REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 35 - vol. 9 - septiembre 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
Esther Pozo Campos

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Samuel Paz Zaldívar

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
viñeta de «El Eternauta» de
Alberto Breccia

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

PANORÁMICA

Pedro Molina, Yasir Fajardo, Hernán Ostuni
La historieta en Nicaragua **121**

AUTORES

Carlos Alberto Villegas Uribe
Cuatro maestros colombianos de la fisonomía caricatográfica
Rastreando rostros **135**

Carlos Reyes G.
Alberto Breccia: el trazo revolucionario (1) **157**

HISTORIA

Luis Sujatovich
Gutiérrez y Oesterheld: su influencia en la cultura popular
Del folletín a la historieta: del héroe individual al héroe colectivo **173**

La historieta en Nicaragua

Pedro Molina (caricaturista de *El Nuevo Diario*, director de *Alacrán*, Managua, Nicaragua)
Yasir Fajardo (caricaturista del diario *Hoy*, Managua, Nicaragua)
Hernán Ostuni (investigador, Bañadera del Cómic, Buenos Aires, Argentina)

Resumen

El cómic centroamericano ha sido una deuda pendiente en todas las investigaciones realizadas, por lo que ha llegado a convertirse en una verdadera caja negra *que oculta grandes artistas y personajes. Se presenta aquí una visión del cómic nicaragüense que oscila entre el compromiso político y la represión a alguno de sus artistas. Viajaremos entre las formidables creaciones de Chilo, el compromiso de Amo y Róger Sánchez , mostrando los nuevos valores y las nuevas tendencias que se encuentran en ese país.*

Abstract

The Central American comic has been an outstanding debt in all investigations, is a true black box *that conceals great artists and characters. Here we present a vision of Nicaraguan comic ranging from the political commitment and the repression of some of its artists. We shall travel between the formidable Chilo's creations , the commitment of Amo and Roger Sánchez, showing the new values and new trends that are in that country.*

Los procesos sociales, económicos y políticos se han dado a lo largo y ancho de toda nuestra América. Si bien esto es cierto, que los datos sobre América Central y el Caribe son escasos y a veces nulos, intentaremos desarrollar a lo largo de este capítulo de qué modo el humor gráfico y la historieta han procurado –y aún procuran– a través de sus creadores enfrentar a la realidad y al poder de turno, si bien no siempre con el resultado deseado.

Los comienzos

A diferencia de otros ejemplos de América Latina, el desarrollo del humor gráfico en Nicaragua se dio en los albores del siglo XX, si bien las dos primeras caricaturas de las que se tienen noticias datan de 1839 y los primeros años de la década de 1840. En una de ellas se muestra a Roberto Carlos Federico (*El rey mosquito* o, como lo llamaran despectivamente los ingleses, *El emperador negro de Nicaragua*), vendiéndose al protectorado británico a cambio de un barril de ron que le ofrece el cónsul inglés; la otra es también una muestra sobre la influencia británica en ese país. Aunque ninguna fue publicada en Nicaragua, ambas son la primeras en

mencionar al país como eje de una crítica humorística.

Los primeros artistas

Pedro Pablo Argüello, bajo el seudónimo de Mostaza, comienza a publicar, en en el diario *El Comercio* de Managua hacia 1904 la que puede considerarse como una de las primeras caricaturas autóctonas. Durante la primera década del 1900 surgen una serie de artistas que comienzan a perfilar el movimiento de humor y caricatura en ese país.

Ricardo Moreira, excelente dibujante, escultor y grabador sobre madera que encararía una lucha feroz desde el semanario humorístico *Gil Blas* de Anselmo Fletes Bolaños contra los dirigentes conservadores; también colaboró en el semanario *Los Domingos*.

Figura 1: Una de las primeras caricaturas sobre Nicaragua: Roberto Carlos Federico, el emperador negro de Nicaragua.

Otro artista destacado fue Federico Ruiz, de corta trayectoria pero de gran calidad en su obra; murió repentinamente, privándonos de ver todo el potencial de su obra. Colaboró también, hacia 1919, en el semanario *Los Domingos*.

Pero sin duda el dibujante más importante de este período fue Octavio Torrealba, pequeño de estatura, pero un gigante del dibujo. Sus primeros trabajos los ubicamos hacia 1918 en *Los Domingos*, pero hacia 1920, dado lo prolífico de su obra, el gobierno le otorgó una beca para desarrollar su arte en Europa, de donde regresó enfermo en 1926, para terminar sus días en Masaya, su ciudad natal.

El sucesor de Torrealba fue el médico y cirujano Fernando Vélez Paiz, quien colaboró en la citada revista *Los Domingos*, y fue célebre su caricatura de Ismael Solórzano con cara de tiburón. Después emigró hacia Europa, becado por el gobierno para continuar sus estudios en medicina.

Otro hito importante de esta época incipiente de la historieta de Nicaragua, lo encontramos en Rodrigo Peñalba, eximio pintor que realizó sus primeras armas en la caricatura. Era conocido como *El león de Managua* y publicó sus trabajos hacia 1924 en *La Noticia* y en su suplemento *La Noticia Ilustrada*. De sus creaciones son especialmente recordadas las caricaturas de Bartolomé Martínez y monseñor Cipriano Vélez con cara de ídolo de Lipululo y de mono respectivamente. Pero tal vez el éxito más importante de este artista haya sido la creación de uno de los primeros personajes fijos

Figura 2: Otra viñeta humorística del siglo XIX sobre Nicaragua: «John Bull and the Nicaragua Question».

en criticar a un gobierno –el del presidente Carlos Solórzano– a través de su personaje don Anacleto.

Finalmente Peñalba emigró a Estados Unidos para continuar sus estudios en pintura, de donde regresó finalmente para hacerse cargo de la Escuela de Bellas Artes.

Toño López fue uno de los primeros artistas que logró vivir de sus trabajos. Comenzó a publicar hacia 1937, en la revista *Novedades* y luego en *La Noticia*, pero sus trabajos más importantes se reflejan en *La Semana Cómica* y en *Los Lunes*, publicación de la que fue fundador. Trabajó también en el diario *Flecha* y tuvo además como méritos agregados el de haber sido un excelente grabador y uno de los padres de la publicidad en Nicaragua, por haber sido el fundador de las dos primeras agencias del país.

También cabe destacar en este período a Jorge Ampié y a Joaquín Zavala Urtecho. Este último fue uno de los caricaturistas más importantes en apoyar la candidatura del general Anastasio Somoza en 1937, hecho que le valió ser nombrado cónsul en Japón cuando Somoza asume la primera magistratura. No podemos obviar una mención para Nieve Andina Arnesto, una de las primeras mujeres en incursionar en el mundo del dibujo en ese país.

Salomón Barahona López (Chilo)

Hay que detenerse un momento para hablar de este importante hombre de la cultura nicaragüense. Dibujante, periodista, *gourmet*, nadador y defensor de la naturaleza: son algunos de los atributos que marcan su perfil.

Nació hacia 1904 en Managua. Su apodo *Chilo* deviene de ser el hijo de Cecilio. Fue padre de once hijos y sin duda uno de los pilares del movimiento caricaturista en ese país.

Figura 3: Caricatura de Octavio Torrealba.

En 1927, con solo 17 años publicó sus primeros trabajos en el diario *El Field* de Santos Ramírez. El poeta Salvador Ruiz Morales lo llamó para colaborar en la revista *Los Domingos*, en la que ingresó finalmente como caricaturista del diario *La Noticia*. Con su hermano Ernesto, también periodista, publicaron la revista *Pantalla*, que rápidamente fue clausurada por el gobierno de Anastasio Somoza.

La gran creación de Chilo fue «Panchito y la Rana». Al respecto cuenta Chilo: «en 1927, a pedimento del director de *La Noticia*, don Juan Ramón Avilés, creamos a Panchito Managua para moverlo en las caricaturas de *La Noticia* como símbolo de la opinión pública, es decir *el pueblo*. Después de ensayar varios modelos para la creación de Panchito Managua, el escogido para tal fue el dibujo estilizado de un chico precoz y travieso de carne y hueso llamado Emigdio Mendoza. [...] Siempre a pedimento del director de *La Noticia*, más tarde en 1932, pensamos en darle una compañera y fue entonces que creamos la Rana, siguiendo una humorada del presidente, general José María Moncada, quien decía –cuando tenía su chalet en la laguna Masaya– que sus amigos llegaban allí para picarle la rana (*sic*)». Otra versión sobre la creación de la Rana relata que Chilo sacó a bailar a una dama cuyo mote familiar era *Las Ranas*.

Pero lo cierto es que Panchito y la Rana se convirtieron a lo largo de cuarenta y dos años en la tribuna popular del pueblo nicaragüense y su fama trascendió a su propio creador. Chilo además publicó un pequeño diario humorístico –*El Testamento de Judas*–, donde demostraba todas las facetas de su personalidad. Odiado por los dictadores de turno, Chilo emerge como un símbolo de lo que la caricatura puede lograr. Publicó varios libros de caricaturas y fue premiado y respetado hasta su muerte el 27 de mayo de 2001 a la edad de noventa y seis años.

Figura 4: Caricatura de Fernando Vélez Paiz.

Alberto Mora Olivares (Amo), el primer historietista

Heredero directo del camino dejado por «Panchito y la Rana», «Pedro Nica» (personaje al estilo de «Panchito y la Rana», que aparecía en el diario *Flecha*) y otros, Amo rompe con una de las tradiciones mas arraigadas en Nicaragua, la caricatura política, presentando

Figura 5: Viñeta humorística de Toño López

desde las páginas del diario *La Prensa* a su personaje «Nicasio», el nuevo *Juan Pueblo*, pero con la modalidad de una historieta de tira diaria, con lo que dio una vuelta de tuerca a lo ya conocido.

Según confesara el propio Olivares, Nicasio, «el Nicasio roto, burlador, oposicionista convencido, chilero y respondón, igual que millares de nicaragüenses, nació en el Hospital General en 1962» a raíz de un accidente que sufriera el propio Amo el primero de agosto de 1961, cuando viajaba a Las Sierras hacia Santo Domingo y despistara de la carretera el *jeep* en que iba. Tuvo que permanecer enyesado en el hospital por espacio de siete meses, tiempo que utilizó en dar vida a su criatura. «Cuando salí del hospital envié a *La Prensa* una tira en la que presentaba al "Rey Lucho", satirizando al entonces presidente Luis Somoza. En *La Prensa* gustó la tira y me encargaron varias, a través de las cuales Nicasio empezó a popularizarse» relataba su creador.

Por ello Amo puede considerarse el primer historietista nicaragüense, ya que moviéndose dentro del mismo plano político de sus predecesores logró crear una tira cómica diaria haciendo uso de mayores recursos, con secuencia de cuatro a cinco viñetas –hasta llegar a las dieciséis– y diálogos fuera de lo común, logrando dar una gran originalidad y repercusión a su personaje.

Amo fue, con sus dibujos y sus personajes, uno de los más acerbos críticos del gobierno dictatorial de Anastasio Somoza. Precisamente «Nicasio» es procreado durante ese nefasto período de la vida nicaragüense. Las arbitrariedades del somocismo, sus desmanes, sus despotismos, castigaban duramente la frágil piel del pueblo de Nicaragua y Amo –una de sus tantas víctimas– decidió crear ese personaje emblemático cuyos rasgos físicos como sociológicos reflejan claramente al hombre común de su tierra. Esto es lo que convirtió al personaje en un ícono de su tiempo y un símbolo para todos los tiempos, ya que sus tiras puedan ser leídas hoy y gozar de su patética actualidad.

La Nicaragua de hoy no difiere en mucho de la del pasado: la mayoría sigue empobrecida, con la misma angustia del cotidiano vivir, permanecen los problemas sociales y la falta de políticas de salud para las clases sumergidas, y sobre todo la imposición de gravámenes regresivos que determinan una permanente alza de los insumos básicos para la subsistencia y la acentuación de la marginalidad. Las de «Nicasio» reflejan esta situación aún con toda elocuencia: «para que veas Nicasio que no

somos tan inhumanos te daremos gratis ...el certificado de defunción».

Si bien en muchos países existen personajes similares a Nicasio, pocos alcanzan esta dimensión de antihéroe como él que padece siempre los sinsabores de los poderosos y por mucha astucia y agudeza que ponga en sus ataques, siempre pierde aunque jamás es derrotado. Esta paradoja es la que explica su permanencia, porque su humor frente a las desventuras es la fortaleza a la que recurren los pueblos para seguir perseverando cada día.

En verdad, lo que hace de las críticas de Amo una incitación a reflexionar sobre la realidad es su propuesta discursiva sustentada por su conducta ética. En esta conducta, precisamente, radica la trascendencia histórica de su prédica porque el objetivo de sus caricaturas es desenmascarar las imposturas y las veleidades de los poderosos, así como su doble moral y la inconsecuencia de sus conductas e ideas.

Es indudable que Amo fue un profeta de su tiempo que ha dejado un legado que recogieron, con igual solvencia y decisión, Róger Sánchez Flores, Manuel Guillén y Pedro Xavier Molina, todos críticos insobornables como él.

En general los humoristas y caricaturistas políticos, despliegan todo su talento frente a realidades tristes como la de Nicaragua porque convierten su pluma y su lápiz en instrumentos que la desnudan con crudeza lejos de la adulación y el servilismo. Amo tomaba distancia de los poderosos con la misma vehemencia con que se acercaba a los pobres.

La gran originalidad de Nicasio fue hacer de Somoza su interlocutor, su contendor permanente. Dialoga con el dictador en nombre del pueblo que sufre sus tropelías y este ingenioso juego verbal –que en algo hace recordar a las charlas argentinas de Enrique Santos Discépolo con Mordisquito– le granjeó las simpatías de la gente que se convirtió en cómplice del personaje y en admirador de Amo. Para decirlo de un modo rotundo, Nicasio fue y es la voz del pueblo, y tanta fue por momentos su vehemencia expresiva que en algunas tiras saltó fuera del encuadre como si

Figura 6: Dibujo de Salomón Barahona López (Chilo).

Figura 7: Tiras de «Nicasio» por Alberto Mora Olivares (Amo), el primer historietista nicaragüense.

intentara corporizar a su personaje más allá de las limitaciones de la historieta.

Leído en nuestros días, los textos de Amo retoman su esencia recriminatoria porque los mayores responsables de las tribulaciones del país siguen siendo los dirigentes políticos cuyas banalidades e inconductas «Nicasio» sigue poniendo en evidencia desde sus viejas críticas de la misma forma que «Podilecto» –hijo del plumín de Roger Sánchez Flores– da continuidad a esa empresa.

«Nicasio» se publicó hasta 1974.

Henry Aguilar Otoniel

Nace en Managua en octubre de 1937, su niñez se desarrolló en medio de extrema pobreza, creciendo en la llamada *zona roja* del barrio Los Ángeles como un niño vendedor de la calle.

En 1960 se inicia como caricaturista simultáneo para los semanarios de *La Semana Cómica* de Abdul Olivares, *La Semana Cómica Ilustrada* del poeta Guillermo Castellón y *La Avispa* de J. Sansón Argüello. En 1962 trabajó para el diario *La Prensa*, compartiendo lugar con Amo (Alberto Mora Olivares) y Chilo Barahona, entre otros destacados; se inicia en la pintura como paisajista trabajando además para publicidades como director de arte en P.M.C. Americkson, Publimerma, Serigrafías Susa. En la década del ochenta se integró al Ministerio de Educación, en el programa nacional de la Cruzada de Alfabetización, diseñando múltiples afiches, dibujos para las cartillas y logotipos. Fue un activo opositor de la dictadura somocista, hecho que le produjo en 1960 la negativa a la personería juridica de su agencia de publicidad por defender posiciones a favor del Mártir de las Libertades Públicas Dr. Pedro Joaquín Chamorro.

Róger Sánchez Flores (Róger)

Róger fue un verdadero caricaturista de profesión, pero todo un humorista por vocación. Fue un predestinado para el arte, porque en sus escasos treinta años de vida (1960-1990) dejó una obra imperecedera.

Sus primeros trazos, claramente influenciados por Quino, pronto lograron un estilo personalísimo que produce un verdadero salto de calidad en el dibujo

Figura 8: Viñetas de Róger Sánchez Flores (Róger).

nicaragüense. Fue un autodidacta, jamás cursó estudios de dibujo, sus comienzos fueron *a la brava* como suele decirse en Nicaragua para expresar que todo se debe al esfuerzo propio.

Sus caricaturas iniciales aparecieron en abril de 1978 en el diario *La Prensa* de Managua y ya al año siguiente comenzaron a publicarse también en el semanario *Barricada*, pero progresivamente fue evolucionando hacia la historieta por considerarla como un espacio que le brindaba mayores posibilidades creativas. Toda su obra fue una suerte de experimentación constante de su

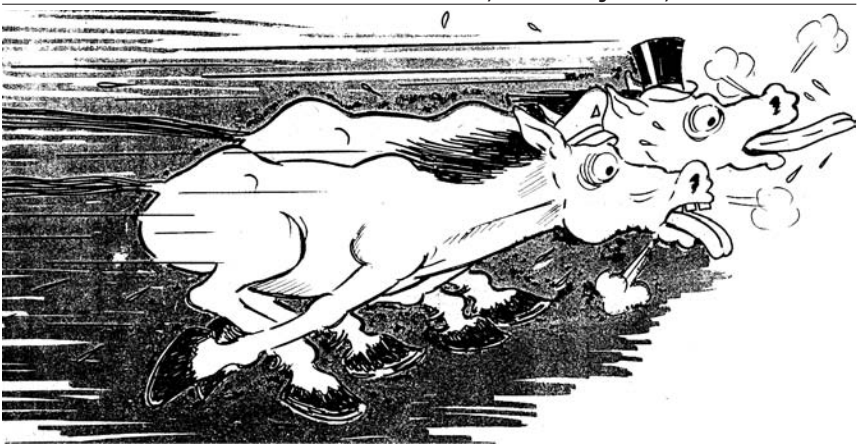


Figura 9: Dibujo humorístico de Carlos Sánchez Arias (Kalo).

creatividad, tal como el mismo Róger lo advierte en sus dos principales libros «Muñequitos del pueblo» y «El álbum de los lunes»: «los he concebido como formas de experimentar y presentar opciones frescas a las historietas alienantes» –caracterizó. En esta búsqueda llegó a incursionar en un tema tabú para la sociedad nicaragüense como lo es la sexualidad. Sus tiras sobre estos temas aparecen en el suplemento *Humor Erótico* de *La Semana Cómica*.

Pese a ello no ha creado un personaje, una figura central en su obra, con la que pueda identificárselo o asociarlo directamente. Pero ha sido un acto deliberado para no quedar, precisamente, sujeto a las limitaciones que un muñeco emblemático supone. Y en tal contexto podemos ubicar a su personaje Polidecto, que no alcanzó a constituir ni una figura ni un aspecto medular de su producción creativa.

Pero no rehuyó la caricatura política. Enrolado en los ideales pro-sandinistas, durante el período conocido como *La Revolución*, su pincel fue un verdadero portavoz del bloqueo económico e intervencionista de Estados Unidos, así como de los conflictos armados por la resistencia y las luchas sociales intestinas. Desde esta perspectiva la obra de Róger es historia nicaragüense.

No obstante tantos logros, Róger continuó buscando su propia forma creativa. Fue un crítico de la confusión que a veces generaron sus creaciones porque sostuvo que lo suyo se trataba de una nueva forma de comunicación nunca utilizada en Nicaragua. El mismo Róger da la clave para la lectura apropiada de su obra: «Quienes se quejan solo están acostumbrados a leer el texto y no leen el dibujo; hay que estar claros, muchos lectores no lo notan, pero lo dibujos también se leen».

