

Contando la historia en imágenes

Katja Carrillo Zeiter/Christoph Müller

Cómics cuentan de una forma peculiar y siguiendo sus propias reglas historias. Algunos ocupan libros, otros sólo una parte del periódico, las tiras. Los cómics y el filme animado analizados en este volumen además de contar una historia, tratan la Historia a partir de un episodio o un personaje histórico. Esto parece contradictorio si recordamos los comienzos de los cómics. Al mismo tiempo demuestra la evolución que experimentó el así llamado noveno arte: de sus principios como espejo de las sociedades modernas a un género narrativo complejo y variado tanto en cuanto a los temas tratados como a las formas de contar.

El nacimiento de los cómics está estrechamente ligado a la modernización de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Aunque algunos teóricos del cómic trazan una línea histórica hasta “las pinturas rupestres o los sellos mesopotámicos [...] o las mastabas con jeroglíficos y representaciones gráficas” (Merino 2003: 33-34), será recién la cultura de masas de finales del XIX la que logrará darle al cómic su éxito económico y cultural. Aun si fijamos los comienzos del cómic en su representación más estricta en el siglo XIX, no faltan las discusiones acerca de cuál título fue el genuinamente primero. Los teóricos vacilan entre Rodolphe Töpffer y su *Les amours de Monsieur Vieux-Bois* (dibujado en 1827, publicado en 1837), Wilhelm Busch y su *Max und Moritz* (1865) y *The Yellow Kid* (1895) de Richard F. Outcault, y cada uno presenta argumentos a su favor o descubre nuevos títulos hasta entonces no considerados. Sin duda, se puede notar un cierto nacionalismo científico en todas las argumentaciones o, como expresan Lefèvre y Dierick: “The German had their Max und Moritz, the British their Ally Sloper, the Americans their Yellow Kid, the Swiss their Topffer [sic], etc.” (Lefèvre/Dierick, citado en Merino 2003: 35).

Quizás se nombre muchas veces a *The Yellow Kid* como primer cómic debido a la historia de su publicación que demuestra la íntima relación entre la cultura de masas, o popular, y la prensa escrita. Los editores de ésta se dieron cuenta de la atracción que las tiras cómicas ejercían sobre sus lectores, la cual los ataba a sus productos. O sea, el interés de los editores residía sobre todo en el aspecto económico de los cómics y no tanto en

algún supuesto valor estético. Tal valor económico es prueba del creciente número de lectores que, esperando las nuevas aventuras de sus héroes, se dirigía a los quioscos para comprar el nuevo número de ‘su’ periódico (Merino 2003: 37).¹

De hecho, muchos de los cómics publicados en las primeras décadas del siglo xx, consolidando el éxito del noveno arte, no sólo se dirigían al gran número de lectores proveniente de las clases bajas de la sociedad, sino que narraban en cierto modo sus vidas. De esta manera, *Bringing Up Father* (1913) de George McManus relata la historia de un emigrante irlandés, que se hizo millonario, y su familia.² Los conflictos narrados resultan del deseo del padre de no cambiar su vida y el anhelo de su esposa de vivir la vida rica y pulir el comportamiento de su esposo. Por ende, “[e]l cómic será, en sí mismo, un producto destinado a la cultura de masas que también recoge esa escenografía de lo popular, pero desde lo popular” (Merino 2003: 31).

La evolución del cómic hará que, pasando los años, los mundos en él relatados se diversifiquen, entran en él animales y superhéroes como protagonistas, y también el volumen de las historias cambia. Hoy no sólo hay las tradicionales tiras cómicas, sino también las así llamadas novelas gráficas.

Para el caso hispanoamericano hay que centrarse sobre todo en la historia del cómic mexicano y argentino. Estos dos países son sin duda los países con un mercado editorial más grande y, aunque cada vez menos, más autónomo con respecto al mercado editorial español.³

La historieta mexicana de principios del siglo xx está estrechamente ligada a los acontecimientos políticos del país.⁴ Empezando con los sucesos de la Revolución Mexicana, aparecen en los periódicos tiras que tematizan la situación social-política del país.⁵ Según Merino, será en la década de

1 Al principio, los cómics aparecían en los suplementos dominicales, recién a principios del siglo xx se publicaron diariamente e impresos en blanco y negro (Ossa 1986: 21).

