la caricatura de personajes individuales es crecientemente remplazada por estereotipos que reflejan representaciones sociales. *La Chiva* representa una nueva forma de hacer humor político, en un momento en que todos toman partido. En esa perspectiva *La Chiva* derivará en *La Firme* cuando asume el Presidente Allende. Pero ese es otro momento de esta misma historia que será constructiva y trágica. A poco más de cuarenta años de la aparición de su primer número, es justo agradecer la existencia de *La Chiva* y compartir la nostalgia por esa risa libre que nos sigue transmitiendo en la memoria.

los últimos números

Jorge L. Catalá Carrasco: El humor gráfico revolucionario en Cuba. El camino hacia un arte militante

Carlos Reyes G.: Breve e incompleta mirada a la antigua-nueva historieta independiente chilena

Luis Mauro Sujatovich: La construcción del héroe en «El Eternauta» (3)

Joanne C. Elvy: Elpidio Valdés. Un espejo de nacionalismo, identidad y memoria histórica en Cuba

Laura Vanesa Vazquez: Copi: el fuera de campo

Andrés Colmán Gutiérrez y Roberto Goiriz: Robin Wood. El nombre de la aventura

Manuel Barrero: Historietistas latinoamericanos en otros mercados, razones para el *exilio*. El caso de Argentina

Mauricio García Castro: Caricatura e historieta políticas en Chile

Hernán Ostuni Rocca: Apuntes para una historia del cómic en Ecuador

Laura Vanesa Vazquez: El mercado editorial de la historieta argentina: esplendor, crisis y renovación

Jorge L. Catalá Carrasco: Utilidades prácticas de la historieta en las clases de español como lengua extranjera

Ángel Fuentes: Investigación sobre los cómics en Puerto Rico

Liliana Cotto Morales: Con el pueblo para el desarrollo sustentable de Vieques. Las tirillas de Vieques

Norberto Rodríguez Van Rousselt: Roberto Alfredo Fontanarrosa (el Negro)

Martha Cecilia Jaime González: Un ambiente de mucho despiporre. La ciudad de Gabriel Vargas en «La familia Burrón»

Ernesto Priego: Para la creación de un Centro Nacional de Historieta