Carlos Sánchez Arias (Kalo)

Otro caricaturista que se destaca contemporáneamente a Róger, es Carlos Sánchez Arias (Kalo) de quien podría decirse que ejerce su oficio en forma más calmada: mientras Róger se concentra en la realidad de su propio pue-

blo, Kalo busca un mensaje mas universal y menos crudo.

Sánchez nació en Managua el 12 de febrero de 1931 y ya en 1946, con escasos quince años de edad, obtuvo el primer premio del concurso para la carátula del libro «Aires monteros» del poeta de la sierra Ramón Sáenz Morales (1891-1927), aparecido al año siguiente.

Egresado del Instituto Pedagógico de su ciudad natal, se volcó a la pintura y principalmente al dibujo, por lo que fue elegido en 1949 para decorar la barda del Estadio Nacional inaugurado en ese mismo año.

Hizo también una exitosa incursión por los senderos de la publicidad y fue editor gráfico de numerosos libros y folletos, lo mismo que ilustrador de la *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano*. Entre 1959 y 1985 trabajó en Publicidad de Nicaragua y en diciembre de 1956 expuso sus pinturas en Nueva York.

Quizás su obra de mayor enjundia, sean las ilustraciones para el libro de Jaime Wheelock Román «Raíces indígenas de la lucha anticolonialista en Nicaragua» (Siglo XXI Editores, México, 1977) porque, sin perder de vista los aspectos sensibles del sometimiento de los aborígenes nicaraguenses durante la colonización española, sus dibujos estilizados reflejan, de modo recio, el contexto histórico.

Sánchez es, por otra parte, colaborador permanente de *La Semana Cómica* y tiene a su cargo el armado de las revistas *Encuentro*, *Amanecer* y del órgano del Servicio Evangélico de Prensa. En diciembre de 1987 la Fundación Manolo Morales patrocinó su primera exposición personal en el Salón Darío del Hotel Intercontinental, con la que obtuvo un verdadero espaldarazo.

Intentos oficiales

La historieta en Nicaragua se caracterizó por estar casi siempre perseguida por la censura dictatorial que durante muchas décadas actuó en el país. No obstante ello, los creativos no cejaron nunca de intentar transmitir sus mensajes a través de los cuadritos de los cómics, donde el humor encubría los ácidos comentarios sobre la triste realidad nacional. Sin embargo, «Compa Clodormiro» nació bajo los auspicios del entonces Ministerio de Planificación (Miplan) con el claro propósito de alfabetizar a las clases populares. El personaje quizás sea uno de los pocos –tal vez el único– que saltó de la televisión al cómic para convertirse en un personaje familiar y querible como lo concibieron sus creadores.

Otro intento destacable fue la historieta biográfica sobre Augusto César Sandino que, sobre el libro de Sergio Ramírez, dibujó Felipe Flores Toruño con adaptación de Norma Guadamuz Ceremeño. Se publicó en cuatro entregas con un tiraje total superior a los cuarenta mil ejemplares. Pese al acierto del género escogido la historieta careció de un óptimo manejo técnico y terminó por convertirse en un relato convencional ilustrado. Guillermo Rothschuh Villanueva –a quien le debemos el mayor aporte investigativo sobre la historieta en Nicaragua– destaca como defectos más notorios el abuso del globo como elemento narrativo, el lenguaje empleado que no se corresponde con los personajes y además la sobreabundancia de las imágenes, lo que producía una ruptura con el principio básico del cómic –que Gubern llamó *lenguaje icónico*– y la falta de rigu-

rosidad secuencial como también el flojo aprovechamiento del espacio.

Por todo ello, ese enorme esfuerzo, quedó simplemente como un ensayo fallido de historieta histórica destinada a colmar las aspiraciones del gran público.

Otra iniciativa en el intento por recuperar la historieta para inducir e introyectar en los alumnos los nuevos contenidos programáticos –especialmente en los órdenes histórico y social– fue *Libro Abierto*, una publicación semanal de *Barricada* dirigida a los lectores del Centro de Educación Popular (Cep), pero también esta publicación careció del lenguaje que requiere la historieta y terminó, igual que la biografía de Sandino, en una simple narración ilustrada. Dentro de la misma tónica el Ministerio de Salud (Minsa) y el de Interior (Mint) han utilizado sin mucho atractivo la modalidad de la historieta para transmitir información a la población.

Manuel Guillén

Tras la muerte de Róger llegaron los pinceles de Guillén y Molina con sus magistrales creaciones: *El Alacrán* y *El Azote*, con los que Nicaragua logra incorporarse a la corriente latinoamericana y mundial de revalorización de este género.

Figura 10: Viñeta de Manuel Guillén.

Manuel Guillén ha sido el creador de uno de los programas satíricos más novedosos y exitosos de estos tiempos: «Los Hulosos» uno de cuyos rasgos característicos –acaso el mayor– es la audacia para tomar a mofa a los personajes de la vida pública de Nicaragua.

El ejercicio de esta forma ácida de crítica humorística tiene por supuesto sus antecedentes. Sergio Ramirez recuerda, en una página que tituló «La risa, remedio infalible», la intolerancia del viejo Somoza frente a las caricaturas de Ge Erre Ene, Manolo Cuadra o Toño López, alguno de los cuales debió cruzar a pie la frontera con Costa Rica, por la fuerza, después de ser sacado de su casa a medianoche en paños menores.

El programa de Guillén llegó a miles de hogares durante su emisión en el 2006 a través del Canal 2 y aunque ahora se lo emite como un segmento dentro del programa «La Tertulia», continúa haciendo reír y fastidiar. Se ríen los telespectadores y se fastidian los personajes reales que se ven caricaturizados: Daniel Ortega, su esposa Rosario Murillo, el ex presidente Enrique Bolaños, José Rizo Castillón y muchísimos más.

Guillén se inició en la caricatura por la década de 1980 y su fecunda trayectoria abarca las páginas del diario *La Prensa* y del suplemento satírico *El Azote* del mismo rotativo. Narra Guillén en una nota de Valeria Campbell Mendoza que cuando se inició, a los diecisiete años de edad, le dijo a su mamá doña Cándida Molina, que ese era el

oficio que quería para toda su vida, ante lo cual, su madre, muy preocupada por su futuro, le respondió: «Hjito, pero ¡cómo va a vivir, de hacer monos!».

La idea de crear el programa «Los Hulosos» –algo sin precedente en Nicaragua– le surgió a Guillén durante una estadía en España cuando viera, en video, un *chou* de *Las Noticias del Guiñol*: «Quedé loco y me dije que será fascinante hacer caricaturas en tres dimensiones». Sin embargo, a poco de emprender el proyecto, advirtió que se precisaba de una fuerte inversión para poder realizar todas las máscaras que pretendía: «Quise hacer al Papa, a Fidel, pero luego me bajé de la nube, pues un proyecto de esta clase implica invertir miles de dólares por cada muñeco». No obstante, no cejó en su empeño. Tomó un préstamo bancario y se fue a Estados Unidos para aprender a hacer este tipo de máscaras y conocer los distintos materiales que se utilizan en su fabricación. Con este apoyo se largó a la aventura y triunfó.

La caricatura política, sobre todo cuando satiriza a los personajes públicos, implica riesgos. Y estos los sintió Guillén apenas iniciado como caricaturista de *La Prensa* debido a sus diferencias con Pedro Joaquín Chamorro, quien no estaba dispuesto a tolerar caricaturas de su madre Violeta, por entonces presidenta de Nicaragua: «Él además del hijo, era el subdirector del medio y entonces quiso censurarme» –cuenta el propio Guillén.

Este fue el motivo de que mudara sus monos al recién fundado y ya desaparecido diario *La Tribuna*, cuyo director-propietario, Haroldo Montealegre, quería darle hasta debajo de la lengua al gobierno.

El pincel de Guillén trazó muchas veces críticas mordaces de una de las cuales, según él mismo lo confiesa, llegó a arrepentirse. Le tocó el turno al gordo Arnoldo Alemán en la portada de *El Azote*, pero la crítica de un lector le hizo reflexionar: «Me puse en los zapatos del gordo pues tengo una niña preciosa de tres años y que me la pinten con una ametralladora me golpea duro». Le envió una carta de disculpas.

A pesar de todo ello, el ingenio de Manuel Guillén no ha menguado y desde las páginas del diario y desde *El Azote* sigue dando rienda suelta a su ácida como genial creatividad.

Pedro Xavier Molina

Todo el humor y la calidad de sus caricaturas le ganaron a Pedro Xavier Molina un espacio entre los grandes dibujantes de Nicaragua. Cuando contaba con apenas veinticinco años de edad se había colocado ya en un sitial preponderante por su perfecto dominio de la técnica de reírse de todo bicho que camina, incluído él mismo.

Sus monos aparecen todos los días en las páginas de opinión de *El Nuevo Diario*, y en el suplemento de humor semanal de su creación *El Alacrán*, en cuya fundación participó también Yassir Fajardo. Pero sus comienzos fueron en los extintos rotativos *Barricada* y *La Tribuna*. Con un rasgo que caracteriza su espíritu humorístico asegura, jurando por Dios, que no fue su culpa que ambos cerraran. Además participó en las primeras ediciones de *El Azote* de Manuel Guillén en *La Prensa*.

Molina nació y creció en Estelí al norte del país bajo la influencia de Róger Sánchez y su devastadora *Semana Cómica*, donde conoció además de a Róger a muchas otras firmas, incluyendo a un par de gran influencia a nivel personal: Fontanarrosa y Carlos Giménez.

Actualmente trata de ampliar sus horizontes un poco más allá del humor político, para abarcar un perfil mucho más amplio, aunque ello no significa que haya renunciado a la caricatura de los hombres públicos en un país con tanto margen para opinar con el pincel, ya que sus dibujos dicen mucho más que un artículo de análisis o un editorial.

Su técnica creativa es sumamente personal, confiesa: «Primero leo los periódicos impresos o en internet, luego apunto ideas, bocetos, voy dándole vuelta al asunto, a veces suelo pasar tres horas pensando y quince minutos dibujando. He usado de todo, lápiz, lapiceros, plumas, marcadores, pinceles, computadora, hasta tinta para lustrar zapatos, soy curioso a la hora de experimentar con el lado gráfico del trabajo».

También es miembro de un par de sindicatos de caricaturistas e ilustradores donde es *picheo libre*, lo que significa que sus dibujos pueden ser utilizados por publicaciones de cualquier país siempre que paguen los derechos.

Sus dibujos han aparecido en las páginas de medios como *Newsweek*, el *Boston Globe*, el *Sacramento Bee*, el semanario bostoniano *National Catolic Reporter*, *The Chicago Tribune*, *Los Angeles Times*, el *London Free Press*, la revista *Courrier Japan*, etc.

Se ha propuesto una línea de trabajo: no aceptar más censura que la propia y mantiene su sitio http://www.pxmolina.com/. Confiesa estar siempre buscando nuevos espacios para sus trabajos. Hacia el 2001, el suplemento infantil de *El Nuevo Diario* comienza a publicar una «Historia de Nicaragua», ilustrada para niños. La misma estuvo a cargo de Luis González Sevilla y Mauricio Valdez Rivas, mientras que la dirección y el guión fueron del historiador Karlos Navarro, con la asesoría en derechos humanos de parte de la licenciada Reina Isabel Velásquez.

Por su parte –y como constante en toda América– el movimiento *manga* aparece en Nicaragua. Antonio Claret Tijerino Chavarria y Juan Francisco Tijerino Chavarria crean el primer cómic manga nica y junto a Javier Yasir Fajardo Flores son iniciadores del grupo Adrenalina Xpress, quienes realizan diferentes tipos de cómic con carácter social como entretenimiento en general, y en su primera producción conjunta –la revista *Exodus* (32 páginas en blanco y negro con portada en colores)– publicada en el 2005.

Yasir Fajardo se inicia como caricaturista a los quince años en un semanario local de Esteli llamado *Así Están las Cosas*, abandona la actividad para orientar sus estudios universitarios, pero a los dieciocho años vuelve a su primer amor: el dibujo. Envía colaboraciones a *El Nuevo Diario*, a *La Bolsa de Noticias* y al desaparecido periódico *La Noticia*. Como no tenia un trabajo fijo tuvo que realizar diferentes trabajos para varias agencias de publicidad; finalmente comienza a publicar en el diario *Hoy* de Managua, del que es el caricaturista oficial. Junto a Bismark y Maury publica *El Humor de Hoy,* suplemento del diario en donde desgranan todo su mordaz ingenio en pos de realizar una crítica inteligente al sistema. Yasir ha preparado una versión en historietas de la vida y obra de algunos próceres nicaragüenses en forma de historieta que aún espera ser publicada a pesar de la calidad de su trabajo.

Finalmente a comienzos del 2008 el editor nicaragüense Erick F. Soza Salgado Robelosa edita la revista *IX Arte* con trabajos de jóvenes historietistas.

AUTORES

Cuatro maestros colombianos de la fisonomía caricatográfica rastreando rostros

Carlos Alberto Villegas Uribe
Estudiante de doctorado, Facultad de Comunicaciones, Universidad Complutense, Madrid, España

Resumen

Desde un nuevo paradigma de la caricatura, Carlos Alberto Villegas Uribe, quien actualmente realiza la tesis doctoral «Sicogénesis de la risa, la risa como construcción de cultura» en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, nos acerca sus reflexiones en torno a la exposición «Rastreando rostros». En este trabajo, cuatro caricatógrafos colombianos –Arlés Herrera, Calarcá, Elena Ospina, Omar Figueroa Turcios y Orlando Cuellar–, con voluntad de ruptura, encaran la fisonomía caricatográfica. A través del artículo crítico, Villegas Uribe relaciona la caricatura gráfica (caricatografía) con la caricatura escrita (caricalomía) y la caricatura audiovisual (caricatumedia), además, diferencia la fisonomía caricatográfica, que tiene su acentuación en la recarga cómica de otro tipo de fisonomía como el retrato. Los cuatro caricaturistas gráficos colombianos, de trayectoria internacional, rinden un homenaje al caricaturista audiovisual Jaime Garzón, asesinado en Colombia hace ya una década. Por los condicionamientos editoriales, las imágenes seleccionadas para ilustrar el artículo no dan fe, sin embargo, de la alta calidad del trabajo, pero, haciendo la salvedad, las incluimos para brindar al lector una idea de la propuesta de «Rastreando rostros».

Abstract

From a new caricature paradigm Carlos Alberto Villegas Uribe brought us his reflexions about the exhibition «Rastreando rostros» (searching for faces). In this work four colombians graphic caricaturists –Arles Herrera, Calarcá, Elena Ospina, Omar Figueroa Turcios y Orlando Cuellar– assume the caricatographic physonomy with a breaking willingness. Through this critical paper Villegas Uribe compares the graphic caricature (caricatography), writen caricature (caracalomy) and mass-media caricature (carcatumedia). On the other hand, he makes a distinction between the caricatographic physionomy of other artistic expressions as the portrait since the caricatographic physionomy makes emphasis on the funny content. From their international careers these four colombians graphic caricaturists (caricatugrapher) pay tribute to media caricaturist Jaime Garzon who was killed in Colombia three decades ago. Publishers´s policies do not allow us to see the best quality of their artistic work but we have included it in order to give the reader some idea of the «Rastreando rostros» exhibition.

Cuatro grandes artistas colombianos se han asociado para realizar una exposición que tiene como propósito rastrear el rostro humano glosándolo desde la caricatura gráfica. Una aventura que iniciará su itinerancia en la Feria Internacional del Libro de Bogotá en 2009 y tiene exposición asegurada en la

Fábrica del Humor en el 2010, gracias al auspicio del Departamento de Humor Gráfico de la Fundación General de la Universidad Alcalá de Henares.

Subrayo que son artistas a todo título, tanto porque viven en y para el arte, como por las trayectorias de los cuatro asociados que ostentan, entre sus galardones, premios y reconocimientos en Colombia y en el exterior. Además, la voluntad de ruptura que anima esta exposición y la calidad de sus obras deja sin argumentos a quienes sostienen que la caricatura gráfica (caricatografía) es un arte menor cuyos resultados solo responden a las exigencias utilitarias de los medios impresos.

Desde un nuevo paradigma de comprensión, hemos planteado que la caricatura es, en esencia, la exageración de un fenómeno, una acción, un movimiento, una situación, con la intención de producir reacciones humorísticas en otro, a través de cualquier tipo de medio: oral, escrito, gráfico, tridimensional, audiovisual. El término *caricatura* proviene etimológicamente del italiano *caricare*: recargar, exagerar.

Así mismo, hemos afirmado que lo gráfico no es la única forma de hacer caricatura. A quienes se niegan a reconocer que existen otras formas de caricatura, diferente a la gráfica, debería bastarles repasar las siguientes líneas:

«Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado.
»Era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado.
»Érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce Tribus de narices era.
»Érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera
que en la cara de Anás fuera delito».

Es el soneto «A una nariz» de don Francisco de Quevedo Santibáñez y Villegas. Versos ya legendarios en los que se puede apreciar cómo ejercitaba su particular forma de enjuiciar la realidad y su comprensión de la esencia humana, en especial la de Luis de Góngora y Argote, a quien cargaba ojeriza y tenacía.

En ellos el inmemorial Señor de la Torre de Abad, nacido en 1580 y muerto en 1645, demuestra que era un artista, un fisonomista, un caricaturista que encontraba en el rostro humano un territorio para la creatividad jocosa; solo que, para encodificar su mirada de lo cómico (las gesticulaciones del otro significante), utilizó la palabra escrita, la literatura.

El Diccionario de la Real Academia Española –DRAE– registra dos acepciones de fisonomía: (1) Aspecto particular del rostro de una persona y (2) aspecto exterior de las cosas. Unos pocos ejemplos bastarán para constatar que el autor de «La vida del Buscón» es también un trabajador de la fisonomía. Quevedo ejercía, entonces, una forma especial de caricatura: la caricatura escrita, la caricalomía (*caricare*: recargar, *calamus*: pluma). Como genial maestro de este singular oficio, el poeta cojuelo sabía también que para capturar la esencia del alma humana y procurar la risa en el lector, es preciso recargar (*caricare*) tanto las formas que la naturaleza dibuja en el rostro y en el cuerpo humano, como en los contextos en que esas formas se mueven:

«Supo que había en Segovia un licenciado cabra...

»Él era un clérigo cerbatana, largo solo en el taller, de cabeza pequeña, pelo bermejo. No hay más que decir para quien sabe el refrán, ni gato ni perro de aquella color...

»Los ojos avecindados en el cogote que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros, que era buen sitio el suyo para tienda de mercaderes...

»Las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaban a comérselas...

»Los dientes le faltaban no sé cuántos y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado...

»El gaznate largo como un avestruz, con una nuez tan salida, que parecía que se iba a buscar de comer forzada de la necesidad, los brazos secos, las manos como un manojo de sarmientos cada una...

»Traía un bonete de los días de sol, ratonado con mil gateras, y guarniciones de grasa; era cosa que fue de paño, con los fondos de caspa.

»La sotana, según decían algunos, era milagrosa, porque no se sabía de qué color era...

»Cada zapato podría ser tumba de filisteo. Pues ¿su aposento? aun araña no había en él; conjuraba los ratones, de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba; la cama tenía en el suelo; y dormía siempre de un lado por no gastar sabanas; al fin, era archipobre y protomiseria».

Por ello, es conceptualmente lícito afirmar, ahora, que los cuatro maestros colombianos, ejercen la fisonomía caricatográfica. Un arte que, a diferencia del retrato artístico (otra forma e intención de la fisonomía gráfica), no busca

Figura 1: Fisonomía caricatográfica de Picasso por Elena Ospina.