2 *Bringing Up Father* es, además, un buen ejemplo de la longevidad de algunos cómics porque se publicó entre 1913 y 2000. Esto se dio gracias a los *syndicates* (Ossa 1986: 25-26).

3 Ana Merino se centra en su libro *El cómic hispánico* en la historia del cómic en Argentina, Cuba, España y México (Merino 2003).

4 Véase sobre este tema el capítulo “La historieta como arma política” de *Puros cuentos. La historia de la historieta en México. 1874-1934*, tomo 1, de Aurrecochea y Bartra (1988).

5 Merino menciona por ejemplo: “Esta politización de la vida social hará que, por ejemplo, los primeros dominicales locales publiquen en 1911 viñetas dedicadas al gobierno de Madero” (Merino 2003: 212).

1920 cuando por medio de una nacionalización general de la vida mexicana empiezan a publicarse cómics con personajes ‘mexicanos’ (Merino 2003: 212-213). El cómic *Don Catarino y su apreciable familia* (1921) sería un ejemplo de aquella corriente comiquera mexicana. Don Catarino decide irse con su familia de la provincia a la Ciudad de México, sumándose así al gran número de inmigrantes rurales en el México de los años veinte. Otro cómic parecido fue *Mamerto y sus conocencias* (1927) de Hugo Tilghmann y Jesús Acosta (Aurrecochea/Bartra 1988: 231-237). Las similitudes al cómic estadounidense de la década de 1910 como *Bringing Up Father* de McManus son evidentes. Sin embargo existen particularidades que son el resultado de la mencionada estrecha relación de los cómics con la situación social de los lectores de comienzos del siglo xx y su retrato en el nuevo medio de masas. De allí que resulte casi automáticamente la elección de familias como protagonistas porque ellas permiten pintar la cotidianidad que rodea a los lectores. Para el caso mexicano esto significa que las transformaciones sociales, resultado de la Revolución Mexicana, tuvieron como consecuencia la inmigración interna hacia las ciudades, creando así una nueva capa social: “These new sectors of the population were composed mainly of working-class masses, eager to improve their standards of living and find better jobs in Mexico’s growing cities” (Fernández L’Hoeste/Poblete 2009: 5).

Uno de los historietistas con mayor influencia en México fue Gabriel Vargas, quien creó en 1948 la *Familia Burrón*. Vargas y su creación son un buen ejemplo de aquella declaración de Merino que enfatiza la procedencia popular del cómic y la representación de lo popular desde lo popular (Merino 2003: 31). Gabriel Vargas llega de niño con su familia de clase media baja de Tulancingo a Ciudad de México y empieza muy temprano a dedicarse al arte gráfico. Los protagonistas de su serie, que durará hasta 2009, también pertenecen a la clase media baja de la Ciudad de México y el gran número de personajes le permitió a Vargas pintar una abundante variedad de biografías: el panorama que rodea a la familia Burrón abarca, por un lado, el vecino brutal y borracho, y por el otro lado, la tía enriquecida.

Otro historietista mexicano de la edad de oro del cómic mexicano (1934-1963) que hay que mencionar es Rius (Eduardo del Río). Como Vargas, también Rius viene de una familia de clase media baja que emigró a Ciudad de México en busca de oportunidades económicas. Al principio, Rius se dedica a la caricatura política y hasta gana en 1959 el “Premio Na-

cional de Periodismo en la rama de Caricatura” (Merino 2003: 231). Pocos años después, en 1965, crea *Los Supermachos*, un cómic ambientado en un pueblo del centro de México con un desfile de personajes ‘típicamente’ mexicanos, representantes de las diversas clases sociales: “clase alta poseedora y controladora del poder religioso, político y administrativo [...], la clase media con el discurso intelectual [...], la clase trabajadora [...] y los grupos indígenas explotados” (Merino 2003: 232). A causa de los desacuerdos con su editor, quien además había registrado en secreto el nombre “Los Supermachos”, Rius empieza a publicar a partir de 1968 una nueva revista, *Los Agachados*, donde trata diversos temas mexicanos e internacionales.

