ENTRE EL MARGEN Y EL CANON:
PENSAMIENTOS DISCURSIVOS ALREDEDOR DEL
CÓMIC LATINOAMERICANO

POR

ANA MERINO
University of Iowa

En su introducción al libro *Para hacer historietas* de 1976, el historietista peruano Juan Acevedo explicaba cómo a partir de la década de los sesenta había comenzado a fraguarse una extensa bibliografía sobre el género. Acevedo diferenciaba entre los libros que “enseñaban a hacer historietas”, caracterizados por un lenguaje extremadamente sencillo que funcionaban como unos manuales prácticos, y los dedicados al análisis del medio que utilizaban “el lenguaje riguroso que requiere la actividad científica y que les hacía inaccesibles a la masa” (11). Su libro trataba de superar esas diferencias incorporando algunos aportes academicistas y teóricos a su texto, aunque estuviera “destinado principalmente a la práctica de historietas” (11). Curiosamente este libro había surgido a partir de la experiencia que tuvo “participando en el Taller de Historietas de Villa El Salvador, en el Perú entre julio de 1975 y agosto de 1976” (11). Así explicaba cómo Villa Salvador era una de las poblaciones marginales de la periferia limeña fruto de aquellos movimientos migratorios masivos hacia las zonas urbanas que habían tenido lugar décadas antes. Pese a las duras condiciones económicas y sociales que acosaban y marginaban a esta incipiente población fundada en 1971, habían surgido una serie de organizaciones comprometidas que trataban de transformar la penosa realidad de sus habitantes. Entre ellas destacaba el Centro de Comunicación Popular que tenía:

talleres de Cine, Audiovisuales, Música, Publicaciones y Serigrafía, donde los pobladores aprendían a utilizar técnicas de comunicación dentro de un proceso destinado a despertar la conciencia acerca de la realidad y a impulsar la acción sobre ella. A estos talleres y con el mismo carácter se sumó el Taller de Historietas. (12)

Juan Acevedo exponía con detalle los pasos pedagógicos y las características de los participantes del primer taller, que fueron sobre todo escolares, aunque también hubo un universitario y una ama de casa. Nunca esperó que fueran hábiles dibujantes porque el “Taller no tenía como fin la creación de obras de arte –aunque ello también se trataría de incentivar–, sino de ofrecer el lenguaje de la historieta para liberar la expresión y con

ello hacer posible la concientización” (13). De la experiencia como educador y creador que comparte su pasión y su compromiso con una comunidad surgió su libro, que era un diálogo tanto con las imágenes como con los argumentos. Así explicaba cómo había enfocado su estudio desde

las formas mismas, para descubrir cómo opera quién nos envía mensajes, qué recursos emplea y deducir qué fines busca. El análisis de los contenidos se producirá entonces con mayor riqueza y habremos dado pasos fundamentales en la formación de nuestra conciencia crítica. (17)

Las posibilidades expresivas del cómic eran reivindicadas desde los márgenes comprometidos de un creador que veía claramente cómo este lenguaje que representaba su imaginario podía ser y era un arte para el pueblo: “la historieta popular se ha desarrollado mayormente en Latinoamérica” (200).

Si Acevedo como intelectual creador comprometido, ya en 1975 había sido capaz de articular e identificar el poso autóctono de la producción latinoamericana y sus posibilidades críticas, ¿por qué la academia tardó tanto en reconocer las dimensiones estético-narrativas del medio en América Latina? Tal vez se podría por un lado responsabilizar a los herederos de las lecturas de Dorfman y Mattelart que no vieron más allá del Pato Donald, y tampoco se interesaron por definir o identificar las dimensiones ideológicas de la historieta autóctona latinoamericana. Hubo por lo tanto una separación entre las culturas representativas canónicas y otros objetos culturales entre los que se encontraría arrinconada la historieta en general. Pero algunos de los creadores latinoamericanos más carismáticos fueron conscientes de la importancia de sus obras y de las ambiguas relaciones que tenían con ellos los desconocedores del campo. Los prejuicios surgen de la incapacidad lectora de un tipo de intelectualidad que no sabe descifrar el lenguaje de la historieta. El carismático guionista argentino Héctor Germán Oesterheld en su última entrevista con Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno de 1975 explicaba que se sentía “más satisfecho escribiendo para una masa de lectores historietas y no escribiendo novelas para una selecta minoría” (32). Oesterheld era un gran lector de literatura y no veía incompatibles ambos espacios. Su medio fue la historieta y habló de ella en multitud de ocasiones apelando a una reflexión madura porque intuía las posibilidades de ese espacio creativo y afirmaba que “quienes atacan la historieta generalmente ni siquiera la han leído; los que se acercan a la historieta con criterio objetivo sin conceptos preformados, suelen encontrarse con más de una sorpresa” (38). En un artículo para la revista DIBUJANTES de 1965 Oesterheld demuestra que era un visionario y formuló el precedente conceptual de la “novela gráfica” a la que llamó “la Historieta Nueva”. Oesterheld tenía claro que existía una historieta buena y una mala:

Enteramente dedicada a entretener, la historieta, hasta ahora, hay que reconocerlo, ha empleado recursos no siempre nobles; son muchos los excesos cometidos por los editores desaprensivos, la mala fama que tiene la historieta es en muchos casos ampliamente merecida. (38)

Pero uno no debía asociar todo el universo de la historieta a esas producciones de baja calidad que sólo pretendían satisfacer el “escapismo sensorial” a la vez que embotan y adormecían el espíritu (38). Ya entonces existía una historieta buena que:

sin dejar de tener atractivos para el gran público, procura darle algo más, ya sea una enseñanza o alguna emoción diferente a la mera excitación que crea la violencia, que es lo que hace la historieta mala. Créase o no, hay historietas con ternura y hasta las hay con poesía. (38)

Y a partir de ese esfuerzo hacia la búsqueda de más calidad se estaba fraguando el futuro: “de seguir las corrientes actuales es de prever que el porcentaje de historieta buena irá creciendo en detrimento de la historieta mala; cada vez son más los editores que tratan de publicar material más digno” (39). Sin embargo ese material bueno no era todavía lo que intuía como “la Historieta Nueva” que conllevaba verdadera revolución que cambiaría “completamente la temática de los argumentos en el sentido del mismo dibujo” implicando “la trascendencia toda del género” (38). Oesterheld veía hace más de cuarenta años cómo ya entonces algunos creadores latinoamericanos no se conformaban con la simple dinámica del entretenimiento y buscaban una evolución hacia la madurez del género. La historieta “lleva en sí misma todos los elementos para convertirse en un arte propio, enteramente independiente, un Octavo Arte con tanto derecho a la existencia como los otros siete” (39). Oesterheld soñó con los logros estético-discursivos que han tenido algunos cómic en la cultura occidental. Entendió la trascendencia de este arte capaz de dejar un poso “en la vida espiritual del más culto de los individuos” (39).

La idea del margen y el canon en la articulación del pensamiento crítico en torno al cómic impregna este volumen. ¿Cómo percibimos el espacio maleable del cómic en el contexto intelectual iberoamericano? ¿Cuáles deben ser las nuevas coordenadas de la reflexión crítica dentro y fuera de la academia? Este volumen ofrece algunas maneras de entender el cómic y profundizar en su esencia. Se inicia con un artículo de Álvaro Pons que demuestra la vital influencia que ha tenido la historieta argentina en el desarrollo y configuración de la historieta española. Esta relación transatlántica está marcada por dos etapas; una asociada a la revista argentina *Rico Tipo* fundada por Divito en 1944 y que sirvió como modelo para los autores españoles de la escuela Bruguera en la década de los cincuenta, y que tuvo un equivalente peninsular en la revista *DDT*; y otra ligada al notable influjo que tuvo la obra del guionista argentino Oesterheld y la manera en que el legado de su trabajo y su forma de entender la historieta marcaron el desarrollo del

cómic español de autor durante los años ochenta. Argentina es un espacio clave en donde se fragua y consolida una parte importante de la cultura del cómic que marcará tanto a Latinoamérica como a Europa. De Argentina emanó una tradición historietística que transformó los parámetros del medio. La figura de Oesterheld es revisitada por Héctor Fernández L'Hoeste en su artículo dedicado a la historieta seriada *450 años de guerra contra el imperialismo* aparecida en la revista montonera *El Descamisado* entre 1973 y 1974. La perspectiva histórica ideologizada que se formula a través de los guiones de Oesterheld se complementa con los dibujos de Leopoldo Durañona que ilustra con realismo un discurso radicalizado donde el concepto de nación e identidad parece ahogarse en los estereotipos binarios. Fernández L'Hoeste ofrece un análisis detallado de esta obra tardía de Oesterheld caracterizada por supeditar la trama narrativa a un discurso ideológico que articula la historia nacional desde su vertiente más antiimperialista. Oesterheld, quien conoce el potencial interpelador del medio, fragua con este cómic revisionista aspectos de su vertiente política más comprometida.

El estudio de Pedro Pérez del Solar indaga en la tradición argentina del cómic a través su diálogo con la literatura. La serie *La Argentina en Pedazos*, surgida en 1984, es una obra mixta donde participan numerosos artistas, que combina los ensayos de Piglia con las adaptaciones al cómic de textos claves. Ofrece de este modo una visión múltiple de la violencia que macera en la ficción literaria a la vez que nos hace ver la dimensión adulta del cómic. Pero el cómic argentino también tiene una vertiente fundamental dentro del humorismo gráfico con gran proyección internacional. La nota de David William Foster es un guiño personal a la obra de Quino y su entrañable y archiconocido personaje de Mafalda, mientras que el estudio de Gema Pérez Sánchez muestra el denso humor contemporáneo en la mirada feminista que macera dentro de la sugerente obra de Maitena Burundarena. Revisitar a Mafalda a través del cariñoso texto de David William Foster es una forma de homenajear la iconografía de nuestra infancia impregnada del aire Bonaerense de los sesenta. Porque Mafalda a pesar de gestarse en una época y una geografía determinada ha cuajado en el imaginario de numerosas generaciones a este y otro lado del Atlántico. Maitena por otra parte hereda la capacidad transnacional del humor de Quino para reconvertir la trama cotidiana de la vida en una aproximación sarcástica y multidimensional de las experiencias de las mujeres sobre todo de la clase media.