únicamente reproducir el aspecto singular de un rostro, sino que lo aborda acentuando sus gesticulaciones, recargándolo, caricaturizándole, con la voluntad en acción de producir reacciones humorísticas en quienes aprecian la obra.

En cualquier tipo de caricatura (gráfica, escrita, oral, tridimensional, audiovisual) la fisonomía presenta cuatro notas características:

1. *Exageración*, entendida como la capacidad que tiene el autor de recargar al extremo una forma o una situación sin perder el referente de lo caricaturizado. *Ley de la forma* la llama Bergsón en su magistral tratado «La rire».

2. *Caracterización*, o la capacidad para traducir en rasgos definibles la personalidad de un sujeto.

3. *Síntesis*, entendida como la máxima información que se puede brindar al lector o al espectador con el menor número de elementos posibles.

4. *Diseño*, o a la capacidad para componer formal y estéticamente diversos elementos del rostro caricaturizado. Y no se llame a engaño quien crea que el diseño solo pertenece al ámbito de lo gráfico. Hay diseño en la arquitectura, en la tecnología, en el arte, en la cocina. En toda actividad humana, estéticamente abordada, hay creatividad y diseño. Mucho antes de que se hiciera conciencia de este, la literatura había establecido el diseño en las figuras retóricas: paranomasia, anáfora, anadiplosis, epanadiplosis, antanclasis, rimas, aliteraciones, tropos; muestras de un abanico de posibilidades para disponer las palabras con estilo, gracia y agudeza.

Valga acotar *grosso modo* que, aunque las cuatro notas características de la fisonomía caricatográfica se encuentren en cada uno de los trabajos, en ellos por lo general predomina una nota que favorece la categorización y el análisis. En la exposición que nos ocupa es posible afirmar, por ejemplo, que en el conjunto de la obra presentada la exageración es la nota que predomina en los abordajes de Turcios, la caracterización es el predominio de las obras de O´Cuellar, el diseño es la nota predominante en las obras expuestas por Elena y la síntesis la intención fundamental en los trabajos expuestos en esta oportunidad por Calarcá.

Sin embargo, para matizar, interpretar y valorar más allá del contexto del predominio, es necesario detallar a estos rastreadores de rostros. Y dado, que cada uno tiene peso específico en el arte de la caricatografía colombiana, revisaremos brevemente su vida y obra en el orden de predominio arriba establecido.

La exageración en la obra de Omar Figueroa Turcios

Salido de las planicies del Caribe colombiano –su Corozal del alma, en el departamento de Sucre– Omar Figueroa Turcios, quien publicó sus trabajos iniciales en *El Heraldo* de Barranquilla como *Ofit*, encontró en el Festival Mundial de Humor Gráfico, Calarcá ’89, la posibilidad de compartir su germinal experiencia con los caricaturistas colombianos que admiraba; Linares y Calarcá entre ellos. Esa experiencia lo reafirmó en su decisión vocacional, lo motivó a liar bártulos y a buscar espacio para sus trazos en la capital de la República.

El Espectador y *El Tiempo* lo acogieron como ilustrador caricatográfico. En esos diarios colombianos, los de mayor circulación en su momento, firmó sus trabajos con los seudónimos *Turcios* y *Ofit*, respectivamente, para no suscitar recelos. Al parecer ninguno se enteró de la dualidad de la línea renovadora que exhibían con orgullo en sus páginas, una capacidad que Omar fue modulando en las clases que recibía en la Escuela Nacional de Caricatura bajo la tutela Arles Herrera, Calarcá.

En muy poco tiempo Turcios superaba la condición de alumno y –en una propuesta novedosa, en la que se obligaba, y se obliga, a superarse– empezó a conquistar premios nacionales e internacionales. Y aunque a él poco le agra-

dan las alinderaciones, podemos señalar que en el Hito de los Asociados participó con espíritu ecuménico en los dos principales grupos de caricatógrafos espacialmente ubicados en la capital de la república: Taller de Humor y El Cartel del Humor. Los afiches de los años 91 y 92, realizados en el contexto de la Feria Internacional del libro de Bogotá por el maestro Calarcá, permiten ubicarlo con certeza como partícipe del combo constituido por El Cartel del Humor. En ellos se le puede descubrir rodeado de Azeta, Plastilínico, Galgó, Garibello, Rubens, Consuegra, Linares, Fernández, Mario García, León, Rodrigo, Gova, Guille, Jarape, Elena, Calarcá, Pinto, Alfín, Petete, Vladdo, Juangel, Sergio y Diego Toro.

En menos de lo que tarda un profesor universitario en conquistarse un año sabático el nombre de Turcios ganaba renombre de *Magno* en los primeros puestos de los premios internacionales y nacionales: Vercelli, Tolentino, Ancona (Italia), Antalia (Turquía), San Antonio de los Baños (Cuba), Bogotá (Colombia).

El primer puesto en caricatura política del concurso de la revista *Semanale* brindó los recursos necesarios para viajar a la tierra de Cervantes; donde reside actualmente en compañía de su esposa Adriana Mosquera (Nani), autora de la internacional tira cómica «Magola».

Turcios es en la fisonomía caricatográfica el equivalente de Ronaldo en el futbol, un delantero puro, un goleador nato y de hecho se le parece físicamente. Alguna de las fisonomías de ese ídolo de multitudes lo atestigua. Desde la placidez señorial de Alcalá de Henares, tierra que ama y donde lo aman y reconocen su talento, Turcios conquista premios y menciones de honor y golea en los más exigentes concursos del mundo. Nuevos premios que se pueden contar hasta la fecha en número de 34: Brazilcartoon, São Paulo, Piracicaba, Caratinga, Pernambuco, Piauí, Cataratas de Iguazú (Brasil); Villa Clara, San Antonio de los Baños (Cuba); Tolentino, Cartoonet Fanofunny, Gallarate, Umoristi a Marostica (Italia); Sternberk (República Checa); Santa Cruz de Tenerife (España); Sintra, IX Portocartoon World Festival (Portugal); Teherán (Irán); Society for News Desing (Estados Unidos); Rionegro, Medellín (Colombia). Premios y ciu-

Figura 2: Fisonomía caricatográfica de Pavarotti por Omar Figueroa Turcios.

dades en los que a veces repite, como todo buen caballero.

En las obras que componen la propuesta de Turcios en «Rastreando rostros» se aprecia la recurrencia de una textura que adjetiva adecuadamente los temas principales. Trabajo exigente, pero también lúdico, resultado de la paciente labor del artista que aprendió a mirar como le aconsejaron sus maestros. El maestrazo de Corozal se regodea en las calidades de la textura que le brinda la técnica mixta del bolígrafo, los lápices de color y la acuarela. Sobre esos fondos texturados que reitera en la mayoría de la muestra, Omar Figueroa juega con la exageración de la forma para dejarnos en la retina el inconfundible: «Ahí está pintado o pintada». En algunos casos, no sin antes haber superado una que otra barrera perceptiva, incrementada por la magnificación casi insostenible de algún detalle del rostro caricaturizado como puede verse en la fisonomía de Amy Winehouse. Pero como en la adivinanza literaria, la dificultad incrementa el placer del acertijo.

Interesante acotar en la fisonomía de Chávez, donde la caracterización predomina y la fisonomía se acerca deliciosamente a la caricatografía política por el peso del personaje; Turcios parece gritar como el niño del cuento «El gorila tropical va desnudo» (el uso del color no es gratuito), provocando reacciones humorísticas negativas entre los acríticos chavistas; como pudimos apreciarlo en el contexto del Festival de Humor Gráfico de la Universidad de Alcalá de Henares en 2008.

La síntesis, entendida como el mayor número de información con la menor cantidad de elementos posibles, está presente en las obras de Turcios, sin llegar a ser la nota predominante. En la mayoría de los trabajos se ha sintetizado algo: una nariz innecesaria, una oreja simétrica, o los pómulos se han fundido en una masa geométrica y rotunda que magnifica la condición incaica, como en el caso del Evo Morales. Y ni qué decir del diseño como composición armónica de los elementos presentes en todas las fisonomías; desde el amoroso homenaje a nuestro admirado Quino, donde Mafalda sirve de contrapunto para equilibrar el diseño y abrir el compás narrativo; hasta el pato simbólico que sirve de base a la fisonomía de Jaime Garzón, a quien se rinde homenaje colectivo en esta edición de «Rastreando rostros».

Esa exageración impensable, tan propia, prima en el conjunto de la obra. Turcios se ha convertido a sí mismo en una institución, en una escuela. Una forma bizarra, aunque estética, o todo lo contrario, de mirar el rostro de sus congéneres, de distorsionarlo, hasta transformar ese manierismo humorístico en un estilo que ya registra seguidores. No sin razón, el caricalomista colombiano Daniel Samper ha dicho de su trabajo: «Turcios es un dibujante realista, las caricaturas somos nosotros».

La caracterización, nota predominante en O. Cuellar

La ilustración, ese ejercicio pedagógico asociado a la imprenta, pero con rastros profundos en los iluministas de las bibliotecas medievales, no solo se hace con dibujos. También la tipografía, la fotografía, la infografía son recursos que sirven para ilustrar un texto. Por eso cuando hablamos de ilustración caricatográfica, se establece claramente

Figura 3 : Fisonomía caricatográfica de Bob Marley por Orlando Cuellar.

que nos referimos a aquel subgénero que utiliza el dibujo recargado para iluminar un texto preexistente o pretexto. Y si uno es lo que hace, Orlando Cuellar es sin lugar a dudas, un ilustrador caricatográfico, aunque también haya publicado chistes gráficos en diarios y revistas de Inglaterra, Estados Unidos, Francia, España, México y Colombia y haya participado en exposiciones colectivas en Cuba, España y Colombia.

En Colombia las ilustraciones de O. Cuellar han circulado a través de los diarios *El Espectador* y *El Tiempo* y las revistas *Credencial*, *Cromos*, *Aló*, *Carrusel*. En el exterior se pueden citar las revistas *Courrier International* de Francia, *Index on Censorship* de Inglaterra y *Eins* de Alemania. Y para completar su oficio primordial se deben incluir también las ilustraciones de libros escolares para las editoriales Norma y Educar.

Sin embargo, una de las pasiones de O. Cuellar es la fisonomía caricatográfica. De hecho, la primera exposición de «Rastreando rostros» la realizó en compañía del maestro Calarcá en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, en 2002. Iniciativa quijotesca que encontró acogida en la Universidad de Alcalá de Henares. Por ello mismo es uno de los protagonistas de la presente edición.

Aunque también en las fisonomías de O. Cuellar estén presentes la exageración, la síntesis y el diseño; es la caracterización la nota predominante que sobresale en el conjunto de su obra. Sus personajes no son sometidos a la desmesura de Turcios, ni al diseño simbólico de Elena, ni a las búsquedas sintéticas de Calarcá, más bien son caracterizados fundamentalmente a través de la forma de sus rasgos preeminentes y de los contextos de sus narrativas.

El acartonamiento del príncipe Carlos de Gales y su entredicha y decadente monarquía, por ejemplo, están caracterizados mediante los gustos de clase de las bibliotecas burguesas. La viñeta, primorosa y meticulosamente elaborada, emula a las filigranas de los maestros encuadernadores con un hiperrealismo preciosista que no es circunstancial. Quienes detallen el fondo de la biblioteca podrán apreciar que los volúmenes se repiten con una monótona modularidad y que los estantes del primer plano revelan el tema de esta sección de la biblioteca: la historia de los monarcas ingleses.

Entre la previsible modularidad del libro correspondiente al futuro rey William V, y la voluminosa y colorida presencia del libro de la Reina Elizabeth II, la impávida figura de Carlos de Gales. Los nombres y las características de los tomos pueden pasar desapercibidos, pero tienen el valor semiótico de aumentar el peso de los reyes sobre la personalidad cenicienta del heredero de la Corona. Paradójicamente, el más vivo de los objetos de la biblioteca es el muerto menos histórico. Quienes comparen esta viñeta con las caricalomías de Quevedo, citadas anteriormente, encontrarán un idéntico mecanismo en lo circunstancial como sustento de la sátira.

O. Cuellar no solo ha caracterizado la anodina presencia del príncipe de Gales y la asfixiante presencia de la reina inmortal, sino también el apolillado ambiente de la monarquía. Sin una sola estridencia el caricatógrafo ha extendido su obra del territorio de la fisonomía, a la sátira política, para instalarse con

propiedad narrativa en el escenario del chiste gráfico. Desplazamientos significativos de su maestría narrativa.

Su John Lenon es otro ejemplo en el que la circunstancia del submarino amarillo sirve de correlato para enfatizar la caracterización. Claro, se precisa la memoria de viejito rockanrolero o de apasionado seguidor de los Beatles para fijarse en el detalle. Al igual que en el anterior ejemplo, en esta fisonomía el ambiguo dato visual de una paloma de la paz que vuela en las profundidades oceánicas o un submarino que surca los cielos le hace un guiño al chiste gráfico.

Interesante síntesis por ocultamiento consigue en la fisonomía de Angelina Jolie; en ella el diseño narrativo favorece el logro: detrás de una planeadísima y bien compuesta puerta que impide el paso del receptor, medio rostro sobra y basta para caracterizar a la actriz y para exaltar su inquietante belleza, convertida en un sueño fetichista de la sociedad del siglo XXI.

En esta, como en la anterior muestra de «Rastreando rostros», se aprecia la maestría de O. Cuellar en el manejo de la moderna técnica del acrílico. Quien lo dude que vuelva sobre la fisonomía de Botero y esas calidades de bronce conseguidas sin la intervención del computador.

Que basten estos ejemplos para incitar al visitante a encontrar en la exposición las polisemias profundas de O. Cuellar que le agregan sentido a una obra aparentemente tranquila. «De las aguas mansas sálveme Dios, que de las bravas me salvo yo» decían los abuelos cuando enfrentaban situaciones de calma chicha. Ratifico mi regocijo con esta creación que conlleva corrientes, historias y pasiones de fondo que pueden pasar desapercibidas, pero que inquietan y asombran gratamente a aquel lector que tenga el tiempo y los códigos para ver más allá de las apariencias. Qué fuerza, qué violencia, qué gracia festiva y qué dinámica, en la visible quietud narrativa.

Detrás de las hieráticas figuras se podría adivinar un drástico manejo del tiralíneas y del compás e ingentes horas de labor sobre el original. No obstante, la precisión del autor señala que prefiere dibujar a mano alzada y en algunos casos con plantillas o curvígrafos por si es necesario afirmar líneas previamente dibujadas. Para las delimitaciones de área y los detalles, un pincel fino o la plumilla. ¿Y en el manejo del color? «En la etapa de color la paleta es muy básica, los tres colores primarios más el negro, y el blanco que aplico en caso de necesitar algún efecto de brillo en el terminado. No uso colores diferentes salidos del tubo, la inmensa paleta cromática es bellísima, pero me satisface mucho buscar y encontrar colores en la mezcla. Todos los colores resultantes los pruebo brevemente en papel aparte antes de aplicarlos al original. Casi siempre trabajo primero los planos posteriores y los elementos que contextualizan al personaje y por último las caras, y en estas los ojos y las bocas».

Una condición de ejecución que revela una exigencia personal en busca de una voz y un estilo propio, a la vez que subraya su paciencia de artesano, su rigor estoico y un diálogo profundo y respetuoso con los materiales; pero, sobre todo, una inconcebible capacidad de sugerencia que escapa al ojo habituado a las lecturas presurosas.

La fortaleza del diseño en las fisonomías de Elena Ospina

Diseñadora gráfica, caricatógrafa y pintora definen las potencialidades de Elena María Ospina Mejía. Y en cada uno de esos escenarios, tantos filones como su capacidad creadora tocan, por la cual no es de extrañar que la revista de arte de Perú *Artefacto* la designara como la artista más versátil de Latinoamérica. Pero además habría que agregar otra cualidad: mujer. En un espacio como la caricatografía, donde todavía es magra la participación femenina, Elena ha demostrado que se puede ser tan buena y tener una figuración internacional tan sólida como la de cualquier colega varón. De hecho, le molesta que en las entrevistas este tópico sea reiterativo, pero comprende también que la pregunta avizora otra sensibilidad social. Un despertar que no condena a la mujer al silencio de los gineceos. Y lo celebra gustosa. Los tiempos están cambiando para las mujeres.

Por la preeminencia masculina en el arte de la caricatura no es de extrañar que Elena fuera también la única caricatógrafa que integrara El Cartel del Humor, el grupo de más de veinte creadores, gestores culturales y estudiosos de la caricatura, que se asociaron en Bogotá a finales de la década del ochenta y principios de la del noventa. Esa misma condición pionera la llevó a participar, en compañía de Consuelo Lago, Adriana Mosquera (Nani), Martha Elena Hoyos y Marta Montoya en la exposición mundial «Las mujeres creadoras y el arte de la caricatura». Una muestra que incluye a 43 mujeres de 22 países, la cual itinera aún por museos y salas especializadas del planeta, gracias a la gestión cultural de la poeta Giomar Cuesta.

Y si bien el interés por el arte lo cultiva Elena desde muy temprana edad, su vinculación al diario *El Espectador* profesionaliza sus estudios de Diseño Gráfico. El proyecto innovador de la revista *Los Monos*, donde aportó –además de sus dibujos humorísticos cargados de ternura– una línea pedagógica, lúdica y ecológica que hoy le reconocen sus lectores, constituyó el punto de partida para crear su propia agencia de diseño gráfico. La presencia creativa en el ámbito nacional e internacional se evidencia en las múltiples campañas para organizaciones mundiales (Naciones Unidas, Unicef, OEI). Desde esa agencia, compartida con el caricaturista Luis Eduardo León, incursiona en la ilustración de textos escolares para diversas editoriales y países de América (Colombia, Ecuador, Panamá, Costa Rica, Puerto Rico, Argentina). Uno de sus mayores éxitos en este campo es la creación de los personajes *Los Mapos* que definieron, reorientaron y posicionaron un exitoso proyecto pedagógico de Editorial Kapelusz en tierra de gauchos (2006).

Su viaje a Europa le aportó nuevas miradas y mayores horizontes. Se vinculó a la Asociación Profesional de Ilustradores de Madrid (APIM), enriqueció su portafolio de clientes con el nombre de nuevas editoriales inglesas y españolas, incrementó el cultivo de la fisonomía caricatográfica, y dedicó tiempo a conquistar nuevos galardones en los concursos internacionales del popularmente denominado *humor gráfico*. Ya en Colombia había recibido el Primer puesto del Premio Ricardo Rendón, en el marco del Festival Latinoa-

Figura 4: Fisonomía caricatográfica de Omar Rayo por Elena Ospina.

mericano de Humor Gráfico (Bogotá, 1988) y varias selecciones y premios en Brasil, Turkía, Italia, Rumania, Estados Unidos. En reiteradas oportunidades ha sido invitada a las exposiciones que organiza la Federación Mundial de Caricaturistas FECO-España y es una participante recurrente en el Festival Internacional de Humor Gráfico que organiza la Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares. Fue nombrada Embajadora Honoraria de la ciudad de Granada, en el marco del Segundo Encuentro Internacional de Humor Gráfico y reafirmó su calidad de campeona de largo aliento en los concursos de Paraguacú (Brasil); Azerbaiján (Rusia), Santomera, (España); Gallarate (Italia); Bogotá, Medellín y Cali (Colombia); en los que obtuvo premios y menciones.