Para no crear falsas ideas debemos mencionar que el mercado de la historieta mexicana abarca además series como *Kalimán*, un superhéroe al estilo de los superhéroes estadounidenses, o *Lágrimas, risas y amor*, una historieta de corte romántico de Yolanda Vargas Dulché y Guillermo de la Parra.

Demos un salto hacia el sur del continente, a la Argentina. El caso de la historieta argentina es quizás uno de los más investigados del campo de la historieta hispanoamericana, pero al igual que en otros casos la falta de material accesible en bibliotecas impide muchas veces investigaciones más profundas.⁶

Los comienzos del cómic argentino están ligados a revistas donde se publicaron a partir de los años diez las primeras tiras cómicas originales. Aquí tropezamos con una de las revistas más conocidas de principios del siglo xx en Buenos Aires, la famosa *Caras y caretas*. Ya en sus orígenes uruguayos, donde se publicó entre 1890 y 1897, destacan en *Caras y caretas* la sátira política y el humor, así como el cuidado gráfico con que se organizaban las planchas. Después de su traslado a Buenos Aires, *Caras y caretas* se convierte en uno de los órganos centrales de la prensa bonaerense siendo el lugar de publicación de algunos de los más conocidos periodistas y ensayistas de entonces.⁷ En 1912 se publicó en estas páginas –para ser exactos en la sección para niños y en la tapa– por primera vez *Las aventuras de Viruta y Chicharrón* que en general son consideradas las primeras historietas argentinas. Otras revistas importantes que publicaron las primeras tiras argentinas en las primeras dos décadas del siglo xx son: *PBT*, *El Hogar*

6 Véase al respecto las explicaciones de Judith Gociol y Diego Rosemberg en la introducción a su trabajo *La historieta argentina. Una historia* (2003).

7 Para un estudio profundo sobre la revista véase el trabajo de Geraldine Rogers (2008).

y *La novela semanal*. Pero será recién en los años veinte cuando se empezará a publicar revistas dedicadas solamente al cómic. Al igual que en México, las primeras historietas ‘largas’ se caracterizaban por un estilo costumbrista, centrado en el entorno social del público lector. En Argentina este público lector estaba compuesto por un gran número de inmigrantes europeos, ávidos lectores de historietas, folletines románticos y revistas teatrales (Gociol/Rosemberg ²2003: 22-23).

Poco a poco va cambiando el tono de los cómics, ya no se trata solamente de tiras o historias cómicas, sino que aparecen cómics policíacos o de aventuras al estilo *Dick Tracy* o *Tarzán*; ambos fueron importados y se conocían en Argentina. La demanda de historietas fue tal que, al comenzar la época de oro del cómic en Argentina en 1945 con la publicación de *Patoruzito* de Dante Quintero (Gociol/Rosemberg ²2003: 32), se dio la división laboral entre guionista y dibujante para acelerar la producción de revistas. A diferencia de *Patoruzú*, el cómic de Quintero que fundó su fama en 1928, *Patoruzito* ya no es el producto de solamente una persona, sino el resultado de una colaboración entre diferentes guionistas y dibujantes bajo la supervisión del inventor del personaje. Por ende, mientras *Patoruzito* cuenta la historia de la niñez del famoso cacique, la revista es prueba de la adolescencia del género.

No se puede resumir la historia de la historieta argentina sin mencionar a dos comiqueros más: Héctor Germán Oesterheld y Quino (Joaquín Salvador Lavado Tejón). Quino debe su fama a una chica ingeniosa y su visión del mundo que la rodea. *Mafalda* entra al mundo en 1964 en el semanario *Primera Plana*, pero su ‘primer’ nacimiento se debe a una campaña publicitaria que nunca se realizó y para la cual Quino debió reunir las características de historietas estadounidenses como *Blondie* o los *Peanuts*. Por lo tanto, *Mafalda* representa los rasgos distintivos de una tira cómica semanal durante sus diez años de existencia. Al final habrán sido estos mismos rasgos los que resultaron en la decisión de Quino de finalizar los comentarios de la chica: “Dibujar siempre en la misma medida y con los mismos personajes me quitó espacio. No es lo mismo un gallinero que una cancha de fútbol” (Quino, citado en Martignone/Prunes 2008: 24).