El diálogo entre la literatura y el cómic que inicia el artículo de Pérez del Solar, se refuerza con el artículo de Gustavo Faverón Patriau sobre el historietista peruano Juan Acevedo y su adaptación del cuento "Paco Yunque" de César Vallejo. El cuento y la adaptación gráfico secuencial proyectan una nueva mirada sobre un relato clásico del imaginario literario latinoamericano. Faverón Patriau desentraña las implicaciones que conlleva la adaptación del texto a un imaginario estético y temporal en donde se desenvuelve la trama. La historieta peruana, aunque no posea un mercado autóctono

potente como en el caso de Argentina, México o Brasil, tiene en Juan Acevedo a uno de sus máximos exponentes, conocido sobre todo por su personaje de la tira de humor social de “El Cuy”. Sin embargo Acevedo ha sido capaz de profundizar en varios registros desarrollando una gama de trabajos muy variada.

Brasil es una de las regiones del continente con una de las tradiciones de cómic más fuertemente arraigada. El ensayo de Waldomiro Vergueiro y Geisa Fernandes D’Oliveira ofrece una mirada variada sobre este escenario donde dialogan la estética, la producción económica y la proyección ideológica. Tras el acercamiento a Brasil, el volumen dedica dos artículos a México. En este caso recoge dos proyectos estéticos que definen las nuevas construcciones posmodernas del cómic mexicano. Rafael Acosta analiza el universo de Edgar Clément a través de su novela gráfica “Operación Bolívar”. La estética del barroquismo violento de Clément se mezcla con la articulación de una efervescente y provocadora mexicanidad transnacional. Hay un juego de alegorías poscoloniales donde un abanico de personajes corales reescribirá con intensidad sanguinaria los códigos del capitalismo. Clement con su novela gráfica actúa como el visionario de las peores pesadillas de la sociedad. La provocación también marca la obra de los mexicanos Jis y Trino definida como “desmadrada” en el ensayo de Santiago Vaquera-Vásquez. Jis y Trino, herederos del trazo feista de Rius, se alejan de su humor de tradición política didacticista para adentrarse en una reinterpretación rompedora y contracultural de la mexicanidad. Desmenuzan el sistema a golpizas satíricas que cuestionan el poder y elaboran con humor una reflexión sobre el sinsabor del fracaso.

El cómic latino estadounidense también merece cuidadosa atención porque redefine a través de los Hermanos Hernández los parámetros del género alternativo anglosajón. La obra de estos dos hermanos latinos establece nuevos modelos narrativos que introducen la ficción con vocación literaria en el marco estadounidense como opción a la línea autobiográfica heredera del underground o al tradicional universo de los superhéroes. En esta ocasión Juan Poblete navega por los ámbitos de representación identitaria que sugiere el universo gráfico de Gilbert Hernández a través de unos majestuosos cómics ambientados en el pueblo imaginario y mítico de Palomar. Por otra parte Israel Reyes nos recuerda la importante labor activista y reivindicadora de Lalo Alcaraz con sus tiras humorísticas y sus viñetas editoriales. Pero Lalo también se expresa con matices autobiográficos para retratarse desde ambos márgenes de la frontera y hacernos entender la experiencia colectiva chicana. Varias notas se insertan en este volumen para mostrarnos brevemente el peso de las revistas de cómics en el entramado que ha definido la producción Uruguaya y Cubana. José Gabriel Lagos reivindica a través de la revista *¡Guacho!* una mirada abierta dentro de los nuevos debates sobre la identidad Uruguaya. Por otra parte, mi nota sobre las revistas cubanas representa un pequeño esfuerzo por preservar algunos aspectos de la delicada memoria cultural de la isla y su relación con los cómics. Con la nota homenaje sobre Mafalda de David William Foster

se cierra el volumen apelando a la emoción lectora de los grandes amantes del cómic que saben transcender la aparente sencillez de los dibujos y sus bocadillos para dialogar con la esencia de la pasión creadora.

Este grupo de artículos representa un breve trazo, un primer gesto que pide a gritos un espacio canónico para los cómics desde los márgenes de su frágil existencia. El cómic latinoamericano necesita recuperar su memoria, ser estudiado con profundidad y cobijarse en la mirada de unos críticos que entiendan que la historia cultural del siglo veinte y de este nuevo siglo puede hablarnos con aliento de viñetas.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Juan. *Para hacer historietas*. Madrid: Popular, 1992 (de la 2ª edición de 1976).
- Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald*. La Habana: Ciencias Sociales, 1974.
- Oesterheld, Héctor Germán. “La nueva historieta”. *Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires: Ediciones la Bañadera del Cómic, 2005:38-39 (tomado de un texto aparecido en la revista *DIBUJANTES* n.1, 2da. Época, nov. 1965).
- Trillo, Carlos y Saccomanno. “El (¿último?) gran reportaje (1975)”. *Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires: Ediciones la Bañadera del Cómic, 2005. 13-33.