Elena no ha llegado a «Rastreando rostros» con la condición femenina que la mirada machista pretende encontrar; su trabajo se para de igual a igual y sin complejos sensibleros en el escenario. A diferencia de los abordajes de sus colegas, las fisonomías de la antioqueña tienen una unidad temática: los artistas de su predilección. La nota característica que predomina en el conjunto de la obra es el diseño. Una forma singular que podría señalarse como diseño simbólico o altamente conceptual. Y en ese tipo de abordajes se acerca bastante a la obra de Calarcá, aunque en este predomine la síntesis. Las fisonomías de Elena parten formalmente de los elementos que distinguen las obras pictóricas o escultóricas de artistas plásticos. Mientras otros fisonomistas caricatográficos enfatizan en la caracterización sicológica, Elena las propone además desde una caracterización estética, en un proceso de diseño que compone y recompone los elementos plásticos característicos de los personajes caricaturizados.

Así, desde una composición cubista encontramos un Obregón realizado con fragmentos que reinterpretan sus enérgicos trazos pictóricos y recuerdan intensamente a sus amados cóndores de los andes. O nos dejamos sorprender por el perfil zigzagueante de un Omar Rayo geométrico en el que dialogan, en contrastes acentuados, los rojos, negros y blancos en los que pervive el aporte de culturas ancestrales. Un Andy Wharhol *pop* y sicodélico, acentuado por los colores característicos de las planchas de serigrafía, en el cual extrema síntesis y miradas valorativas.

En una profusión de colores, que la retratan tanto a ella como a su México profundo, Elena nos brinda la fisonomía de Frida Kahlo. En esta obra la composición, también sintética del rostro y las cejas, deja rodar una lágrima que aviva el dolor de una existencia vital, tumultuosa, dolorida.

Y para superar el análisis pormenorizado de este trabajo que propicia la deliciosa sonrisa del asombro, rematamos con su Salvador Dalí, sin duda la joya de la corona. Una caracterización conceptual que se regodea en sus relojes blandos y en sus cielos catalanes. En esta fisonomía la síntesis y el diseño simbólico compiten con idéntica fuerza por constituirse en la nota característica predominante, para dejarnos en la retina una sensación onírica y surrealista que la propia gala refrendaría.

Con su participación en esta exposición Elena Ospina reconfirma la maestría y versatilidad que ya le han reconocido internacionalmente.

Síntesis y vocación de ruptura en la obra de Calarcá

Nacido en Armenia, capital del Quindío, corazón verde de Colombia y con el apelativo del rebelde y orgulloso cacique pijao por seudónimo, Arlés Herrera (Calarcá) es el más importante cultor de la fisonomía caricatográfica en Colombia.

Y no porque la historia del arte colombiano no registre nombres tan representativos como los de Jorge Franklin, renovador por excelencia; Ricardo Rendón, figura paradigmática; Omar Rayo artista que inició carrera cultivando el género de la caricatura gráfica (caricatografía) o Ismael Roldán quien desde Estados Unidos pone en alto la bandera colombiana. Ni porque no existan trabajos significativos de figuras como Harold Ortiz (Tayrona) o Jorge Restrepo Hernández entre la miríada de jóvenes colombianos que empujan con propiedad. No. Su importancia radica en que ninguno como él tiene una presencia integral en el arte de la caricatura desde las primeras décadas del siglo XX y principios del XXI.

Los cincuenta años de caricatografía política de la más férrea oposición a un Estado de derecha cada vez más consolidado o la dirección de las cuatro versiones del Festival Latinoamericano de Humor Gráfico (1987-1990) le valdrían para conquistar un escaño en la historia de la caricatura colombiana. Sin embargo, hay motivos más poderosos.

La calidad de su obra, la vocación de ruptura y la permanente reinvención de su trabajo son otros de los argumentos que lo consagran. Acompañado de la complicidad de los integrantes del Taller de Humor y El Cartel del Humor, impulsó la fisonomía caricatográfica en el Pabellón del Humor de la Feria Internacional de Bogotá y les enseñó a los colombianos de finales del siglo XX, a mirarse en el espejo cómico. Con este aporte colectivo, que involucró decididamente al otro significante, la fisonomía caricatográfica dejó de ser un motivo de burla por parte del oficiante, para convertirse en motivo de gozo para la persona caricatografiada.

Calarcá es un artista que se reinventa cotidianamente y que siempre tiene un horizonte por alcanzar. Sus incursiones en la caricatura tridimensional (caricatopía) le valió que Cuba le concediera el primer premio por la fisonomía en bronce del poeta cubano Nicolás Guillén, uno de los muchos premios cosechados en su dilatada trayectoria. Desde la exposición Veintitrés Ilustradores Colombianos (1991) hasta la actual exposición de «Rastreando rostros» (2009) se aprecia una voluntad de evolución que varía del manejo formal de la figura caricatográfica a una obra que encuentra en el color festivo, en la síntesis y en el material plástico la riqueza de su nuevo fruto. Y en todo este recorrido, la ruptura con los formatos y la transformación de la mirada, para retar a sus colegas a arriesgar, pero también para retarse a sí mismo a la propia superación.

Pero quizás el motivo de mayor trascendencia es su condición de Maestro de Maestros. Para no ir lejos, quienes integran esta versión de «Rastreando rostros» han abrevado en su saber. También centenares de colombianos han apropiado sus enseñanzas; bien en los veinte años de docencia en la Escuela Nacional de Caricatura que fundaran en Bogotá los caricatógrafos Jairo Álvarez

y Diego Toro, en compañía del gestor cultural Mario García; bien en el Taller[2], la nueva aventura misionera de Mario García en el Quindío, o a través de los miles de talleres relámpago en los diversos festivales, concursos y eventos a los que lo invitan. A lo largo y ancho de la geografía nacional Calarcá ha enseñado, con generosidad de verdadero maestro, los rudimentos del arte de rastrear el rostro humano con voluntad humorística.

Y a pesar de su grandeza y su presencia efectiva, Calarcá sigue siendo un artista que no goza del reconocimiento mediático. Tal vez porque, a diferencia de otros, su concepción de sencillez le impide pasearse como *vedette* en las frívolas pasarelas capitalinas; y, con mayor seguridad, porque sus inquebrantables principios ideológicos le motivan a militar en la izquierda colombiana y a publicar en el semanario *Voz*, opositor por excelencia en el obsecuente *País del Sagrado Corazón* (representado ahora por el logosímbolo de Colombia es pasión) ¡Que Alá nos proteja aunque Balaguer nos presida y Jorge nos destripe!

No obstante el ninguneo oficial y mediático, que es igual aunque independiente, la trayectoria de Calarcá tiene un reconocimiento alternativo y es admirado tanto en su propio país como en el exterior.

El Festival de Historieta de México le tributó un homenaje como Invitado de Honor; La Pluma Sonriente hizo otro tanto desde Costa Rica; Cuba lo ha invitado en diversas oportunidades como jurado de sus concursos, los franceses lo convocaron, en compañía de Vladdo y Rabanal, al Festival de Humor Gráfico que lidera Dominique Hervé, y España lo enalteció con una exposición en Alcalá de Henares. En esta tierra se realiza uno de los festivales más consolidados del mundo del humor gráfico y se ofrece el mayor de los galardones a los caricaturistas: el premio Quevedos, equivalente al premio Cervantes en Literatura.

Nada distinto pasa en los circuitos alternativos y librepensadores en Colombia. En el Valle del Cauca el Salón de Historietas y Caricaturas Calicomix le otorgó, en reconocimiento a su trayectoria, el premio en Caricatura Política (1995). La Gobernación del Quindío lo incluyó en la antología «A punta de lápiz», el Quindío en la caricatura colombiana y le entregó el Retablo Quimbaya, Maestro de Maestros (2000). En Antioquia el Consejo de Rionegro, en pleno, le reconoció su condición de Caricaturista Ilustre y la Universidad Católica de Oriente exaltó su labor pedagógica (2002). En Boyacá la Asociación de Artes Plásticas enalteció públicamente su labor de artista de la caricatura (2003). Y así la gratitud se desgrana por el territorio en una sinfonía de pueblos, asociaciones sociales, sindicales, campesinas y estudiantiles innumerables. Sin embargo él, desde su sencillez, comenta:

«El premio más bello que he recibido, sin demeritar otros, fue el que recibí cuando al terminar un taller con niños abandonados, un chico de uno diez años, más o menos, me dijo:

»–Espéreme profe.

»Salió y al regresar me entregó en una bolsa de papel dos panes de 10 pesos, diciéndome:

»–Gracias por enseñarme a hacer caricaturas.

»Aún guardo las harinas de esos dos

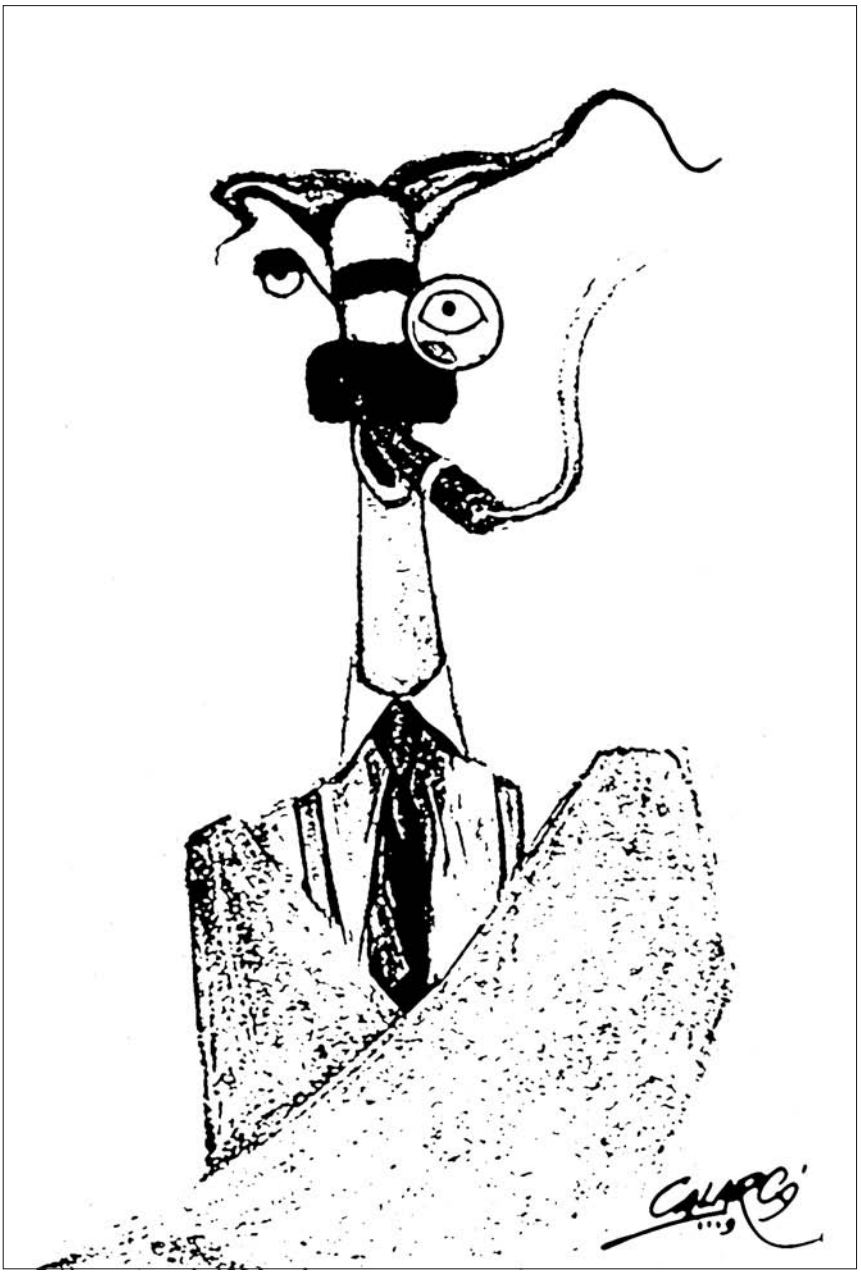


Figura 5: Fisonomía caricatográfica de Groucho Marx por Arlés Herrera (Calarcá).

panes que encierran todo el amor del mundo de manos de un niño».

Nunca un artista que disfruta del anonimato ha sido tan reconocido ni tan querido. En la XX Conferencia de Investigadores sobre el Humor, realizada en Universidad de Alcalá de Henares en el 2008, Jesús Zulet, caricaturista gráfico de *El Correo*, compartía una anécdota al respecto. Cuando Calarcá realizó la exposición y caminaban con él por las calles Alcalaínas, en cada cuadra alguien lo paraba para saludarlo. Zulet remataba la anécdota con la exclamación: «Jo, lo conocían más a él que a cualquiera de nosotros».

En esta oportunidad Calarcá regresa a la fisonomía caricatográfica con su fuerte voluntad renovadora. En anteriores exposiciones había abandonado los pequeños formatos del oficio cotidiano para aplicar los conocimientos académicos adquiridos en la Universidad Patricio Lumumba a la exigencia de la acuarela en tamaño pliego. Ya había buceado con propiedad en la caracterización y el diseño como notas características de sus pasadas exposiciones. En esta oportunidad es la síntesis la que anima la nueva incursión.

¿Cual es la esencia del gato que no implique pintar sus bigotes?

¿Cuál la aicidad de las aes?

Pareciera preguntarse en cada personaje abordado. Y los va despojando de sus rasgos superfluos para brindar con el menor número de elementos posibles la mayor información sobre el carácter sicológico, estético y sociológico que los quintaesencia. Proceso formal de diseño y caracterización a través del predominio de la síntesis: recarga, exageración de lo esencial. No en vano enseña en sus talleres que la fisonomía caricatográfica es el resultado de una mirada tendenciosa del rostro humano y del espíritu que el cuerpo alberga.

El extremo de la síntesis se aprecia en «Dioselina Tibana», personaje que creara Jaime Garzón. A través de ella nos sugiere que en los tiempos aciagos del «Doptor Gordito»: para lo que había que ver, con un ojo bastaba. Claro, un ojo picaresco y picante, como muchos de los cocinaos que se hacían en palacio.

¿Quien no sonreiría con la síntesis de Groucho Marx, ese rostro de tabaco que fuma y al que los ojos le bailan de felicidad?

¿Cómo no descubrir el revés de la seriedad en la figura parnasiana de un Borges festivo? De esta forma subraya la risa como correlato profundo de sus escritos y sus asombros más íntimos. Quienes hayan reído con Pierre Menard, autor del Quijote, o con «La secta del fénix» y su referencia velada a la felicidad manual, sabrán de qué hablamos.

¿Quién, medianamente informado, no reconocería en ese Quevedo sin cuerpo ni rostro, el espíritu socarrón y pendenciero que le compelía a la caricatura escrita (caricalomía) y a los duelos esquineros?

Como su colega Quevedo (ambos caricaturistas, sin duda), el maestro Calarcá sabe que en este especial coto de caza es preciso recargar tanto las formas que la naturaleza dibuja en el rostro y en el cuerpo humano, como en los contextos en que esas formas se mueven. Por eso Cortazar es acentuado por los libros que escribiera el cronopio mayor; Ronaldiño por el balón que patea cotidianamente y Dalí por las paletas que se vuelven tan blandas como sus relojes.

Nótese cómo en su Quevedo, la pluma (*calamus*) es el eje articulador de una síntesis fisonómica que se apoya en los libros para dejarnos en la retina una abstracción de la gorguera y el volumen de su cuerpo. Y debe apreciarse también que enfatiza los quevedos, rasgo físico circunstancial, que rememoran al literato madrileño. La síntesis es, pues, el predominio, el horizonte de mirada de la nueva expedición de Calarcá como rastreador de rostros.

Rastreando la caricatura audiovisual (caricatumedia) a través del homenaje a Garzón

Hace cerca de una década –y el pasado 13 de agosto se cumplió la fecha fatídica– Colombia perdió a uno de los más grandes caricaturistas de todos los tiempos, sin que aún se conozca, realmente, como en todos los magnicidios de nuestro país, los verdaderos responsables de su muerte.

Y subrayo que era un caricaturista porque ya demostramos que la palabra caricatura proviene originalmente del italiano *caricare*, cuyas acepciones son recargar, exagerar. Razón por la cual, en el idioma de Dante, *caricato* posee como sinónimos las expresiones *pesante*, *eccessivo*, *esagerato*, *esasperato*, *smaccato*, *teatrale*, *affettato*, *artificioso*, *forzato*, *lezioso*, *maneriato*, todas ellas relacionadas de alguna manera con lo recargado, lo exagerado, lo cómico, la caricatura e igualmente relacionadas con el ser y el quehacer de Jaime Garzón.

Mientras que, reapropiando la misma raíz etimológica, en el idioma de Cervantes *caricato* posee como acepciones principales la de bajo cantante de ópera que hace los papeles de bufo, pero también actor cómico especializado en la imitación de personajes conocidos; o es reseñado como un americanismo (RAE) que se traduce como caricatura; con las múltiples acepciones que en hispañol[1] posee este polémico término.

La caricatura será entendida, entonces, desde un nuevo paradigma de comprensión, como la objetivación de una voluntad en acción de quien –desde una particular forma de enjuiciar la realidad– recarga, sintetiza, caracteriza, recompone o exagera una forma, un movimiento o una situación con el propósito de producir reacciones humorísticas en otro significante. Y el caricaturista será aquella persona que a través de complejos fenómenos intelectuales y emotivos y por distintos medios propicia el encuentro de sus receptores con diversas fuentes de placer cuando acentúa las gesticulaciones sociales o revela las intenciones de aquellos quienes amenazan valores considerados universalmente válidos, favoreciendo la catarsis y el control social.

Y así como fue posible hablar de caricatura escrita (caricalomía) al referirnos a la obra del genial caricaturista Francisco Quevedo Santibáñez y Villegas, vamos a acercarnos a la caricatura audiovisual (caricatumedia) y sus especiales condiciones de producción a través del homenaje que cuatro de los grandes fisonomistas de Colombia le tributan a Jaime Garzón en la exposición «Rastreando rostros».

Desde el diseño conceptual como nota característica predominante de su propuesta en esta exposición, Elena Ospina nos entrega un Jaime Garzón en el que se acerca al chiste caricatográfico al abrir un compás narrativo. Y aun-

que el diseño conceptual predomine, también se puede apreciar la síntesis en los elementos eliminados, incluido el rostro que debería sustentar la fisonomía de Garzón. La exageración de la forma como otra de las notas esenciales de la fisonomía caricatográfica se aprecia en los labios y en la dentadura desordenada que caracterizaron al caricaturista homenajeado.

Interesante en esta narración grafica de Elena, tanto el movimiento como el juego de planos y la triplicación del pato que fuera símbolo del programa «Quac, el noticero», formato televisivo heredado, depurado y mejorado, del provocativo «Zoociedad», con los que nos hizo carcajear y nos ayudó a releer la realidad política colombiana.

En nuestra lectura esta clonación no es adjetiva en Elena y subraya la necesaria complicidad en el equipo de producción de la caricatura audiovisual. Porque la caricatumedia escapa al ejercicio creativo del caricaturista oral, escrito o gráfico, que puede hacer su trabajo en solitario.

Por sus condiciones técnicas la caricatumedia tiene como base de producción tres códigos básicos (sonoro, lingüístico y visual), ciertas tecnologías reproductivas que demandan el uso de la energía y unas muy especiales condiciones de participación de un personal especializado en diferentes modos de encodificación de los mensajes y sus intencionalidades.

Esos tres patos símbólicos, entonces, no solo reconocen la necesidad de trabajo en equipo en el quehacer de la caricatura mediática, sino que nos recuerdan además los nombres de Eduardo Arias, Karl Troller y Darío Morales, encargados con el propio Garzón de incubar los huevos podridos que desde «El noticero» lanzaban a los personajes políticos y a las instituciones de una nación que hacía y sigue haciendo aguas, hasta en los más profundos cimientos del Edificio Colombia. Solo que gracias a las acciones de las negras aves carroñeras que aún sobrevuelan la realidad colombiana, ya no está Jaime Garzón –y con él su equipo de guionistas– para señalarlos con el dedo acusador de esa risa que duele, pero que ayuda a hacer catarsis, a estar despiertos y atentos ante los desmanes de los inescrupulosos.