En comparación, la obra de Oesterheld⁸ se distingue por su multitud y diversidad. En 1957, Oesterheld lanza al mercado historietístico dos re-

8 Sobre la ‘desaparición’ de Oesterheld y sus cuatro hijas durante la última dictadura militar en Argentina véase el capítulo “La realidad supera a la ficción” en Merino (2003).

vistas que se convertirán en su lugar de enunciación: *Hora Cero* y *Frontera*. Ya en 1952 había inventado uno de sus personajes famosos, el Sargento Kirk, quien al principio iba a ser un gaucho de la pampa argentina, pero respondiendo a la demanda del editor Cesare Civita debió ser un *cowboy* del Oeste norteamericano. Cuando Oesterheld se separa de Cesare Civita y su editorial Abril, los dos quedan de acuerdo de que Oesterheld se llevara al Sargento y Civita se quedara con otro personaje del guionista, Bull Rocket. Estas dos figuras, el *cowboy* y el aventurero, no forman los límites del mundo de Oesterheld, más bien tendrán lugar en él personajes tan diversos como Ernie Pike, Mort Cinder, Ticonderoga, el Eternauta, y también las más variadas épocas –del siglo XVIII hasta el futuro– y mundos –desde los EE.UU. hasta la jungla africana.

La obra de Oesterheld es un buen ejemplo para la división laboral entre guionista y dibujante que dio lugar al debate sobre el rol que desempeñan ambos en la creación de un cómic y su importancia. Para Oesterheld, quien trabajó con varios dibujantes, entre ellos Alberto Breccia, Hugo Pratt y Francisco Solano López, queda claro que sin guionista no habría historieta, porque es el guionista quien inventa la trama que luego será dibujada (Merino 2003: 249).

Quizás esta posición tenga que ver con el hecho de que algunos de sus personajes e historias aparecieron mencionando sólo el nombre del dibujante, quedándose así la autoría del cómic en la oscuridad. Pero sin duda, la relación entre guionista y dibujante, o a nivel del producto, entre texto y dibujo es tal que resulta difícil pensar el cómic sin uno de sus elementos. En este sentido declara Rodolphe Töpffer ya en el siglo XIX: la historieta “se compone de una serie de dibujos autografiados al trazo. Cada uno de estos dibujos va acompañado de una o dos líneas de textos. Los dibujos sin este texto sólo tendrían una oscura significación; el texto sin los dibujos no significa nada” (Rodolphe Töpffer, citado en Ossa 1986: 11).⁹

Al subrayar la conexión inseparable entre texto y dibujo se posiciona Töpffer en la discusión sobre la unicidad de la historieta, o sea, la ‘invención’ de un nuevo género, subrayando la particularidad de éste. Desde entonces –Töpffer publicó sus cómics en las décadas de 1830 y 1840– no cesa de existir el debate acerca la definición del noveno arte que permi-

9 “Il [le livre] se compose d’une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n’auraient qu’une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien” (Töpffer 1994: 161). Nótese que Töpffer habla de “livre” al referirse a un texto suyo.

ta establecer características propias y no compartidas por otros géneros literarios. Trabajos teóricos más recientes son de Will Eisner *Comics and Sequential Art* (primera publicación de 1985), de Scott McCloud *Understanding Comics: The Invisible Art* (primera publicación de 1993) y de Thierry Groensteen *Système de la bande dessinée* (primera publicación de 1999). Los textos de Eisner y McCloud destacan porque son los productos de dos historietistas que emprendieron la tarea de definir su arte mediante el mismo. Es decir, las explicaciones sobre el funcionamiento de cómics no sólo se dan en forma textual, en el caso de Eisner, sino acompañadas por dibujos, o, en el caso de McCloud, es un cómic sobre cómo escribir cómics. Ambos libros enfocan en primer lugar cuestiones técnicas para explicar ciertos fenómenos tanto a nivel de la producción como de la recepción de cómics.