Ya habíamos señalado que, desde su ejercicio de síntesis como nota predominante en su nueva propuesta, Calarcá nos había acercado a uno de los personajes que sirvieron de bisagra a Garzón para comentar los sucesos políticos en los tiempos del *asalto social*. Pero ahora, más allá de evidenciar la extrema síntesis del ojo ciclópeo de la verbosa cocinera de Palacio Dioselina Tibana, queremos señalar cómo Calarcá inquiere gráficamente en las manos nerviosas de ese personaje preocupado por los *cocinaos* de Palacio. Gesticulación que reafirma otra de las notas características del personaje: su propensión al chisme. Detrás de la fisonomía de Dioselina también es posible reconocer a Garzón, gracias a la exageración de la boca y la dentadura desigual.

Recordar a Dioselina Tibaná es volver a mirar con una tristeza extraña y una sensación de pérdida irrevocable, matizada por la risa, a un hombre que latigó momentos vergonzosos de la historia colombiana. Tiempos que no concluyen, sino que se prolongan y profundizan, como inimaginable pesadilla, en un proceso de desinstitucionalización y

atornillamiento que carcome y desesperanza. La Tibaná, con su mirada urticante, jocosa y crítica, nos acerca desde las orillas del recuerdo a ese catálogo de imaginarios inolvidables: Néstor Elí, Godofredo Cínico Caspa, el chafarote del Quemando Central, la periodista gomela, el estereotipado izquierdista John Lenin; narcos, paracos y embajadores gringos; en fin, un sinnúmero de personajes bien concebidos y mejor interpretados que dieron cuenta del ingenio de los caricaturistas audiovisuales; entre los cuales Jaime tenía la voz cantante.

Volver a Dioselina[2] y a toda la polifonía de creaciones caricaturescas de Garzón y su equipo de caricaturistas, es también entender la parodia como un mecanismo de la risa que, en un proceso de circularidad, sale de la cultura y regresa a ella transformándola. Ella explica por qué, en una noche de domingo, no se podía ser el mismo colombiano antes y después de ver a «Quac, el noticero», cuando Garzón desnudaba, con gracia inimitable, las verdaderas razones de las gesticulaciones mediáticas.

La exageración como nota predominante vuelve a ser la constante en el ejercicio artístico de Omar Figueroa Turcios. Este fisonomista mundial le brinda condiciones antropomórficas al pato simbólico de «Quac», para dejarnos entera la fisonomía de Garzón con una mano y un dedo acusador que sale de su cola de pato. De esta forma Turcios subraya simbólicamente la condición de Garzón de monstruo enorme, de figura mítica, detrás de la que sobreviven, para la memoria, los personajes Émerson de Francisco o William Garra.

Este hombre-pato podría formar parte, sin complejo alguno, de la panoplia de quimeras que supieron transmitirnos los griegos en un catálogo inmortal de imaginarios cosmogónicos, o engrosar, con gracia, el grupo de seres que Borges recobró e inmortalizó en su «Manual de zoología fantástica». Don Jorge Luis, con su sorprendente mirada de asombro y creatividad, y su conocimiento de la cábala, le hubiera dado vida plena con el nombre, también mítico, de *El Gárpato*.

Figura 6: Fisonomía caricatográfica de Jaime Garzón por Omar Figueroa Turicios.

En contravía de sus compañeros que encontraron en la risa de Garzón el motivo central de sus exageraciones, síntesis, caracterizaciones y diseños; Orlando Cuellar traslada el fulcro del pesaje al extremo antípoda: la mueca de tristeza. De esta forma, la comedia y la tragedia como representaciones alegóricas del teatro de la vida, en las que Jaime

Garzón escanció hasta la saciedad, cobran la totalidad de la significación.

En esa antípoda encuentra O. Cuellar el planteaminento básico de la representación gráfica: la desolación o el humor desamparado, esa reacción que mueve amargamente las entrañas y produce, en la bilis, el humor negro.

Desde la composición, la línea y el tricolor patrio ya está hecho el planteamiento total. La mínima recarga del gesto de hastío, miedo, asombro y descorazonamiento en la boca de Garzón, es la suma de la caracterización como nota predominante en O. Cuellar.

Y detrás de ese gesto profundo, distinto a los abordajes de Calarcá, Elena y Turcios, que acogieron el gesto cómico para caricaturizarlo, la síntesis de la tragedia que vive Colombia. Un gesto que es a la vez correlato de su desamparo que no es otro que el desamparo de todos sus compatriotas en una nación donde no prima el Estado de Derecho. Y detrás de la tragedia personal y colectiva, otra recarga que hace recalcitrante la narración: una bandera, con su carga simbólica, que se desenvuelve sin detenerse y sin proteger. Una patria (como concepto adulterado) que no ampara la risa, que falsifica la verdad y tapona el futuro. Y con ella una atmósfera de irrealidad que retrata el desasosiego que vive esa nación que amaba Garzón y que lo inmoló en el ara de la estupidez. Una estupidez que para nada convive con la risa, con la alegría colectiva y el derecho de ser en esta parte del planeta.

Desde la contrariedad de la tragicomedia estos cuatro artistas de la caricatografía le rinden un homenaje sentido al más grande de los caricaturistas colombianos. Las fisonomías caricatográficas recuperan para la memoria la valía de este ya histórico personaje que nos dejó en la retina la carcajada igualitaria de Heriberto de la Calle, el arquetipo del filósofo popular con el que era posible identificarse. Un homenaje que no tuvo finalmente la comercializada Feria del Libro como escenario y que deja a la Cámara Colombiana del Libro en deuda con aquellos artistas de talla internacional que crearon el Pabellón del Humor en beneficio de los colombianos.

Notas

1. Hemos propuesto la denominación *hispañol* para ese lenguaje extenso que, más allá del castellano, integra todas las raíces y expresiones que configuran los territorios hispano e iberoamericanos, a los que no les alcanza solo la denominación del español; porque es grande el raudal de términos que le aportó y le sigue aportando América en idiomas como el quechua, el aymara, el guaraní o el maya; lenguas además vigentes en muchos territorios de América Latina. Así como la presencia y los aportes recibidos desde el catalán, el gallego o el portugués. E incluso desde la configuración de jergas como el lunfardo, que no son reconocidas por la concepción monárquica que establece la Real Academia en procesos burocráticos que no dan cuenta de una lengua histórica, viva, integradora e incluyente.
2. http://www.youtube.com/watch?v=xmZipUHND98&feature=related.

Bibliografía

Abril, Gonzalo: «Comicidad y humor», Universidad Complutense de Madrid (http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comicidad_humor.pdf) (24.08.08).

Arellano, Ignacio: «Quevedo, poesía burlesca», Romances I, Arco Libros, Madrid, 1998.

Abreu, Carlos: «Dibujo satírico, dibujo humorístico, chiste gráfico y caricatura», *Revista Latina de Comunicación Social*, no. 36, La Laguna (Tenerife). http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/u36di/01abreu.htm. (01.07.07).

Bajtin, Mijaíl: «La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento», Alianza Editorial, Madrid, 1974 (432) (http://www.scribd.com/doc/7266578/Mijail-Bajtin-La-Cultura-Popular-en- La- Edad-Media-y-en-El-Renacimiento (19.06.09).

Baraja, Rafael: «Elogio y vituperio de la caricatura», *La Jornada Semanal*, México, 01.07.99 http://www.jornada.unam.mx/1999/08/01/sem-rafael.html (01.12.08)

Baudelaire, Charles: «De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas», Visor, Madrid, 1990.

Bejarano, Teresa: «La risa y los distintos niveles de interpersonalidad», *Pensamiento: Revista de Investigación e Información Filosófica*, v. 53, no. 207, 1997 (473-486).

Bergson, Henry: «La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico», traducción de Amalia Haydeé Raggio, Losada, Buenos Aires, 1953.

Cicerón, Marco Tulio: «De oratore», ed. bilingüe latín-inglés de E. W. Sutton y H. Rackham, Heinemann y Harvard University Press, Cambridge, 1976.

Coca, Ramírez: «La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia», *Tonos, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 10, 2005 (http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/G-Coca.htm) (21,07,08).

Christie, W., C. Moore: «The impact of humor on patients with cancer», *Clinical Journal Oncology Nursing*, 9, 2005 (211-218).

Colomer, María: «Coloclown: Radiografía del mundo laboral desde el humor», Círculo de lingüística aplicada a la comunicación, ISSN 1576-4737, no. 27, 2006 (58–71) (http://www.ucm.es/info/circulo/no27/colomer.pdf).

Conde, Luis: «Historia del humor gráfico en España», Milenio, Lleida, 2002.

Cousin, Norman: «Anatomía de una enfermedad», Kayros, Barcelona, 1981.

Davies, Christie: «Jokes, joking, and social classes. Britain, Europe and America», 9th International Summer Humour on Humour and Laughter: Theory, Research and Applications, Universidad de Granada, memorias, 2009.

Eco, Umberto: «Lo cómico y la regla», en «La estrategia de la ilusión», Lumen/De la Flor, Buenos Aires, 1987 (http://www.docstoc.com/docs/14195/La-estrategia-de-la-ilusion) (21,07,08).

Falkenberg, Irina: «Humor and Mental Humor», 9th International Summer Humour on Humour and Laughter: Theory, Research and Applications, Universidad de Granada, memorias, 2009.

Fernández, J. Damián: «El valor pedagógico del humor», *Proyecto de Hombre*, revista de la Asociación Proyecto Hombre, ISSN 1136-3177, 2003 (27-38).

Freud, Sigmund: «El chiste y la relación con el inconsciente», traducción de Luis López Ballesteros y de Torres, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

Fry, William: «The Value of Humor in Communication», *Humor and Health*, 6, 1997 (17-21).

Garanto, Jesús: «Psicología del humor», Herder, Barcelona, 1983.

García-Canclini, Néstor: «Las culturas populares en el capitalismo», Nueva Imagen, México, 1982.

–: «Arte popular y sociedad en América Latina», Grijalbo, México, 1985.

–: «Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad», Grijalbo, México, 1990.

Gombrich, Ernest: «La imagen y el ojo», Alianza Editorial, Madrid, 1987.

Gracián, Baltasar: «Arte de ingenio: Tratado de la agudeza», edición de Emilio Blanco, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

Gubern, Román: «Literatura de la imagen», Ed. Salvat, Barcelona, 1974.

–: «La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea», Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Greengrooss, Gil: «The Evolutionary Basis of Humor and Laugter», 9th Internacional Summer Humor on Humor an Laughter: Therory, Research and Aplications, Universidad de Granada, memorias, 2009.

Hernández, Daldo: «Fisiología de la risa», *Boletín Reír*, 2, 2006 (2-7) (http://www.karrycaturas.com/NoArchi/REIR2.pdf (09.09.09).

Huizinga, Johan: «Homo ludens», Alianza Editorial, Madrid, 1984,

Jakobson, Roman: «Ensayos de lingüística general», Seix Barral, Barcelona, 1975.

Koestler, Arthur: «The Act of Creation», Hutchinson, Londres, 1964.

Le Goff, Jacques: «La risa en la Edad Media», en: E. Burke, A. Gurevich, y J. Le Goff (eds.): «El arte de la risa», Sequitur, Madrid, 1999 (40-54).

Llera, José A.: «Documentos inéditos sobre "La ametralladora" y "La Codorniz" de Miguel Mihura», *Anales de Literatura Española*, ISSN 0212-5889, 2007 (115-136).

Lozano, Hernán y Rebeca Puche: «Paradigma y sintagma: chiste gráfico y tira cómica. Un estudio experimental», *Infancia y Aprendizaje*, 84, 1998 (99-113).

Martín-Barbero, Jesús: «De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía», Ed. Gustavo Gili, México, 1987.

Mattelart, Armand: «Historia de la utopía planetaria. De la ciudad profética a la sociedad global», Ed. Paidós, Barcelona, 2000.

McLuhan, Marshall: «La galaxia Gutenberg», Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

Melendez, Natalia: «Viñetas sobre viñetas. Análisis de la reacción de humoristas gráficos en prensa de referencia española ante la publicación de los dibujos de Mahoma», ponencia presentada en el 20 Internacional ISHS Conference, Universidad Alcalá de Henares, memoria, 2008.

Ossa, Felipe: «La historieta y su historia», La Rosa, Bogotá, 1986.

Paz, Octavio: «Risa y penitencia», en «Puertas al campo», Seix Barral, Barcelona, 1972 (155-171).

Peirce, Charles S.: «La ciencia de la semiótica», Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

Provine, Robert: «Laughter. A Scientific Investigation», Penguin Books, Nueva York, 1963.

Puche, Rebeca y Hernán Lozano: «El sentido del humor en el niño. Estudio empírico», Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2002.

Ritchie, Greame: «Incongruity and Resolutions», 9th International Summer Humour on Humour and Laughter: Theory, Research and Applications, Universidad de Granada, memorias, 2009.

Ruch, Willibald, «Smilling and Laughter. Tipology, Structure and Dynamics», 9th International Summer Humour on Humour and Laughter: Theory, Research and Applications. Universidad de Granada, memorias, 2009.

Samson, Andrea: «How Important Is Superiority and Aggression in Humor»", 9th International Summer Humour on Humour and Laughter: Theory, Research and Aplications, Universidad de Granada, memorias, 2009.

Stern, Alfred: «Filosofía de la risa y del llanto», traducción de Julio Cortázar, Iman, Buenos Aires, 1950.

Vigara, Ana María: «Sobre el chiste, texto lúdico», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, ISSN 1139-3637, no. 10, 1988-89 (http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/chiste.html) (09.09.09).

–: «Morfosintaxis del español coloquial», Gredos, Madrid, 1992.

–: «El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis», Ediciones Libertarias, Madrid, 1994 (http://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=103320) (09.09.09).

–: «Podréis quitarme todo, menos el miedo…! El humor y su(s) sentidos(s) en el acto de comunicación», *Exit: Imagen y Cultura*, ISSN 1577-2721, 2004.

–: «Sexo, política y subversión. El chiste popular en la época franquista», *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, ISSN 1576-4737, no. 27, 2006 (http://www.ucm.es/info/circulo/no27/vigara.pdf (09.09.09)

– y Francisco Sánchez: «Graffiti y pintadas en Madrid: arte, lenguaje, comunicación», *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, ISSN 1139-3637, no. 4, 1996–97 (http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/graffiti.htm) (09.09.09).

– y otros, «Lenguaje (y vida) del recluta en el cuartel», *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, ISSN 1139-3637, no. 3, 1996 (http://www.ucm.es/info/especulo/numero3/recluta.htm) (09.09.09).

Villegas, Carlos A.: «Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, nos. 10 al 14, Ed. Pablo de la Torriente, La Habana, 2003.

–: «El aporte de Ana María Vigara Tauste al nuevo paradigma de la caricatura; semiótica, caricatografía y narrativa vital», *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, UCM, no. 35, 2007 (http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/caricatu.html) (24.08.08).

–: «La geloslogía. Coordenadas de una disciplina en constitución», ponencia presentada en el 20 Internacional ISHS Conference, Universidad Alcalá de Henares, memoria, 2008.

Wagner, M, Urios-Aparici: «De todas formas de quién es el humor: un análisis del humor en sexo en Nueva York», ponencia presentada en el 20 Internacional ISHS Conference, Universidad Alcalá de Henares, memoria, 2008 (http://cercor.oxfordjournals.org/cgi/content/ full/ 17/2/314).

Yaguello, Marina: «Alicia en el país del lenguaje: para comprender la lingüística», traducción de Alberto Villalba, Mascarón, Madrid, 1981.

Ziv, Avner y J. M. Diem: «El sentido del humor», Deusto, Bilbao, 1989.

AUTORES

Alberto Breccia: el trazo revolucionario 1

Carlos Reyes G.
Comunicador audiovisual, docente y guionista de historietas y cortometrajes
Santiago de Chile, Chile

Resumen
El maestro del blanco y negro: Alberto Breccia fue el más grande artista de cómic sudamericano. Fue un innovador inclasificable y el más importante dibujante del siglo XX. Breccia dibujó sus historietas con un estilo decididamente revolucionario recurriendo a variadas técnicas para obtener un trabajo que lo alejó del estilo comercial. Este artículo ofrece una visión panorámica sobre su genial trabajo y evolución.

Abstract
The master of black and white: Alberto Breccia was the greatest artist of the south american comic. He was an innovator, unclassify and the most important drawing of the 20th century. Breccia drew his comics with a decidedly experimental style, resorting to diverse techniques to obtain an experimental work and moving away from the commercial style. This article presents a panoramic view about his genial work and evolution.

A lo largo de los años y hasta poco antes de su muerte, Breccia continuó llevando su trabajo de experimentación gráfica (más allá de la cómoda repetición de un estilo probadamente exitoso), cada vez más lejos. Es probable que Alberto Breccia sea la excepción a la autoindulgencia y quizás el único representante de su especie: un adelantado e incomprendido innovador.

El dibujante uruguayo Alberto Breccia se reconocía a sí mismo como un gran lector, pero muy poco dado a leer historietas. Paradoja que tal vez no esté muy alejada de la realidad. Hoy es unánime afirmar que Breccia es un maestro y un innovador como pocos, sin embargo, aún es considerado por muchos como un dibujante para dibujantes. A decir de Norberto Buscaglia, la obra de Breccia por allá por la década del sesenta era admirada únicamente por quienes «mantienen una relación casi enfermiza por la historieta».

¿Por qué el trabajo de este dibujante uruguayo se sitúa siempre en la zona intermedia de una experimentación que bien se podría calificar de peligrosa y hasta herética?

Concordemos en que el arte de narrar una historia gráficamente no es nuevo ni fácil. Tenemos millones de ejemplos de excelentes ilustradores, dotados de una habilidad increíble pa-

ra dar a la imagen sorprendentes texturas y matices, y producir obras de gran belleza y sensibilidad, pero no siempre estos mismos ilustradores saben salir airosos de la aventura de contar visualmente. Un buen ilustrador no siempre es un buen historietista. Para serlo, se necesita no solo del don del dibujo, sino también del manejo de ciertas nociones de tempo, ritmo, un acabado sentido de la planificación y de la puesta en página, pero por sobre todo la capacidad de contar a través de la mera visualidad. Y Breccia era ambas cosas: un dibujante privilegiado y un narrador nato.

Solo para objeto de este artículo, y desde un punto de vista meramente formal, he dividido el trabajo de Alberto Breccia en varios períodos determinados por ciertas obras señeras, lo que espero facilite una mayor y más acabada visión de su impresionante aporte a la historieta latinoamericana y mundial.

1936-1956: el crecimiento

A los diecisiete años de edad, Breccia ya había publicado en la revista *El Resero*, pero no es hasta 1938 que comienza como dibujante de series de aventuras para *Rataplán* y *El Gorrión*. En 1944 publica «Gentleman Jim» para *Bicho Feo* bajo el seudónimo de Vaghi, «Puño Blanco» para *La Razón* y el detective oriental «Mu-Fa» para la revista *Fenómeno*. En 1941 publica la tira cómica «Mariquita Terremoto», la primera niña terrible de la historieta argentina. «Jean de Martinica» nace en 1945, para la revista de historietas *Patoruzito* y pronto llega el primer hito, cuando comienza a dibujar las aventuras del legendario detective argentino «Vito Nervio». El personaje es una creación del dibujante Cortinas y el guionista Mirco Repetto. La serie, de gran éxito, es tributaria de la aventura folletinesca tan en boga por aquellos años. Breccia se encarga de «Vito Nervio» por más de una década, junto a Wadell en los guiones. Inevitable para la época es la influencia de Milton Caniff en muchas de sus páginas, pero durante estos años el estilo del maestro se irá forjando (y enrareciendo progresiva y lentamente) mientras se aleja cada vez más de sus primeros y más evidentes referentes.

«Vito Nervio» es un sofisticado detective, un trotamundos consuetudinario, gran pugilista, un aventurero siempre sumido en complejas aventuras. Breccia ya sobresale por sus dibujos de un trazo seguro y suelto. Los rostros de sus personajes ya tienen esa fuerza expresionista que se desatará sin concesiones años más tarde. Entretención y aventuras aseguradas convierten al «Vito Nervio» de Breccia-Wadell en un auténtico clásico.

Por esos años Breccia funda la revista de relatos policiales *La Captura* y se convierte en profesor de dibujo de la Escuela Panamericana de Arte. En 1956, con guiones de Abel Santa Cruz, dibuja el *western* humorístico «Pancho López» para la Editorial Codees, y en 1957 trabaja para la Editorial Frontera dibujando episodios bélicos, policiales y de terror.

1958-1968: el encuentro de dos maestros

1958 es el año en que se reúnen dos genios de la historieta latinoamericana

y mundial: Héctor Germán Oesterheld y Alberto Breccia. «Sherlock Time» supone su primer trabajo conjunto y para Oesterheld, su primera historieta distintiva. Esta colaboración será la primera de una serie de obras maestras que ambos perpetrarán de aquí en más. En 1959 Breccia dibuja varios episodios de «Ernie Pike» («Kumba», «Gas», «El amuleto»), el clásico de la historieta bélica creado por Oesterheld y Hugo Pratt, e incluso se da tiempo para publicar en *Hora Cero* un único capítulo de lo que prometía llegar a ser una serie que no prosperó: «Doctor Morgue».

«Sherlock Time» se publica originalmente en 1958 en la revista *Hora Cero*, y se convierte rápidamente en una revelación del género. Invasores extraterrestres, secuestros interestelares, seres de otras dimensiones que amenazan nuestra realidad, etc. son algunos de los temas habituales de «Sherlock Time», extraño personaje del que se desconoce toda procedencia. Como será común en Oesterheld, el personaje central tiene un *partner* humano, personaje común y corriente que hace las veces de narrador de las extraordinarias aventuras que vive junto al singular héroe. En este caso se trata del jubilado Julio Luna, dueño de una gran casona en la parte más antigua de San Isidro. Casona que en el primer episodio reserva la sorpresa de una torre-cosmonave y de un extraño arrendatario, el mismísimo «Sherlock Time» quien resulta ser: «un detective algo especial. Mi apellido algo le indica. [...] Time en inglés significa tiempo... podrías agregarle espacio. Porque tiempo y espacio son inseparables»[1].

Figura 1: El viejo Alberto Breccia dibujado por su hijo Enrique para la portada del «Breccia negro» (1978).

Junto a Oesterheld, Breccia inicia una fructífera relación en la que ambos inauguran un universo oscuro y desequilibrado de personajes distantes, inaprensibles como «Sherlock Time» y «Mort Cinder». Ciencia ficción, fantasía y mate argentino. El arte de Breccia va un paso más adelante en su búsqueda estética. La atmósfera de «Sherlock Time» es más oscura que nunca y puesta completamente al servicio de los relatos fascinantes de Oesterheld, aumentando así la desazón de los mismos. Esta historieta es la puerta de entrada de Breccia hacia nuevos e inexplorados territorios.

La próxima obra de Breccia y Oesterheld extremará estos recursos. Se trata de «Mort Cinder», que se inicia en

Figura 2: Portada de Breccia para *Vito Nervio* no. 19.

la revista *Misterix* en 1962 (otras fuentes señalan 1963). El anticuario Ezra Winston (en el que Breccia se dibuja a sí mismo) conoce al enigmático Mort Cinder, que regresa de la tumba en la aterradora aventura «Los ojos de plomo».

Los dibujos de Breccia son aún más expresionistas y oscuros. Realiza concienzudos estudios de iluminación para dibujar. Comienza a borronear, a manchar las páginas con texturas. El episodio «La torre de Babel» de «Mort Cinder» es un claro ejemplo de la experimentación gráfica cada vez más libre de Breccia. Es el comienzo de algo nuevo. «La batalla de las Termópilas» (1964) es el último episodio de la serie que Oesterheld, debido a sus múltiples compromisos, demora todo un año en escribir. Por su parte Breccia ha alcanzado una nueva cima en su madurez ascendente. El barroquismo, exquisitez y expresividad de las últimas páginas de «Mort Cinder» así lo demuestran.

«Si "Mort Cinder" es una suma con respecto a la obra de Oesterheld –escribe Pablo de Santis en su prólogo del recopilatorio editado por Ediciones Colihué–, también lo es en relación con la de Breccia: ahí está cifrado su pasado –el cruce de lo popular con la búsqueda estética, desde "Vito Nervio" a "Sherlock Time"– y su futuro: la experimentación pura»[2].

1968: el mito del Che Guevara

Después de «Mort Cinder» pasan algunos años en que Breccia no publica. En el intertanto se aboca a la creación del I.D.A. (Instituto de Directores de Arte) y a la docencia. La pausa vale la pena y el regreso llega en 1966, con la breve pero contundente «Richard Long», con guión de Oesterheld, y que es publicada en un suplemento de la revista femenina *Karina*. En solo tres páginas Breccia experimenta tímidamente con *collages* y fotos. Recursos por ese entonces nada habituales en la historieta y cuya audacia gráfica prefigura lo que será su próxima obra.

Después de «Richard Long», en 1968 Breccia, junto a su hijo Enrique en los dibujos y con guión de Oesterheld, publica la «Vida del Che Guevara». Los originales fueron destruidos por la dic-

Figura 3: En 1958 H. G. Oesterheld y Alberto Breccia dan vida a las páginas de «Sherlock Time».

tadura militar y solo recién en 1987, se la pudo disfrutar gracias a una cuidada edición restaurada por Ernesto Santolaya, para Ikusager Ediciones, a partir de un único y deteriorado ejemplar.

El homenaje de los Breccia y Oesterheld es un retrato épico y conmovedor de la legendaria figura del revolucionario por antonomasia. Notables son las secuencias de la captura y muerte del guerrillero inolvidable. Por razones que desconocemos, tal vez por censura política o quizás por la incapacidad de obtener un ejemplar, esta es una obra que prácticamente no se menciona en las biografías y artículos sobre Breccia que se revisaron para la escritura de este artículo y que pasan directamente de «Richard Long» a su revolucionaria versión de «El Eternauta».

Inmediatamente después del trabajo sobre el Che, Oesterheld comenzó a trabajar en un argumento sobre la vida de Eva Perón, que se mantuvo inédito hasta que, en un esfuerzo de reconstrucción, el editor Javier Doeyo, se encontró con el perdido guión de Oesterheld y los dibujos de Breccia, realizados en 1970, y recreó lo que habría de ser otra de las póstumas colaboraciones entre guionista y dibujante.

Recién en el 2002, se publicó «Evita. Vida y obra de Eva Perón». Una obra testimonial, épica, llena de referencias visuales a lugares y hechos públicos y una mirada-homenaje a una de las mujeres más emblemáticas de Argentina.

1969: el fin de la inocencia

Situémonos en el contexto. En 1969 Oesterheld recibe la invitación de la revista *Gente* para realizar una nueva versión de su aclamada serie «El Eternauta», publicada originalmente entre 1957 y 1959 en *Hora Cero Semanal* con dibujos de Solano López. La nueva versión que Breccia y Oesterheld deciden hacer es más osada que la anterior al menos en dos grandes aspectos (si es que esta pretensión puede aplicarse nuevamente, pues la versión de Solano López ya es un hito insoslayable). El primero de ellos es el provocativo argumento que esencialmente es el mismo que el de su versión predecesora, con la excepción de que esta vez la obra presenta elementos políticos mucho más explícitos.

La invasión solo está dirigida a América Latina, la que ha sido entregada a los invasores por las grandes

Figura 4: Breccia y Oesterheld extreman sus recursos en «Mort Cinder». El uruguayo experimenta cada vez más libremente. Es el comienzo de algo nuevo.

potencias del mundo, a condición de salvar ilesos.

Se observan tropas de humanos-robot, despojados de voluntad, sometidos por los poderosos invasores para destruir a sus hermanos («No importa que sean hombres. ¡Pelean para el enemigo! ¡Tírenles!»).

Y al igual que la versión anterior el mensaje es claro: Solo en la lucha solidaria, colectiva, se puede hacer frente a la sangrienta invasión. La obra cumbre de Oesterheld estremece como pocas. La derrota y la esperanza se suceden una y otra vez, dialécticamente.

En el presente los compromisos políticos de Osterheld con los procesos políticos van en aumento. En el futuro lo aguarda su arresto y desaparición a manos de otros seres aún más inhumanos que los propios invasores de su ficción, los asesinos uniformados de la dictadura argentina.

El segundo aspecto dice relación con el tratamiento gráfico que Breccia hace de la serie. El dibujante experimenta con tramas mecánicas, *collages*, efectos ópticos. Las viñetas se vuelven más sucias, confusas y pesadillescas que nunca. Los dibujos poco nítidos y llenos de texturas, se inscriben en un ambiente denso y ominoso, apartándose de todo convencionalismo, tanto así que incluso en nuestros días podría seguir asustando a editores y amantes de la historieta. Breccia extrema su búsqueda. Los cascarudos (especie de infantería de la amenaza extraterrestre) se vuelven manchas imprecisas, seres amorfos. Breccia impregna a la historia de un universo barroco y enrarece cada vez más el dibujo de la serie, que a ratos hace olvidar el imaginario de la brillante obra predecesora de Solano López. La era de la inocencia del cómic *sudaca* se acaba con «El Eternauta».

Cesen el adefesio

Para los lectores habituales de *Gente* el tratamiento visual del nuevo Eternauta resultó insoportable. Sus páginas llenas de experimentación no encajaban en una revista como aquella.

Figura 5: 1966: Osterheld y Breccia publican «Richard Long» en la revista femenina *Karina*. El dibujante, en una nueva audacia gráfica, experimenta con *collages* y fotos.

Finalmente la serie es abruptamente cancelada. Oesterheld se compromete a terminarla en tres entregas y condensa la historia en pocas páginas. La trama se acelera y grandes elipsis junto a ladrillos de texto intentan dar cuenta del final de la historia que a tropiezos logra llegar a la última página. Y como si esto fuese poco, el editor de *Gente* corona el hecho con una disculpa pública a sus lectores por el error imperdonable de publicar tamaño adefesio. El tiempo se ha encargado de devolver a «El Eternauta» de Breccia el sitial de obra maestra inconclusa que se merece. En sus páginas se observa un dibujante maduro que ha viajado desde un dibujo claro y preciso a un estilo más anárquico y libre en donde la línea, la mancha y el *collage* comienzan a convivir.

Todo parece indicar que el dibujante, a sus ya cincuenta años de edad, ha dado todo de sí. Nada más equivocado. En 1973 prepara un nuevo reto junto a Norberto Buscaglia. Ambos se empeñan en una tarea casi imposible: adaptar parte de «Los mitos de Cthulhu» de H.P. Lovecraft.

1973: «Los mitos de Cthulhu»

Es bien sabido que Breccia era un gran lector. No resulta extraño entonces que adaptara a la historieta a algunos de sus autores predilectos como Lord Dunsany, Edgard Allan Poe, Ernesto Sabato, W. Jacobs, Horacio Quiroga y H.P. Lovecraft entre otros[3]. Esta es una tarea que Breccia no abandonará y que repetirá a lo largo de su carrera, pero, cuando Alberto Breccia y Norberto Buscaglia se embarcan en la titánica tarea de adaptar a H.P. Lovecraft, se enfrentan a un obstáculo difícil de salvar. ¿Cómo dar vida a aquellas pesadillescas mitologías, visiones que el mismo Lovecraft se encarga de describir escuetamente, apelando así a los miedos más profundos de cada uno de sus lectores?

En 1973 inician el proyecto destinado a la revista italiana *Il Mago*.«Acepté el desafío al completo –afirmó Breccia–, quería saber si podría ser capaz de dibujar lo que Lovecraft escribió. No sé si lo he conseguido, pero sí puedo asegurarle que durante dos o tres años –no recuerdo cuánto tiempo me llevó– viví

Figura 6: Recién en 1987, Ernesto Santolaya e Ikusager Ediciones recuperan la historieta sobre la vida del Che Guevara, publicada originalmente en 1968 con dibujos de Breccia junto a su hijo Enrique y con guión de H. G. Oesterheld.

completamente inmerso en el mundo de Lovecraft. Rechacé otros trabajos y lo único que leía era Lovecraft y estudios sobre su obra. Al mismo tiempo experimentaba con nuevas técnicas en un intento de devolver, con la mayor fidelidad posible, lo que el escritor imaginó en sus historias»[4].

El resultado final será recopilado en argentina por Ediciones Periferia en 1975 bajo el título: «Los mitos de Cthulhu». Respecto a este trabajo de adaptación junto a Breccia, el guionista Norberto Buscaglia escribió: «Comprendimos que corríamos el riesgo de entregar a los lectores algo que ellos podrían rechazar de plano, porque no coincidiría con sus expectativas, sobre todo en aquellos que conocían las obras que les presentábamos. Y a los que no las conocían no podíamos, de ninguna manera, ofrecerles una versión totalmente alejada de los parámetros concebidos por el autor. [...] El trabajo no debía ser un resumen ilustrado con viñetas, sino una versión fidedigna que alentara al lector a bucear en el mundo del autor que le proponíamos»[5].

Con estas premisas se sumergen dentro del universo lovecraftiano logrando las hasta ahora más precisas y respetuosas adaptaciones de HPL que se hayan visto (incluyendo las numerosas y mediocres incursiones fílmicas) Viñetas impregnadas de sucias sombras, imágenes poco definidas, recortes, tramas, cemento de caucho, aguadas. Todo vale para conseguir las visiones que Breccia imagina y que están al filo de la desintegración iconográfica porque claro, lo indescriptible solo puede volverse consecuentemente abstracto. Los seres aterradores de Lovecraft apenas se vislum-

bran en el caos del blanco y negro de las páginas de Breccia.

«El ceremonial», «El llamado de Cthulhu», «El color que cayó del cielo», «El horror de Dunwich», «La sombra sobre Innsmouth», «La cosa en el umbral», «El morador de las tinieblas» y «La ciudad sin nombre» son los ocho relatos escogidos y publicados en este único volumen de 112 páginas. El estilo expresionista y siempre experimental de Breccia en total libertad encuentra en estos relatos la oportunidad de desencadenarse por completo. Para quienes hayan visto el trabajo de Breccia difícilmente podrán separar sus dibujos de las posteriores lecturas de los relatos de horror cósmico de HPL. Notable es la recreación de la proteica criatura de «El mito de Cthulhu», o del desfile de horrores en las calles de Innsmouth y de los ambientes de ominosa y recargada degradación, tan habituales en el escritor de Providence.

Los lápices de Breccia otorgan a la obra de HPL una cualidad hasta ahora insuperable. Buscaglia no oculta su admiración por el maestro: «No dejó de inquietarme [...] la hermandad de ideas de dos creadores que jamás se habían visto. Y no me cabe la menor duda de que en cada trazo de Breccia, en cada personaje que aparece en la obra, está presente el caudal imaginativo de H. P. Lovecraft. Seguramente los imaginó así... ¿O hay algo más...?»[6].

Figura 7: 1969: la versión de Breccia para «El Eternauta» de Solano López y Oesterheld es pesadillesca, barroca y enrarecida. La era de la inocencia del cómic sudaca llega a su fin.

Las narraciones extraordinarias

En 1974 o 1975 Breccia comienza a dibujar «El corazón delator», el primero de una serie de cuentos de Edgar Allan Poe que adaptará en el futuro, y que pasarán del rígido blanco y negro de este primer trabajo, hasta la desenfadada paleta de colores de «El señor Valdemar». Breccia aborda a Poe con una mirada diferente a la de Lovecraft. El horror en Poe está mucho más cercano al laberinto mental. Los dibujos se vuelven más icónicos y abarcarán diferentes períodos y momentos de la vida de Breccia. La citada adaptación del dibujante uruguayo de «El corazón delator» tiene un marcado tratamiento temporal que la emparenta con el cine. El estudioso chileno Udo Jacobsen cree ver en la ralentizada acción de la apertura de la puerta utilizada por Breccia el caso más ejemplar de un recurso que el teórico Daniele Barbieri ha dado en llamar *repetición modulada*[7]: «Si observamos el contenido de "El corazón delator" nos damos cuenta de que uno de los temas principales es la espera. Pero se trata de una espera angustiada y penosa, obsesivamente

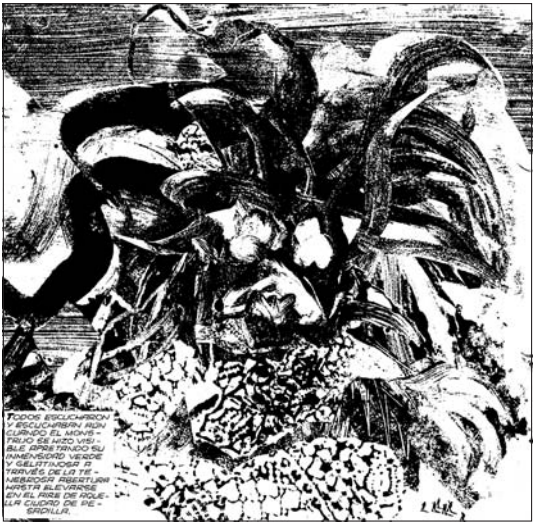


Figura 8: 1973: las aterradoras criaturas de Lovecraft apenas se vislumbran en el caos del blanco y negro de las páginas de Breccia que adapta, junto a Norberto Buscaglia, la obra del maestro de Providence.

repetitiva en sus gestos y sus actos. Breccia tradujo esa ansiedad mediante mínimas variaciones y constantes repeticiones de imágenes en alto contraste. La atmósfera no está aquí visualizada por medios objetuales, sino más bien reflejada a través de la misma estructura de la historieta»[8]. En otro de sus textos Jacobsen continúa su reflexión sobre la adaptación de Breccia, y agrega: «la propia anécdota (los latidos del corazón) autoriza esa estructura, permitiendo crear *suspense* incluso en acciones tan anodinas como la apertura de una puerta»[9].

Las adaptaciones de Poe están llenas de variaciones estilísticas que retratan la desintegración (literal en el caso de Valdemar) de los personajes. El claroscuro y el ritmo de «El corazón delator»; el color aguado y la pérdida de la línea en William Wilson; la caricatura grotesca en «La máscara de la muerte roja» y el color de la vida en contraposición al blanco vacío de la muerte en «El señor Valdemar» son los intentos de Breccia por plasmar en imágenes concretas lo que ha sido originalmente creado solo con palabras.

Sus numerosas adaptaciones de cuentos, muchos de ellos cercanos al fantástico, son ejemplos maduros de historietas que logran comunicar al lector una experiencia tan rica y compleja como la de sus textos originales. Son una nueva obra, una ruptura de estilo, un cruce de artes y no solo un mero acercamiento a la literatura desde la menospreciada historieta.