Groensteen, sin embargo, se acerca al tema desde otra dirección. A él le interesa lo que nombrará en el primer capítulo de su libro “une nouvelle sémiologie de la bande dessinée” (Groensteen ²2011: 1). El foco de su libro es una teoría sobre el funcionamiento de la historieta y para ello parte de la idea de que “la historieta será considerada aquí como un lenguaje, o sea, no como el fenómeno histórico, sociológico y económico que también es, sino como un conjunto original de mecanismos que producen sentido” (Groensteen ²2011: 2; traducción nuestra).¹⁰ En este sentido, Groensteen no limita su estudio de la historieta a un resumen de las diferentes técnicas mediante las cuales es posible producir sentido. Al contrario, Groensteen analiza los códigos, el visual y el textual, que permiten hablar de un sistema, y declara que el problema para un análisis del cómic consiste en “encontrar un camino de entrada al interior del sistema que permita explorarlo en su totalidad y hacer aparecer su coherencia” (Groensteen ²2011: 6; traducción nuestra).¹¹

Thierry Groensteen viene de una tradición historietística, la franco-hablante, bastante establecida. Nacido en Bélgica, uno de los países con una gran producción de y estimación hacia los cómics, fue director del museo del cómic en Angoulême, Francia. Este hecho, más la existencia del Centro Belga del Cómic en Bruselas muestran que el noveno arte forma parte de

10 “La bande dessinée sera considérée ici tant que langage, c’est-à-dire non pas comme le phénomène historique, sociologique et économique qu’elle est par ailleurs, mais comme un ensemble original de mécanismes producteurs de sens”.

11 “[L]e problème [...] est de trouver une voie d’accès à l’intérieur du système qui permette de l’explorer dans sa totalité et d’en faire apparaître cohérence”.

la identidad cultural en estos países. Las situaciones en los EE.UU. y el Reino Unido son parecidas, donde el estudio sobre la historieta es incluido también en el programa universitario.

La situación de la historieta en América Latina es algo diferente y recién en los últimos años se publicaron en el continente obras sobre el género que van más allá de una mera enumeración de títulos y fechas de publicación; tarea gracias a la cual se rescataron algunos historietistas y títulos del olvido. Para sólo mencionar algunos: *Redrawing the Nation. National Identity in Latin/lo American Comics* de Héctor Fernández L'Hoeste y Juan Poblete (2009), *El cómic hispánico* de Ana Merino (2003), *¡Viva la historieta! Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization* de Bruce Campbell (2009) y el dossier coordinado por Silvia Kurlat Ares "Arte, ideología y estrategias de producción: la historieta latinoamericana como forma de aproximación a lo real" de la revista *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* (2015).¹²

Los artículos reunidos en este volumen hacen un recorrido de Sur a Norte por el continente americano y presentan historietas hispanoamericanas de diferentes países, incluyendo un ejemplo del cómic latino en los EE.UU. Además, hacemos otra transgresión más al incluir en la temática el análisis de un filme de dibujos animados, abriendo de tal modo la discusión hacia las similitudes y/o diferencias entre ambos medios.

Empezando en el Sur, habrá que mencionar primero los dos artículos que enfocan dos personajes emblemáticos de la historia argentina. Karen Genschow compara en su contribución las obras de Oesterheld sobre el Che y Eva Perón relacionando tanto las personas como los personajes con el mito y la formación del héroe. Valeria Grinberg Pla, a su vez, enfoca el filme de dibujos animados *Eva de la Argentina* dentro del panorama bastante amplio de imágenes e historias sobre Eva Perón. Un poco más hacia atrás en la historia está dirigida la mirada de Hartmut Nonnenmacher, quien en su artículo analiza las representaciones de la Conquista en la historieta argentina.

Ricarda Musser nos lleva un poco más al Norte con su trabajo sobre la historieta paraguaya, un campo bastante poco trabajado hasta hoy en día.