Las adaptaciones de «La última visita del caballero enfermo» de Giovanni Papini, «La noche de Camberwell» de Jean Ray, «El anciano terrible» de H. P. Lovecraft, «Mujima» de Lafcadio Hearn, «El hombre y la bestia» (adaptación libre de la obra de R. Stevenson) han sido compiladas en el volumen «Sueños pesados». Breccia realizó todas estas adaptaciones durante 1981, las que finalmente fueron publicadas en español en un único volumen en el 2003, a través de la editorial española Sinse Ntido. En estos relatos Breccia se muestra más dispuesto a reproducir atmósferas que a realizar una mímesis exacta de los cuentos adaptados. El autor dibuja emociones y usa escueta y libremente los textos originales. Latino Imparato escribe en un breve epílogo del volumen: «Para alcanzar sus fines y para lograr representar el entorno que resalta en las páginas de un Lafcadio Hearn o de un Stevenson, Breccia encierra el *tiempo* de la narración en pocas páginas (raramente

Figura 9: Las adaptaciones serán otra vertiente importante del trabajo de Breccia. La notable historieta sobre el «Corazón delator» de Poe sobresale por su marcado tratamiento temporal.

más de siete u ocho, y esto indiferentemente de la longitud del cuento original) y saca provecho de su natural sentido del ritmo a través de una impecable maquetación de la estructura de la página. Las imágenes representan solo lo esencial de la historia, los textos están reducidos al mínimo, casi como un rol de contrapunto».

Para los interesados en tener un acercamiento de primera fuente, es posible encontrar, gracias a ediciones más recientes, otras adaptaciones de Breccia como las que contaron con guiones de Juan Sasturain: «Semejante a la noche» (Alejo Carpentier); «El fin» (Jorge Luis Borges); «Acuérdate» (Juan Rulfo); «Las mellizas» (Juan Carlos Onetti); «Antiperiplea» (Joao Guimaraes) y «La prodigiosa tarde de Baltazar» (Gabriel García Márquez). Estas obras se encuentran recopiladas en Alberto Breccia: «Obras completas», volumen uno, Doedytores, 1994.

Me reservo por ahora el comentario de «Informe sobre ciegos» para el texto dedicado a la década del noventa, cuando se publicó la obra. No obstante, las adaptaciones de Breccia y sus guionistas son notables no solo porque fueron hechas a partir de un cuidadoso estudio de los textos de origen, sino porque Breccia buscó para cada adaptación un estilo particular, distintivo, pero al mismo tiempo, insistiendo en algunos recursos habituales como por ejemplo la partición del espacio-tiempo, comunes a sus versiones de «La gallina degollad»a, «El corazón delator» y «La garra del mono», convirtiéndose con su insistencia en rasgos de autor. Al respecto el propio Breccia diría: «Cada novela, cada relato, tiene un ambiente propio. Mi principal problema radica en ser lo más fiel posible a ese ambiente, y permitir al lector que lo asimile de la forma más completa posible: estoy obligado, por ello, a cambiar cada vez mis instrumentos y mi manera de interpretar el texto. [...] No puedo ilustrar a Rulfo como si fuera Onetti, cada uno de ellos escribe de forma distinta, así que debo conformar mi dibujo a uno, y luego al otro. ¡Es imposible ilustrar a todos

Figura 10: En adaptaciones como «La última visita del caballero enfermo» de Giovanni Papini Breccia busca más bien reproducir atmósferas que realizar un relato acabado de los cuentos originales.

ellos del mismo modo, con un mismo estilo!»[10].

Otra de las razones del valor de las adaptaciones de Breccia es que todas ellas superan la mera transcripción, convirtiéndose en reinterpretaciones del texto original. Al teatro y al cine se le otorgan a destajo virtudes revivificadoras que a veces se niegan a la historieta. Breccia no solo transcribe de un formato a otro, sino que vuelve a crear. Su colaborador y amigo Norberto Buscaglia retrata perfectamente esa cualidad de excepción: «Transformar el relato en figuras que acompañen lo que nos ofrece un texto colindante con el delirio, no es tarea sencilla ni abordable por cualquier dibujante [...]. Y Alberto Breccia no fue un dibujante más. Su capacidad para interpretar un relato excedía los patrones comunes»[11].

1974-1977: el hombre del arrabal

Desde 1974, nuevamente junto a Carlos Trillo, Breccia dibuja la serie negra «Un tal Daneri». En un total de ocho historietas, publicadas a retazos, se nos presenta la vida de este hombre del arrabal, un marginal. Daneri habita espacios grises, un camino zigzagueante entre el bien y el mal. Daneri tiene sabor a ensayo, a búsqueda, con algo del amargo sabor de la vida tomada de prestado. Inolvidables resultan los episodios «El bagre», «El duelo», «Ojo por ojo», «Ojos dorados». En el prólogo a la edición compilatoria del 2003, Fernando García escribe: «El espacio de Daneri es arrabal. Nostálgico y poético. [...] Frontera primitiva entre el sueño y el mito, lo fantástico y lo cotidiano. [...] Y en cada trazo, en cada pegatina del viejo Breccia, "Un tal Daneri" respira Mataderos»[12].

La historieta rezuma sangre, valor, cobardía, honor, cuchillos, golpes y amor prostibulario. Es triste, oscura y se mantiene al filo de la muerte. Daneri es un carácter inolvidable, un hombre en perpetuo tránsito, como los mejores personajes de Wenders, enfundado siempre en un largo impermeable, prefiguración de otro perdedor marginal, el Constantine de Alan Moore, y tal y co-

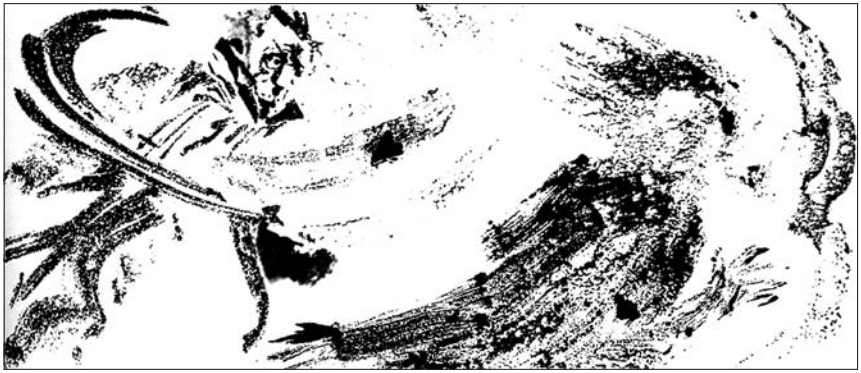


Figura 11: Con guiones de Carlos Trillo, Breccia dibuja la amarga y oscura vida de «Un tal Daneri», enigmático personaje, habitante de un mítico arrabal.

mo el personaje del inglés, Daneri tampoco se dirige a ningún lugar en particular... está de vuelta de toda una vida. Poco y nada se sabe de este enigmático personaje, excepto que tal vez vivió mejores momentos en el pasado, que presta sus servicios a quien pueda pagarle y que como todo personaje del hampa, tiene su propio y férreo código de honor. Daneri nace en el ante-infierno de la dictadura militar y sobrevive en su interior, lo mejor que puede. Ha tomado su nombre de Carlos Argentino Daneri, el protagonista del cuento de Borges «El Aleph», uno de los relatos preferidos del viejo Breccia.

Estamos aquí ante un Breccia post-Eternauta, y se nota. Daneri se sitúa en una medianía entre lo mejor de su sofisticada experimentación y su dibujo más referencial. Para el personaje de Daneri que habita este submundo, no hay esperanza posible, ni redención alguna. Su universo es habitado por seres grises para quienes el amor y la solidaridad son algo ajeno y la oscuridad y la vileza, un hábitat natural. Estas historietas, cargadas de amargura y tristeza, se prenden al lector como un buen tango lo haría al alma. Los guiones, aparentemente simples y ajustados de Trillo (y que oscilan entre las 4 y las 6 páginas) son una muestra de precisión y poesía. Retratos de una sociedad que supura miseria y soledad. Son tiempos oscuros y el arte de Breccia y Trillo los retrata con fiera amargura. Estamos ante una obra tan lúcida como breve que merece ser revistada por nuevos lectores.

«El viajero de gris»: un viaje hacia la libertad

Desde mediados de la década del setenta Alberto Breccia junto al prolífico guionista Carlos Trillo crean una serie de nuevos personajes e historietas. Uno de ellos es «El viajero de gris». Un presidiario que encuentra en las historias que genera su imaginación una forma de evadir su encierro. No hace falta demasiado empeño para intentar hacer otra lectura antidictatorial de esta nueva historieta de Breccia. El otro es un hombre del arrabal –«Un tal Daneri»–,

Figura 12: Trillo y Breccia se sumergen en el humor negro de un ser parasitario, un coleccionista de vidas ajenas, el perverso «Buscavidas».

un hombre que vive al filo del hampa, y sin embargo un hombre de honor como pocos. Finalmente crean una criatura despreciable, despojada de ser, una suerte de vampiro de historias, más exactamente, un *buscavidas*.

La primera vez que «El viajero de gris» se publicó fue en la revista española *Comix Internacional* y a decir de Jaime Rodríguez, prologuista de la nueva edición del 2003 a cargo de la colección *Cuadro a Cuadro*, la edición española era deficiente pues «para empezar no aparecieron todos los episodios que forman la serie y los que sí lo hicieron, –agrega– destrozaban y pervertían cuando menos, el apartado gráfico hasta niveles difíciles de describir. [...] Y un largo etcétera que nos lleva a pensar que, quizás, mejor hubiera sido que no se publicara».

La premisa inicial de Cornelius Dark, «El viajero de gris», es simple: un hombre encarcelado solo es capaz de refugiarse en su imaginación para escapar del horror de su presidio, únicamente esa puerta mental, ese refugio impoluto de su interior jamás será violado por sus captores y le permitirá, no solo vivir pequeñas historias-moralejas, sino además, escapar virtualmente de su encierro.

En el capítulo uno: «La oscuridad de Dark, la oscuridad de Lin», Cornelius afirma: «La huida física parece imposible. Debo seguir tratando de que, por lo menos, mi mente escape de aquí». Y así lo hace. La imaginación, la creatividad, los mundos de ensueño parecen mejores que la opresión del presente. El artista parece tener su válvula de escape en la creación, el motor de su fuerza liberadora yace en las afiebradas praderas de su propia mente. ¿Un reflejo de lo que Breccia y Trillo sentían por aquel entonces en medio de la horrorosa dictadura argentina?

Lo que en «Las puertitas del Señor López» es refugio inconsciente, en Cornelius es intención concreta. Cornelius perfecciona, episodio a episodio, su viaje mental: «Tengo que salir otra vez de aquí – dice en el capítulo dos, titulado «Julie Prisionera»–, debo concen-

trarme en imaginar un objeto. Por ejemplo: un cenicero». Utilizando este recurso metonímico el personaje logra escapar nuevamente para conocer a una vieja y gastada prostituta engañada por un joven galán francés que busca sacarle información vital de un conocido mafioso rival. La soledad golpea duro y Cornelius aprende una nueva lección, muchos de los que están afuera también son presos de sus pasiones y deseos más íntimos.

En el capítulo seis, episodio que cierra el volumen recopilatorio, Cornelius ya es un maestro del escape mental: «El entrenamiento de Cornelius Dark en estos viajes fantásticos es perfecto. A veces le basta con desear estar ahí...». Breccia y Trillo nos regalan un único momento verdaderamente *alegre* y *esperanzador* de la serie: «Magia verdadera». Una *troupe* de estafadores, liderados por el mago Tamerlan (originalmente el nombre se atribuye a un noble musulmán de origen turco) se burlan de un rico hacendado provocando una risa tal en labios de Cornelius que sus carceleros llegan a atribuirla a la pérdida de la cordura debido al encierro. La última imagen que el lector retiene de «El viajero de gris» es la de un cautivo que, sin embargo, ríe. Breccia pone una vez más sus dibujos al servicio del relato. El gris predominante que da a sus páginas les otorga un halo nuboso que contextualiza los relatos y que se convierte en un escollo para las técnicas de impresión de su época.

Los guiones-fábulas de Trillo lo vuelven a mostrar como un guionista dotado, cuya aparente simpleza es su mayor virtud. «El viajero de gris» es una obra breve y contundente, del mismo modo que podría serlo «Un tal Daneri» y es, sin duda, una historieta de transición en la obra del maestro uruguayo. Afortunadamente, no será esta la última colaboración entre Carlos Trillo y Alberto Breccia. En 1981, ambos crearán otra serie de igual brevedad e intensidad: «Buscavidas».

1981: Blanco y vacío

Con un estilo grotesco, empapado de un guión de exquisito humor negro, Breccia se sumerge en «Buscavidas». Breves historietas que narran las peripecias de un parásito ávido de historias, un coleccionista de confidencias. Dispuesto a cualquier cosa con tal de escuchar, de labios de cada protagonista, un momento, un dolor de sus vidas, listo para clasificar y archivar.

Buscavidas es un parásito, un coleccionista, un cazador de historias, un ser repulsivo. Breccia lo presenta como una enorme masa de aspecto gelatinoso y facciones hirsutas, apenas esbozadas. Se diría que es un ser en blanco, siempre dispuesto a ser *escrito* por arrugas ajenas, por vivencias extranjeras. Incapacitado, como está, de vivir aquello por sí mismo, se ve compelido a saciar su apetito de historias en las vidas de otros, tan degradados como él. La dupla Trillo-Breccia ahonda nuevamente en zonas oscuras y deprimentes. «Es obvio que mis historias no suelen ser muy alegres, pero lo que me rodea tampoco lo es...»[13] diría el dibujante.

Para el guionista y escritor Guillermo Saccomanno «Buscavidas» puede entenderse también como una metáfora: «Trillo y Breccia crearon esta saga trágica en los años oscuros de la dictadura militar, cuando nuestro país fue convertido en un campo de concentra-

ción y el destino individual corría la misma suerte de las criaturas esclavas de Sade, en los 120 días de Sodoma. Y con esta redundante referencia al Marqués, que creó su obra en el hospicio de Charenton, invito al lector a compartir una pregunta más: ¿No serán estas páginas un exorcismo?»[14].

Buscavidas es perverso y ruin, como muchos personajes de los cuentos infantiles decimonónicos, y, al igual que ellos, en sus páginas flirtean la fábula y la degradación. Buscavidas succiona, cual vampiro, la poca vida que queda en sus víctimas destrozadas por el dolor. Pero para qué negarlo, también tiene grandes dotes: sabe esperar a su víctima y aguarda pacientemente su llegada para luego atacar con decisión, y –lo más importante de todo– es un personaje que sabe escuchar. Escucha para grabar en su memoria los detalles de estas vidas ajenas y suplicantes, para solazarse en este aprendizaje. Y si, como Buscavidas pareciera no estar vivo del todo, incluso es posible que hasta sea capaz de, vicariamente, fingir que vive o incluso más, intuir lo que es estar vivo de verdad.

Los dibujos de Breccia retratan el universo canallesco y ruin de «Buscavidas» con trazos de rostros rugosos, caricaturescos, deformes. Habitantes de un inquietante mundo en blanco y negro, sin valores intermedios, un mundo que cautiva y sofoca.

En pleno proceso de aniquilación fascista de argentinos, Breccia sigue haciendo escuela junto a los mejores guionistas de su país. Burlan la censura con lo que mejor saben hacer, contar historias. Breccia se sentirá en la obligación de documentar el horror acometido por los militares y junto a Juan Sasturain, trabajan en lo que se convertirá en una obra capitular de la historieta argentina y latinoamericana: «Perramus».

Notas

1. Diálogo de «Sherlock Time» para el episodio número uno, sin título, y bautizado posteriormente como «La gota», Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1997 (p. 28).
2. Breccia, A y H. Oesterheld: «Mort Cinder», Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1997 (p. 10).
3. Edgard Allan Poe («El corazón delator», «William Wilson», «La máscara de la muerte roja», «El gato negro», «El señor Valdemar»); Sabato («Informe sobre ciegos») y Lord Dunsany («Donde bajan y suben las mareas»); W. Jacobs («La garra del mono»); Horacio Quiroga («La gallina degollada»), estos tres últimos con guiones de Carlos Trillo.
4. «Alberto Breccia Sketchbook», Ancares Editores, Buenos Aires, 2003.
5. Buscaglia, Norberto: «Comienza una historia», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, no. 1, v. 1, La Habana, abril de 2001: p. 59.
6. Buscaglia, Norberto: «Comienza una historia», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, no. 1, v. 1, La Habana, abril de 2001: p. 61.
7. Para profundizar en la noción de *repetición modulada* consultar: Barbieri, Daniel: «Los lenguajes del cómic», Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.
8. «Anuario. Primer día de la historieta», *Ergocomics*, Santiago de Chile, noviembre de 2003: p. 58.
9. «Anuario. Segundo día de la historieta», *Ergocomics*, Santiago de Chile, enero de 2005: p. 13.
10. «Alberto Brecia Sketchbook», Ancares Editores, Buenos Aires, 2003.
11. Buscaglia, Norberto: «Comienza una historia», *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, no. 1, v. 1, La Habana, abril de 2001: p. 60.
12. Trillo, Carlos y Alberto Breccia: «Un tal Daneri», Doedytores, Buenos Aires, 2003.
13. «Alberto Breccia Sketchbook», Ancares Editores, Buenos Aires, 2003.
14. Breccia, Alberto: «Obras completas», v. 1, Doedytores, Buenos Aires, 1994.

Gutiérrez y Oesterheld, su influencia en la cultura popular

Del folletín a la historieta: del héroe individual al héroe colectivo

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

Resumen
El artículo presenta un breve recorrido por los orígenes del folletín, para situarse luego a fines del siglo XIX en el Río de la Plata. Teniendo en cuenta su inscripción en los consumos culturales de los sectores populares de la sociedad, traza un paralelo entre el héroe gaucho del folletín y el héroe popular de la historieta a través de dos obras y dos autores: «Juan Moreira» de Eduardo Gutiérrez y «El Eternauta» de Héctor Oesterheld.

Abstract
The following article approach the reader to the begining of the history about the newspaper serial. Compare the hero gaucho and the popular hero of the comic through two authors: Eduardo Gutierrez («Juan Moreira») and Hector Oesterheld («El Eternauta»).

El folletín tiene su origen en Francia a principios del siglo XIX. Los periódicos *La Presse* y *Siécle* fueron los primeros en agregar al cuerpo principal un pequeño suplemento, de muy baja calidad, que incluía historias de luchas, de intriga y de asesinatos, por entregas. Uno de los iniciadores fue Eugène Sue (1804-1857), con las novelas «Los misterios de París» y «El judío errante». También fue importante la figura de Alejandro Dumas (1802-1870) con sus obras «Los tres mosqueteros», «El vizconde de Bragelonne» y «El conde de Montecristo».

En poco tiempo este suplemento se convierte en la principal atracción de los periódicos, «que lo tienen especialmente en cuenta para incrementar el número de suscriptores y para cubrir los baches impuestos por la censura» (Rivera, 1968).

El primer éxito editorial le correspondió a Eugène Sue, quien entre 1842 y 1843 escribió, como fue anticipado, «Los misterios de París»; a partir de ese momento los principales autores no solo franceses, sino del resto de Europa, incursionaron en el género. Por ejemplo, en Inglaterra se destacaron Charles Dickens y Arthur Conan Doyle, creador del detective más famoso de la literatura: Sherlock Holmes.

Este tipo de publicaciones eran leídas por un amplio espectro de la sociedad europea –«la aristocracia y la burguesía, la sociedad mundana y la intelectualidad, jóvenes y viejos, hombres

y mujeres, señores y criados» (Hauser, 1974)– y, además de producir una lectura horizontal y multiclasista que luego con el crecimiento de los medios de comunicación se convertirá en una marca distintiva de su recepción, produjo modificaciones en la literatura. «La obra se convierte en mercancía en el sentido más absoluto de la palabra; tiene su tarifa , se confecciona según modelo y se entrega en fecha fija... Los precios se rigen por la demanda y no tienen que ver con el valor artístico del producto» (Hauser, 1974).

A pesar de la aceptación dispensada por la mayoría de los lectores, sus temáticas de suspenso, crímenes y adulterios no resultaron agradables para las élites culturales, que no tardaron en manifestar su opinión contraria. Tanto en su país de origen como en los demás centros importantes de lectura y difusión, las críticas acerca de su escaso respeto por las normas de narración, y de inducir al extravío la imaginación de los jóvenes, llevó a que se la clasifique como un género menor o una literatura popular; dejando allí un fuerte significante de retraso, que aún es efectivo cada vez que se utiliza el término para denostar alguna actividad: música popular, entretenimiento popular, etc.

Cruzar el océano

Para mediados del siglo XIX el folletín comenzó a publicarse en América Latina, y fue México el primer país que recibió al nuevo género. Manuel Payno fue el precursor con su novela «El fistol del diablo» (1845-1846) –que salió junto a la *Revista Científica y Literaria*–: cuenta la historia de un hombre que antepone la diversión a los principios morales. Luego escribió «El hombre de la situación» (1861), novela de costumbres que cubre los últimos años del Virreinato y los primeros del México independiente. «En esta obra destaca la narración, los personajes principales son padre e hijo, uno español y el otro criollo. Abundan los pasajes cómicos en los que destaca una gracia muy mexicana. Payno es uno de los precursores de la novela costumbrista en México que, en adelante, se convirtió en un género frecuentado por los hombres de letras del siglo XIX» (Haume Medida, 2006).

En el Río de La Plata

Las características que presenta el folletín en nuestro país podrían dividirse en dos etapas: en la primera se difunden textos importantes de la literatura nacional del siglo XIX, entre otros «Facundo», escrito por Domingo F. Sarmiento (1845), que salió junto al diario *El Progreso* de Chile; «Soledad» de Bartolomé Mitre (1847), en el periódico *La Época* de Bolivia; «Una excursión a los indios ranqueles» de Lucio V. Mansilla (1870), en *La Tribuna* de Buenos Aires.

La segunda se caracteriza por una criollización del folletín, y es a partir de 1852 cuando irrumpen diversas obras que comentando «las peripecias y avatares del período rosista, darán origen a toda una línea narrativa que no se aparta significativamente –aunque sus resultados sean pobres– de los modelos de la novela histórica romántica y, en muchos casos, de la novela popular de intrigas o aventuras» (Rivera, 1968). A partir de la apropiación del folletín, aparecerá en escena una nueva serie de escritores, personajes y lectores que

conformarán un mapa cultural novedoso. Las campañas nacionales de alfabetización, la llegada de inmigrantes y la migración interna del campo a la ciudad –junto con la proliferación de periódicos– conformarán un público heterogéneo, que a su vez generará preocupación y crítica de los intelectuales por sus consumos culturales. Acerca de la conformación social de los nuevos lectores A. Prieto sostiene que «muchos se situaban en diversos grados de proximidad a la realidad del mundo campesino: recién llegados al núcleo urbano o en tránsito; espectadores, en sus propios lugares de residencia, de las transformaciones aportadas por el progreso de origen ciudadano. Testigos de la disolución del mundo campesino o memoriosos del desarraigo» (2006).

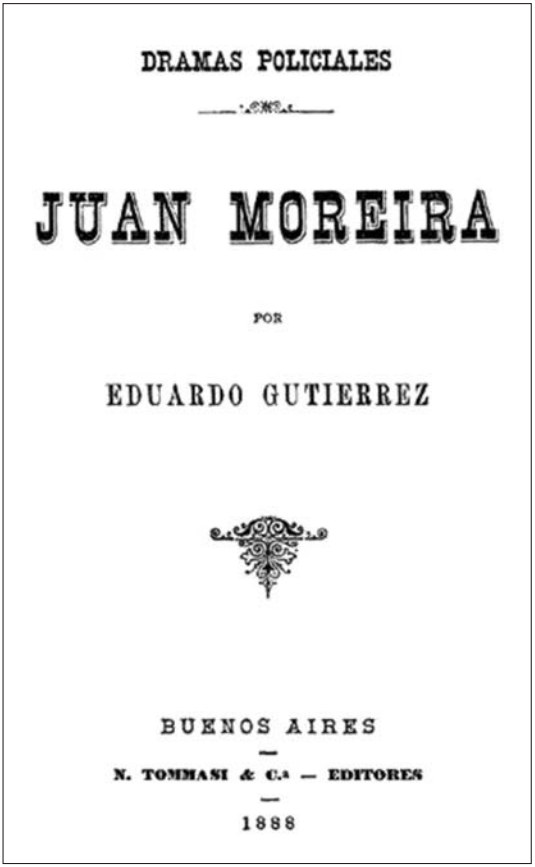
Respecto a las opiniones que generaban, los folletines –que narraban la vida de gauchos, de orilleros, de hombres que por distintas razones quedaban fuera del proceso modernizador de la Argentina, o eran su resultado menos agradable para la generación de la década del ochenta– eran concluyentes: su influencia solo era perniciosa. Sin embargo, al advertir que estos proliferaban a pesar de sus amargas quejas, «de la simple irritación ceden paso a la cristalización de un frente de intereses, que con el transcurso de los años es fácil reconocer como el de la formulación de un verdadero programa cultural destinado a contener el avance de la literatura popular de signo criollista» (Prieto, 2006).

La aparición de la figura del gaucho como personaje central de las novelas, da lugar a una mayor difusión de sus costumbres, sus leyendas, sus deseos; y también acentúa su conflictiva relación con el poder de Buenos Aires. Esta tendencia se acentúa con la obra de Eduardo Gutiérrez «Juan Moreira».

Figura 1: El autor de «Juan Moreira»: Eduardo Gutiérrez, uno de los creadores más importantes del folletín argentino.

Eduardo Gutiérrez: el héroe gaucho

La novela fue publicada en *La Patria Argentina* entre los años 1879 y 1880. Escrita para la sección de los «Dramas policiales», inauguró el espacio del folletín en el diario, que aumentó de ma-


DRAMAS POLICIALES

JUAN MOREIRA

POR

EDUARDO GUTIERREZ

BUENOS AIRES

N. TOMMASI & C.ª — EDITORES

1888

Figura 2: Una de las primeras versiones de «Juan Moreira», con un subtítulo que buscaba atraer a los lectores.

nera vertiginosa su tirada, llegando a vender los derechos a diversos diarios del interior. En marzo de 1880 la primera edición en formato de libro de diez mil ejemplares se agotó en poco tiempo.

¿De qué trataba la novela? El relato periodístico, pues no hay historia escrita sobre Moreira, cuenta que fue un bandido que en 1870 asoló las campañas bonaerenses y se enfrentó a punta de cuchillo con las partidas de policía y con otros gauchos matreros. Sin embargo la creación literaria, aunque el autor mencione que su trabajo sea el resultado de procedimientos periodísticos, lo convierte, sin que el protagonista llegue a saberlo porque muere antes de la publicación, en «un héroe popular cuyo nombre trascendió los pueblos rurales que habitó y los tiempos controvertidos de fines del siglo XIX» (Laera, 2001).

La pregunta que nos formulamos ante semejante repercusión es: ¿qué fue lo que hallaron allí los lectores, un grupo numeroso y heterogéneo, para darle tanta trascendencia a la obra? «Para algunos sectores criollos la producción de Gutiérrez será esencialmente confirmadora y reforzadora de actitudes sociales y culturales básicas. Para los sectores de origen inmigratorio reciente, sus escritos actuarán en lo fundamental como modelo aculturador, con una fuerte y sugestiva capacidad de captación» (Rivera, 1968). Aquí es donde Prieto marca la diferencia entre Martín Fierro y Juan Moreira: mientras el primero sería la última producción de la literatura gauchesca consumida principalmente en las áreas rurales, el segundo sería un producto típico de la hibridación producida en la sociedad urbana con la llegada de inmigrantes y la conformación de un nuevo público.

Si bien es cierto que la literatura gauchesca –en su mayoría composiciones para ser payadas– llevaba años editándose en hojas sueltas y en gacetas, por ejemplo el «Martín Fierro»; Moreira transporta a la novela una manera de escribir sobre el campo y sus protagonistas tan semejante al habla de los lectores que los folletines posteriores serán herederos de su estilo.

Pero no todas las recepciones fueron

halagüeñas; en la obra de aparición anual dirigida por Alberto Navarro Viola en la que se daba cuenta de la producción literaria en nuestro país observada por el cristal de la cultura de la élite gobernante puede leerse: «no caben dos opiniones sobre estos vulgares folletines: es la literatura más perniciosa y malsana que se ha producido en el país» (*Anuario Bibliográfico*, 1881). Era una señal importante en el extenso derrotero de desencuentros, imputaciones y desprecios que aún hoy marca y condiciona a la cultura popular.

El folletín y sus sucesores

Junto con el teatro criollo, el radioteatro y la telenovela, es posible incluir a las historietas como herederos del género. Una de las características compartidas es «la estructura serial del relato, presente desde siempre en las narraciones orales, pasa a la literatura. En el siglo XIX las historias por entregas se desarrollan en el periodismo –novelas de folletín–, y en este siglo la radio, las revistas, la historieta, el cine y, por supuesto, la televisión incluyen los relatos seriados» (Mazziotti, 1995). Respecto al teatro criollo, fueron los folletines más renombrados los que comenzaron a representarse a fines del siglo XIX. Entre ellos «Juan Moreira, un drama en dos actos» de Gutiérrez y Podestá (Castagnino, 1969; García Velloso, 1942; Rossi, 1969). Aquí se refuerza el circuito de consumo de esta producción popular; a la versión escrita se suma la puesta en escena a través del circo que la exhibe al público en la extensión geográfica de nuestro país, en las grandes capitales de provincias y en las pequeñas localidades, en las cuales el periodismo vuelve a ocupar un lugar central en su difusión (Díaz, 1999).

En la actualidad la principal heredera del folletín es la telenovela. La mayoría de los canales de televisión cuentan con productos que respetan su estructura seriada, rescatan las temáticas, imitan los lenguajes, reproducen la forma de contar la realidad –es decir de ubicar en el contexto a los buenos, a los malos, a las virtudes, a los defectos, y sobre todo, a los deseos y a las frustraciones–, cada vez más compartidos por los sectores populares debido al avance tecnológico de los medios de comunicación. No es novedad que una telenovela argentina sea vista por millones de personas en Rusia, ni que en Buenos Aires existan grupos que se reúnen para ver el último capítulo de una serie de Estados Unidos. Sin embargo, quiero detenerme en otra legataria que tuvo su auge durante las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo XX: la historieta. Cabe recordar que su nacimiento también está ligado a los periódicos: «La aparición de la historieta moderna [fue] en diarios sensacionalistas primero, y serios después, y estos la usaban como mero elemento de promoción comercial» (Steimberg, 1977).

Por lo tanto la elección no es azarosa, ya que por tratarse de una «producción paradójica, en tanto se ubica en el cruce singular entre pasividad y marginalidad, entre visibilidad e invisibilidad y entre legitimidad e ilegitimidad» (Trampas, 2003), posee ceñidas relaciones con el folletín.

De la extensa lista de historietas argentinas resulta insoslayable –para señalar las continuidades con la novela «Juan Moreira»– reparar en «El Eternauta», una de las creaciones de Oester-

Figura 3: Una de las imágenes más míticas de la historieta argentina.

held. Ya que, si Gutiérrez hizo del gaucho perseguido un héroe y un espejo donde encontrar un panorama social y político de su época, Oesterheld sitúa la aventura en pleno Buenos Aires en momentos en los que pesaba la proscripción política de la expresión partidaria mayoritaria, lo cual implica dar ciertas imágenes de su contexto general, y al héroe individual lo transforma en grupal.

«El Eternauta», el folletín del héroe en grupo

La primera versión de «El Eternauta» apareció el 4 de septiembre de 1957

en el número uno de la revista *Hora Cero, Suplemento Semanal* –dirigida por Oesterheld– titulada entonces «Una cita con el futuro. El Eternauta. Memorias de un navegante del porvenir». Este es el título completo con el que se presentaba la mítica historieta, ilustrada por Solano López. La historia se publicó semanalmente hasta el número 106 del *Suplemento Semanal*, fechado el 9 de septiembre de 1959. Oesterheld realiza la totalidad de los guiones. Esta vasta labor instituye el oficio de guionista en Argentina, tan poco valorizado que hasta entonces muchos guionistas no firmaban sus trabajos.

Ambientada en Buenos Aires en la década del cincuenta, cuenta el comienzo de una invasión extraterrestre, que una noche sorprende a un grupo de amigos jugando al truco en la casa de uno de los protagonistas: Juan Salvo. Quien luego se convertirá en el personaje que da nombre a la historieta.

La lucha por sobrevivir hará que el grupo, junto con la esposa e hija de Juan Salvo, enfrente a los invasores y descubra cuán desvastada y peligrosa se ha vuelto la ciudad. Pero, a diferencia de las aventuras tradicionales, aquí las situaciones peligrosas son solucionadas en conjunto. Si en una ocasión sobresale un personaje, en la siguiente será otro. Nadie posee superpoderes, ni armas equiparables a las de sus enemigos. Solo solidaridad y deseos de vivir. Lo que implica una visión optimista, contraria al pesimismo de «Moreira»: la «Cita con el futuro» señala que hay algo por delante.

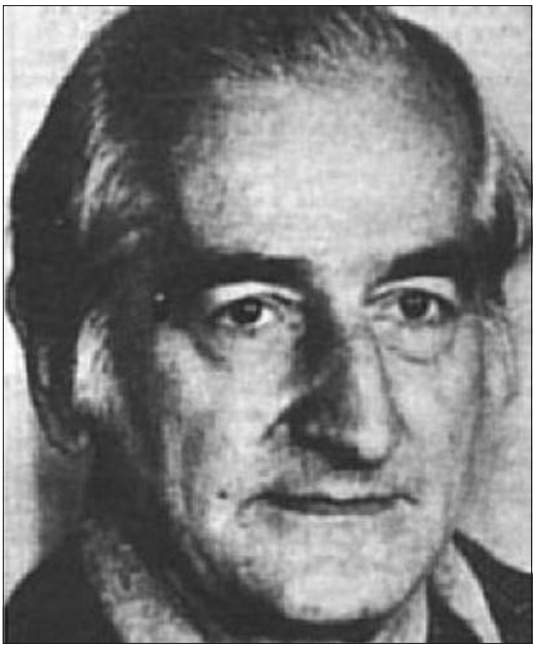


Figura 4: Germán H. Oesterheld, según Sasturain el mejor escritor de aventuras en historietas.

Coincidencias

Entre el «Juan Moreira» y «El Eternauta» las coincidencias más notorias que podríamos mencionar son la periodicidad y el punto de venta, ya que ambos salieron por capítulos y su venta era callejera. Por supuesto que en el caso del folletín los lugares donde se comerciaba eran variados, pero esto se debía a una coyuntura económica de la época.

Otra similitud está relacionada con la actitud que los sectores de la cultura dominante han adoptado en cualquiera de los dos casos. Respecto a la novela por entregas la opinión del *Anuario Bibliográfico* de 1881 es contundente. La historieta, por su parte, no ha tenido un destino mejor. Nacida para captar lectores, «en momentos en que el dibujo estaba confinado, en los periódicos, a la

caricatura política y a alguna serie para niños más bien didáctica, surgió un chico amarillo ("Yellow Kid") que transmitía chistes elementales en el ambiente y en el lenguaje de los bajos fondos neoyorquinos. Como en "Yellow Kid" se había ensayado por primera vez la inclusión del color amarillo en la impresión de los diarios, a las publicaciones que se lo disputaron, se las denominó prensa amarilla, denominación peyorativa largamente explotada» (Steimberg, 1977).

También es importante el cambio producido por Gutiérrez y Oesterheld en su profesión. Si luego de «Juan Moreira» su producción y la de sus colegas seguirán abordando la temática criollista, los episodios históricos y los casos policiales, dando lugar a una ocupación rentada y reconocida, al menos para los más afortunados; Oesterheld inaugurará la profesión de guionista y llegará a ser «el mayor escritor de aventuras» (Sasturain, 1995). Es así como ambos contribuyeron a valorizar el oficio.

Los personajes, a su vez, han sido –y son– una huella obligada para cada investigador, estudiante o simple curioso de las producciones literarias populares. Uno porque «se revela contra un orden político y social opresor; su anhelo de justicia fuerza una forma de acción. Moreira se transforma para los de su *clase* en un símbolo de justicia. El héroe se construye dentro de los distintos marcos de legalidad que definen la cultura oral y letrada» (Viejo, 1997). El otro porque «refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe en grupo, nunca el héroe individual, el héroe solo» (Oesterheld, 1957).

A contramano de la cultura oficial, condicionados por el formato y la calidad de las entregas, debiendo aprovecharse de un canal de ventas ajeno, Gutiérrez y Oesterheld han sabido aprovechar su talento para enriquecer la cultura popular. Tal vez sabiendo que el folletín, «junto a la canción popular y la historieta argentina es acaso la forma marginal que mejor nos define en nuestras posibilidades de crear un medio de expresión propio, auténticamente creador» (Sasturain, 1995).

Bibliografía

Anuario Bibliográfico, año II. Buenos Aires, 1881.

Castagnino, R.: «El circo criollo», Plus Ultra, Buenos Aires, 1969.

Díaz, C.; M. Giménez y M. Passaro: «Una mirada periodística sobre la cotidianidad platense (1882-1900)», EPyC, La Plata, 1999 (pp. 76-85).

García Velloso, E.: «Memoria de un hombre de teatro», Kraft, Buenos Aires, 1942.

Haume Medina, R.: www.e-mexico.gob.mx, 2006.

Hauser, A.: «Historia social de la literatura y el arte», Guadarrama, Madrid, 1974.

Laera, A.: «Prólogo a "Juan Moreira"», Editorial Sol, Buenos Aires, 2001.

Mazzioti, N.: «La industria de la telenovela», Paidós, Buenos Aires, 1995.

Oesterheld, H.: «El Eternauta», Ediciones Record. Buenos Aires, 1957.

Prieto, A.: «El discurso criollista», Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2006.

Rivera, J.: «El folletín y la novela popular», CEAL, Buenos Aires, 1968.

Rossi, V.: «Teatro nacional rioplatense», Solar Hachette, Buenos Aires, 1969.

Sasturain, J.: «El domicilio de la aventura», Colihué. Buenos Aires, 1995.

Steimberg, O.: «Leyendo historietas», Nueva Visión Lenguajes, Buenos Aires, 1977.

«Trampas de la comunicación y la cultura», Editorial, *FPyCS*, no. 11, La Plata, 2003.

Viejo, N.: «Formas de la memoria en "Juan Moreira"», Instituto de Literatura Hispanoamericana, Papeles de trabajo no. 6. www.filo.uba.ar.contenidos/investigacion/institutos, marzo-mayo de 1997.

los últimos números

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

Alfredo Villar Lurquin: «Rupay». Hacia una historieta popular

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

Paquita Armas Fonseca: Dos aproximaciones a la caricatura cubana

Axel Li: Matices históricos de la caricatura cubana

Axel Li: Visión de la caricatura cubana desde los estudios

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

Héctor Fernández L'Hoeste: Una auténtica ciudad de animales: el DF según Sebastián Carrillo

Gêisa Fernandes D´Oliveira: ¿Brasileño o universal? Construcción simbólica en las historias de la serie «Dios» de Laerte

Nilanjana Bhattacharya: Historia y política en México. Algunos aspectos de las historietas de Rius

César del Vasto: El nacimiento del cómic panameño y sus dificultades