12 Aquí sólo mencionamos los trabajos más recientes que tratan especialmente el cómic latinoamericano sin querer negarles su importancia a los trabajos de Dorfman/Mattelart (primera edición 1972) y Masotta (1970), por ejemplo, de los años 70, pero cuya perspectiva se dirigía más hacia el cómic estadounidense y su crítica.

El interés de Ricarda Musser reside en las narraciones de la independencia paraguaya que encontramos en el cómic de ese país.

La producción historietística de la isla más grande del Caribe, Cuba, es presentada por Christoph Müller. En su panorama sobre la representación de la historia en el cómic cubano destacan los héroes nacionales según la interpretación revolucionaria.

Antes de cruzar la frontera hacia el Norte, los artículos de Rosa Wohlers y Katja Carrillo Zeiter se centran en dos ejemplos del cómic mexicano. Rosa Wohlers se dedica en su contribución a uno de los superhéroes mexicanos, Kalimán, y se detiene en su ambivalencia entre la adaptación de un modelo extranjero y la inscripción en la así llamada mexicanidad. Katja Carrillo Zeiter, a su vez, presenta la otra cara de la historia mexicana con el cómic *Operación Bolívar* de Edgar Clément.

Con el artículo de Juan Poblete no cruzamos solamente geográficamente la frontera entre el ‘Sur’ y el ‘Norte’, sino también temáticamente. En su presentación de los cómics de Lalo Alcaraz hace hincapié sobre todo en la historia de los inmigrantes latinos y la crítica severa de Alcaraz.

A los análisis particulares se suma el trabajo de Rike Bolte, que enfoca justamente la pregunta sobre el cómic como lugar de la memoria en general y en especial en América Latina.

Con el presente volumen quisimos reunir trabajos que presentan diversos aspectos tanto de la producción historietística en la América hispanohablante, como de la representación de la Historia en este medio. Tan diversos como los países son los cómics aquí analizados, lo cual demuestra a nuestro parecer la diversidad de la producción cultural en el continente.

Al final no nos queda más que agradecerles a todos los autores su disposición de participar en esta empresa y sobre todo al Instituto Ibero-Americano de Berlín por incluir el volumen en su serie.

Referencias bibliográficas

- AURRECOECHEA, Juan Manuel/BARTRA, Armando (1988): *Puros cuentos. La historia de la historieta en México. Tomo 1: 1874-1934*. México, D.F.: Editorial Grijalbo.
- CAMPBELL, Bruce (2009): *¡Viva la historieta! Mexican Comics, NAFTA, and the Politics of Globalization*. Jackson: University Press of Mississippi.
- DORFMAN, Ariel/MATTELART, Armand (¹²1974): *Para leer al pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- EISNER, Will (2008): *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York: W. W. Norton.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor/POBLETE, Juan (eds.) (2009): *Redrawing the Nation. National Identity in Latin/o American Comics*. New York: Palgrave MacMillan.
- GOCIOL, Judith/ROSEMBERG, Diego (²2003): *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GROENSTEEN, Thierry (²2011): *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KURLAT ARES, Silvia (coord.) (2015): “Arte, ideología y estrategias de producción: la historieta latinoamericana como forma de aproximación a lo real”. Dossier en: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* 57, 79-155.
- MARTIGNONE, Hernán/PRUNES, Mariano (eds.) (2008): *Historietas a diario: las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días*. Buenos Aires: Librería Editorial.
- MASOTTA, Óscar (1970): *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires: Paidós.
- MCCLLOUD, Scott (1994): *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- MERINO, Ana (2003): *El cómic hispánico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- OSSA, Felipe (1986): *La historia de la historieta*. Bogotá: Editorial La Rosa.
- ROGERS, Geraldine (2008): Caras y Caretas: *cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo xx argentino*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- TÖPFFER, Rodolphe (1994): “Notice su l’Histoire de Mr Jabor”. En: Töpffer, Rodolphe: *L’invention de la bande dessinée*. Textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters. Paris: Hermann, Éditeurs de Sciences et des Arts, 161-163.